

LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA  
LA ANTIGÜEDAD TARDÍA Y EL MEDIEVO



## LA ANTIGÜEDAD TARDÍA. LAS ESCRITURAS UNCIAL Y SEMIUNCIAL

Siguiendo las observaciones del historiador belga Henri Pirenne, consideraremos como *Antigüedad Tardía* el periodo de tiempo que va desde el comienzo del declive del imperio de Roma, hacia el siglo III, hasta la incursión musulmana en territorio continental europeo y el reinado de Carlomagno, ambos sucesos acaecidos durante el siglo VIII, y su posterior establecimiento como Imperio Carolingio en el año 800. Aduce acertadamente Pirenne que la cultura romana no desapareció con la invasión de los pueblos germánicos<sup>1</sup> pues éstos, además de haber experimentado un lento proceso de romanización previo a la caída definitiva de la Roma de Occidente, a fines del siglo V, ocuparon luego unos territorios fuertemente latinizados por lo que la disipación del poderío romano más que catarsis supuso una despaciosa metamorfosis hacia la conformación de nuevos estatus que bebieron del poso cultural latino y fueron dibujando un nuevo mapa cultural europeo que sentaría las bases de los modernos focos nacionales.

Desde el siglo III, pues, el imperio romano se vio amenazado por las incursiones de los pueblos limítrofes. La presión de los pueblos germanos, sármatas, persas sasánidas, bereberes y mauritanos, y la dificultad de mantener la unidad territorial obligó a la antigua Roma ya desde el siglo tercero a una desmembración política que culminaría con la división definitiva de las tierras de Oriente y Occidente por Teodosio I a fines del siglo IV. La disolución de la integridad política y

---

1 A este respecto también Mediavilla aduce que tras el saqueo de Roma en 445 «el esplendor del Imperio Romano produce sus últimos resplandores, aunque ciertamente el poder de Roma no se desmorona de un solo golpe ante el avance de las hordas bárbaras. El inmenso imperio se disgrega poco a poco, como un barco a la deriva, ante la falta de un poder sólido y de una política coherente. No obstante, gracias a la eficacia y a la competencia de sus dirigentes, la administración imperial mantiene su influencia». MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. p.125

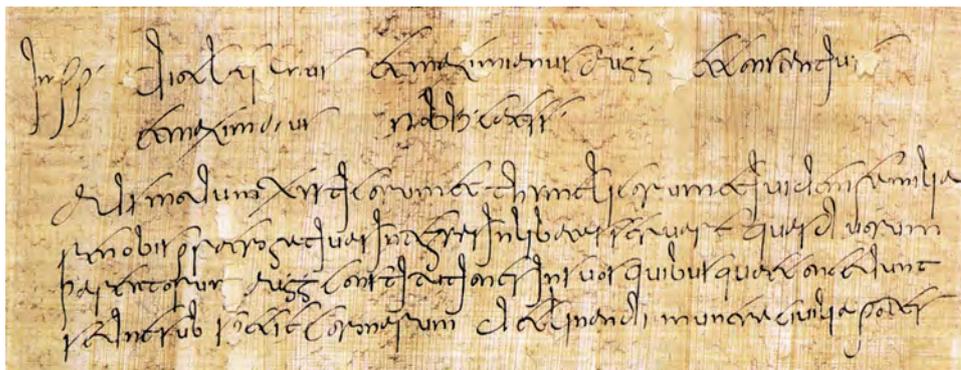


FIG. II.4.1

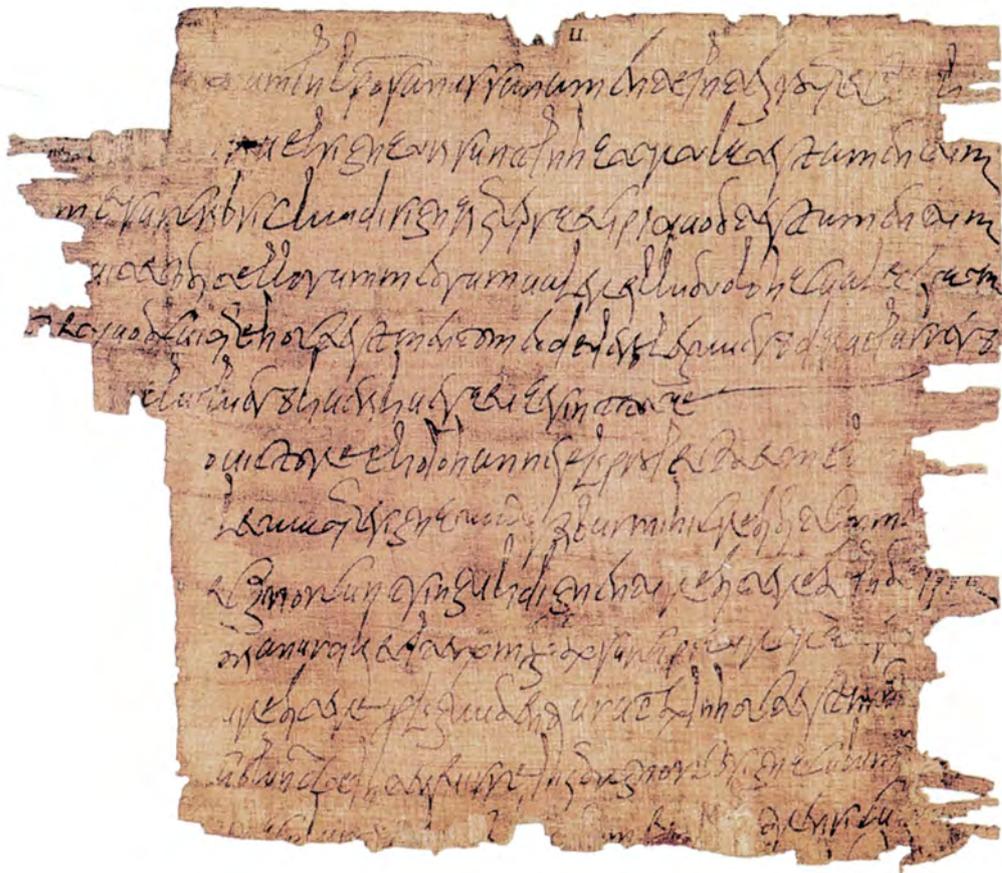


FIG. II.4.2

FIG. II.4.1. Rescripto sobre papiro de Diocleciano y Maximiano, del siglo IV dc.

FIG. II.4.2. Acta testamentaria en papiro, siglo VI dc.

militar que esto supuso y el revulsivo cultural añadido que significó el imparable avance del cristianismo desde principios del siglo IV con el Edicto de Milán y el final de las persecuciones, acabaría por disolver en los antiguos territorios imperiales de Occidente la cohesión administrativa en el año 476. Toda el área cultural tardohelenística en Oriente, heredera legítima entonces del imperio de Roma, extendería su soberanía hasta la invasión turca a mediados del siglo XV, mientras que las antiguas provincias romanas occidentales, incluyendo a la propia península itálica, quedaron a merced de los nuevos asentamientos protagonizados por los pueblos centroeuropeos. En Hispania se asentaron los visigodos, en la Galia los merovingios, en Italia los ostrogodos y en Britania y la actual Irlanda los sajones y los celtas. Estas áreas de asentamiento serán el foco de incipientes nacionalismos cuyas singularidades van a tener eco también en las manifestaciones de la escritura, dando origen al fenómeno de las llamadas *escrituras nacionales*.

Recordemos del capítulo anterior que desde los comienzos de la era cristiana y hasta la caída del imperio romano occidental coexistieron, junto a la capital lapidaria, otras escrituras entre las cuales destacó la *capital rústica*, caligrafía de tipo libraria «que ya antes de finalizar el siglo I había suplantado las otras escrituras y que conquistó su lugar en los libros nada menos que hasta la aparición de la primera escritura medieval»<sup>2</sup>. La economía de su trazo y su ductilidad fue efecto de las necesidades de los talleres de escribanía, y a su vez causa de la evolución hacia las más dóciles, como veremos, escrituras *uncial* y *semiuncial*, a través de los tipos *De Bellis* y *Epitome*, que ya conocemos. La capital rústica se muestra en toda su belleza en el *Codex vaticanus*, del siglo V, o en el *Codex Palatinus*, de la misma fecha, pero la encontramos definida en el siglo I de la era cristiana en los espacios pompeyanos del *album*, especie de tablón anunciador donde tenían cobijo las proclamas de carácter público o privado. Además de la rústica vimos también que la capital lapidaria tuvo su responsión en las *capitales cursivas* cuya arquitectura declaraba su origen institucional pero que aliviaba su rigor con los rasgos de cursividad propios de una ejecución manual, signo del escaso protocolo de las mismas. Estas capitales cursivas evolucionarían al punto de trocarse en una escritura actuarial o epistolar cuya apariencia y voluntad de enlace preanunciarían algunas de las escrituras nacionales tardomedievales, como puede observarse en el rescripto sobre papiro de Diocleciano y Maximiano, del siglo IV (FIG. 11.4.1), o en el acta testamentaria igualmente en papiro de comienzos del siglo VI (FIG. 11.4.2).

---

2 MEDIÁVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.107

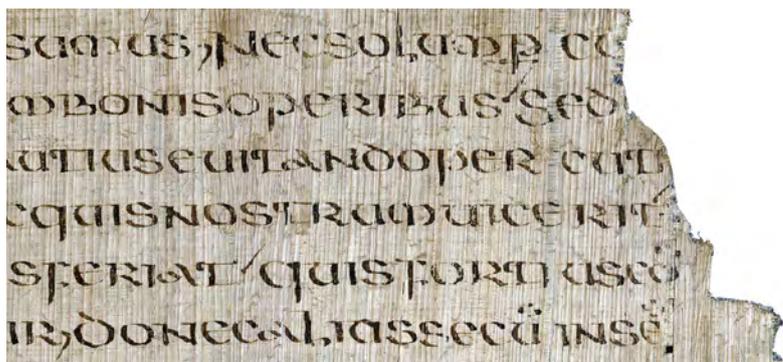


FIG. II.4.3

TRANSICRUNT IORDANE  
 ET ABIERUNT TOTAM PRÆ  
 TENTURAM ET UENERUNT  
 IN CASTRAM AD IAM ET  
 IOAB REUERSUS EST DE  
 POST ABENNER ET CON  
 GRAECARUNT TOTUM  
 POPULUM ET UISISUN  
 APUERIS DAUID DECEM  
 ET NOUEM PUERIS ET ASA  
 EL ET PUERIS DAUID PERES  
 SERUNT DE FILIIS BENIA

FIG. II.4.4

FIG. II.4.5

ERGO QU  
 ACIANTO

ASIAE ET  
 UM PRÆS  
 IN SCIFICX

FIG. II.4.6

FIG. II.4.3. Codex *Augustinus Hipponensis*, siglos VII al VIII.FIG. II.4.4. Escritura en tipo *uncial*, con una clara deuda con la del tipo del *Epitome de Tito Livio*, siglo IV dc.FIG. II.4.5. Caligrafía de tipo *uncial*.  
*Evangelio de San Mateo*, siglo VIII.FIG. II.4.6. Caligrafía de tipo *uncial* en el  
*Codex Amiatinus*. Biblia Sacra, c.700.

Es de suponer que todas estas escrituras cursivas y fluidas, cada vez más exoneradas de la carga impositiva de las formas de escritura de un poder que se disgrega, irán provocando el surgimiento de otras que aun pretendiendo la expresión de una ordenación logística, recogerán sin duda el ductus derivado de los avatares de aquellas que las precedieron. Tal es el caso de la escritura *uncial*, trazada en el interior de los monasterios para la difusión y salvaguarda de la cultura, eminentemente cristiana, pues la capital rústica o la capital cuadrada habían quedado significadas como mensajeras de la cultura pagana. Elegida por copistas griegos y latinos, el uso de la escritura uncial prevalecerá entre los siglos III y VII. A partir de entonces su presencia se restringe a letras capitulares o encabezados de texto «conviviendo algo disminuidas con las caligrafías llamadas *nacionales*»<sup>3</sup> hasta al menos el bajomedievo, momento en el que su utilización comienza a declinar. El nombre de uncial parece proceder del término *onza*, unidad de medida próxima a la pulgada, aunque como dice Goudy no parece que la altura de su huella tipográfica superase en mucho los quince milímetros<sup>4</sup>. Sin embargo para Sousa el término deriva del tamaño usual de las letras capitales en las escrituras, que rondaba los veinticinco milímetros<sup>5</sup>.

Tanto las unciales como las semiunciales curvaron sus trazos y redondearon las estructuras de la escritura lapidaria para facilitar su trazado sobre los soportes papiro o pergamino. Para un observador no avisado, la uncial (FIG. II.4.3) presenta un comportamiento amalgamado en el que mayúsculas y minúsculas conviven en extraño concubinato. Evidentemente esto es una falacia puesto que, como ya habíamos explicado en el capítulo anterior, aún queda mucho para que los alfabetos bicapsulares hagan acto de presencia. A lo que en realidad asistimos cuando vemos un folio escrito en tipos unciales es a un registro histórico del incipiente proceso de gestación hacia una escritura cursiva que se orientará cada vez más, merced a la impronta de sus rasgos, a los caracteres de caja baja. En lo que respecta a su comportamiento gráfico, el módulo de la uncial es de tamaño relativamente grande, tiene un espesor ancho y la línea de texto se ajusta con cierto

---

3 MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía práctica*. Ed.Laberinto. Madrid, 2002. p.65

4 En lo que se refiere a la altura de la huella tipográfica de las letras unciales Goudy es muy preciso cuando dice que «ninguna de ellas medía más de 1,57 cm. de altura, aunque su nombre deriva de uncia (pulgada). Los paleógrafos las llaman mayúsculas, es decir, letras grandes».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed.ACK Publish. Madrid, 1992. p.50

5 En opinión de Sousa «la palabra *uncial*, que se deriva de la latina *unciam* y significa *onza* (la duodécima parte del pie), se aplicaba antiguamente a las letras capitales de gran tamaño que aparecían en las inscripciones. El tamaño de la letra uncial venía a ser de unos veinticinco milímetros, aunque con el tiempo fue perdiendo esa altura en casi todas sus letras».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Ed.Trea. Gijón, 2002. p.59



FIG. II.4.7



FIG. II.4.8



FIG. II.4.9



FIG. II.4.10



FIG. II.4.11

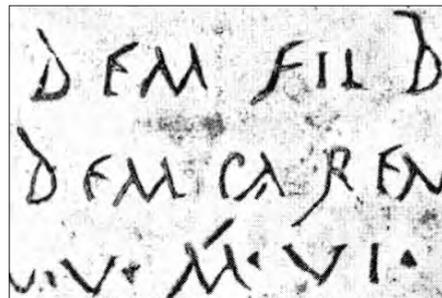


FIG. II.4.12

FIG. II.4.7. Evolución de un glifo «A» uncial desde el siglo IV al IX.

FIG. II.4.8. Escritura del tipo *Epitome* inscrita en una lápida romana en honor a Vocontius.

FIG. II.4.9. *Evangelio de Mateo*, siglo VIII.

FIG. II.4.10. *Codex Amiatinus*. Biblia Sacra, c.700.

FIG. II.4.11. *Evangelio de Mateo*, siglo VIII.

FIG. II.4.12. Escritura en *capital cursiva* en una inscripción de Popus Torquatianus, siglo III.

FIG. II.4.13. *Evangelio de Mateo*, siglo VIII.

FIG. II.4.14. *Evangelio de Mateo*, siglo VIII.

FIG. II.4.13



FIG. II.4.14



rigor a una doble pauta, aunque algunos glifos se obstinan en sobrepasar los límites inferior o superior alargando alguno de sus rasgos. Los primeros manuscritos en uncial no presentan separación de unidades de significado. La elisión de caracteres se expresa mediante signos diacríticos en forma de raya sobre la parte afectada del texto, o en ocasiones con el uso del apóstrofe. La uncial siempre tiene una marcada modulación del trazo y el ángulo del cálamo es relativamente cerrado con respecto a la horizontal, lo que proporciona unos trazos verticales de notable grosor en contraposición a las delgadas astas horizontales. Su deuda con la capital lapidaria es clara, pero su voluntad cursiva ablanda decididamente la arquitectura y la emparenta con la escritura del tipo del Epitome (FIG. II.4.4). Algunos caracteres presentan características singulares. El glifo /E/ de la capital lapidaria, curva ahora su trazo vertical y lo prolonga en arco fundiéndose con el trazo horizontal inferior. El brazo superior se convierte en un pequeño rasgo en arco que posteriormente se fundirá con los otros dos, mientras que el trazo medio permanece recto y sin enlazar (FIG. II.4.5). En las unciales tardías el trazo medio se unirá en su extremo derecho al rasgo curvo determinando un glifo /e/ muy parecido a nuestra minúscula actual (FIG. II.4.6). Asimismo el carácter /A/ evoluciona manteniendo el asta descendente, mientras que la ascendente se une al transversal, inclinándolo o formando con él una forma en gota o en ocasiones una especie de agujijón muy pronunciado que suele caer por debajo de la pauta inferior (FIG. II.4.7). El trazo descendente de la /A/ recoge a veces la impronta manual del calígrafo y por ello presenta unas pequeñas uñas en sus extremos que irán sugiriendo las formas de nuestro glifo /a/, de manera muy similar a como vimos en la escritura del tipo Epitome inscrita en la lápida romana en honor a Vocontius (FIG. II.4.8). El glifo /M/ suaviza sus astas inclinadas y las une dos a dos para formar sendos arcos que salen como un surtidor desde el punto central de la letra (FIG. II.4.9). La /V/ añade cursividad al asta descendente, arqueándola, y verticaliza el asta ascendente (FIG. II.4.10). El carácter /D/ dobla su trazo vertical enlazándolo con la panza a la vez que ésta prolonga el trazo haciéndolo sobresalir de la pauta superior del renglón (FIG. II.4.11). Esta conformación de la letra /D/ uncial es deudora probablemente de su homóloga en las expresiones lapidarias del bajo imperio, como podemos ver en la inscripción de *Popus Torquatianus* (FIG. II.4.12), una capital cursiva del siglo III. La letra /F/ se prolonga por debajo de la pauta inferior provocando que su asta media baje hasta alinearse con aquella pauta (FIG. II.4.13). Algunos caracteres como la /L/ se prolongan por encima de la pauta superior (FIG. II.4.14), tal como vimos que sucedía en la capital quadrata o incluso en algunas epigrafías de la capital lapidaria romana. Todas estas singularidades y algunas otras confieren a la uncial su singular aspecto, y

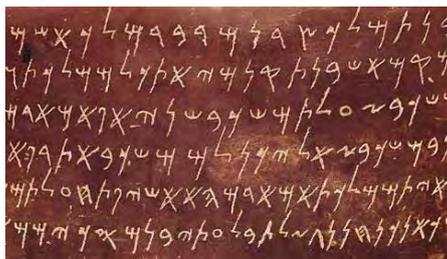


FIG. II.4.15

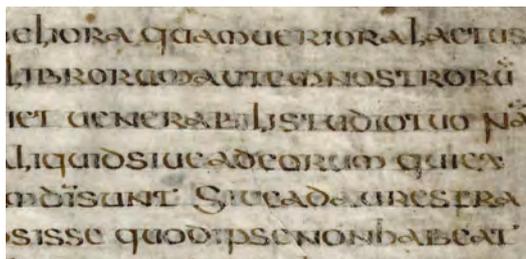


FIG. II.4.16

FIG. II.4.17

IN CIP̄ EP̄IST̄ S̄C̄I P̄ETRI CAPITVLA  
**P**ELECTIS ADUENIS DISPERSIO  
 NIS PONTICAE LATIAE CAPPA  
 DO CIAE ASIAE ET BITHINIAE  
 SECUNDUM PRAESCIENTIAM D̄I  
 PATRIS IN SCIP̄ITIONEM SPS  
 IN OBEDIENTIAM ET DISPERSIO  
 NEM SANGUINIS IHSU XPI  
 GRATIA VOBIS ET PAX TERRAE

FIG. II.4.19

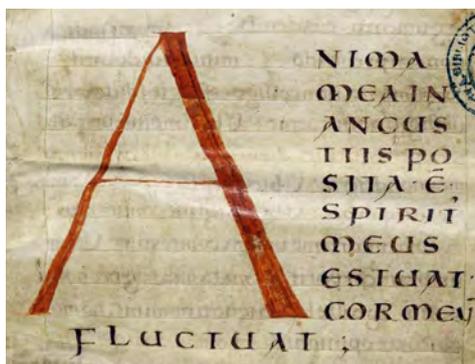
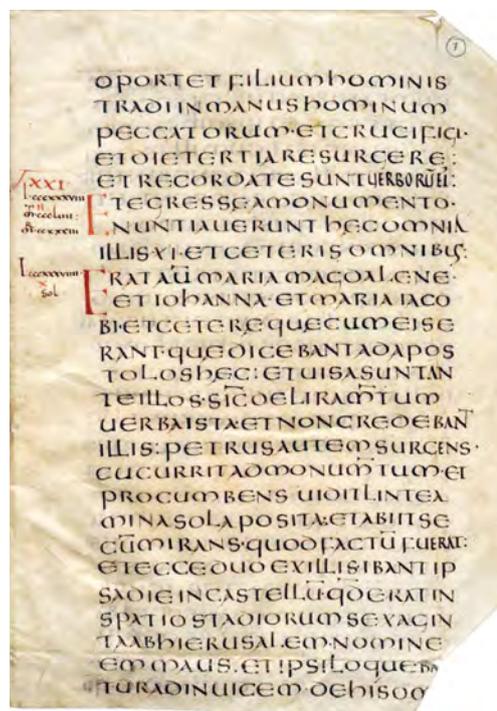
FIG. II.4.15. Escritura *púnica* con astiles  
ascendentes y descendentes.FIG. II.4.16. *Uncial* sobre papiro del  
*Codex Augustinus Hipponeusis*, siglos VII al VIII.FIG. II.4.17. *Codex Amiatinus*. *Biblia Sacra*, c.700.FIG. II.4.18. *Evangeliu de Mateo*, siglo VIII.FIG. II.4.19. *San Isidorus Hispalensis*. *Soliloquia*, siglo IX.FIG. II.4.20. *Biblia. Novum Testamentum. Evangelium*, siglo IX.

FIG. II.4.18

OMNIA ERGO QUAE  
 TIS UT FACIANT VOB  
 ET VOS FACITE EIS  
 LIII Lex et prophe  
**I**NTRATE PER ANGUSTI  
 QUIA LATA PORTA ET  
 QUAE DUCIT AD PE  
 MULTI SUNT QUI IN  
 QUIA ANGUSTA ROI  
 QUAE DUCIT AD VITAM  
 QUI INVENIUNT EI

FIG. II.4.20



son el punto de arranque para ulteriores evoluciones de la escritura tardoantigua. Por otro lado, las prolongaciones hacia arriba o hacia abajo de las pautas de los rasgos de algunos glifos hacen que el texto gane en legibilidad, permitiendo un mejor reconocimiento del paisaje de la palabra. En este sentido se expresa el tipógrafo Otl Aicher al referirse a la mejora de lectura en las manifestaciones de la escritura púnica con respecto a su antecedente fenicio (FIG. II.4.15), por el hecho de prolongar una serie de rasgos más allá de la banda principal u ojo medio del texto, lo que se conoce también técnicamente como *altura de x*.<sup>6</sup>

Todas esas características las podemos ver en la uncial sobre papiro del *Codex Augustinus Hipponensis* (FIG. II.4.16), de entre los siglos VII al VIII, en el *Codex Amiatinus* (FIG. II.4.17), de principios del siglo VIII o en unos *Evangelios de Mateo* (FIG. II.4.18), también de las mismas fechas. Del siglo IX datan las unciales del *S. Isidorus Hispalensis* (FIG. II.4.19), cuyas formas abren el cuerpo de texto general, acompañando a una capitular en rojo que presenta una emulación de una capital lapidaria latina, o el *Novum Testamentum. Evangelium* (FIG. II.4.20), también con capitulares miniadas en rojo en forma de capital lapidaria y que presenta la peculiaridad de contener unos pocos caracteres diferentes al final de la quinta línea en lo que parece ser una capitalis rústica.

Otra de las escrituras de la Antigüedad Tardía es la semiuncial (FIG. II.4.21). Su nombre parece sugerir una relación de vasallaje con respecto a la uncial, y su denominación procede de la erudición ilustrada del siglo XVIII, para quien era indiscutible una fuerte relación de parentesco que hoy ha quedado en entredicho. Presenta desde luego un evidente parecido con la escritura uncial, aunque también diferencias puntuales. La paleografía moderna ha desestimado hoy la condición filial de la escritura semiuncial con respecto a aquella otra, y tiende a considerar a ambas como extensiones fraternas de un mismo tronco común<sup>7</sup>. Comoquiera que sea, la semiuncial ofrece como hemos dicho un aspecto en principio muy similar al discurso gráfico de la uncial, pero a diferencia de ésta la articulación del texto en cuatro pautas es más evidente.

---

6 El término *altura de x* se refiere en el ámbito tipográfico a la altura de la huella impresa de los caracteres en minúscula que no tienen astiles ascendentes o descendentes, como tal es el caso del glifo x.

7 Afirma el calígrafo Mediavilla que la relación de parentesco subordinado de la semiuncial con respecto a la uncial no es cierta, tal como «han demostrado los estudios de paleógrafos como Maurice Prou, Franz Steffens o Jean Mallon. La tesis de este último, consistente en considerar la semiuncial como una evolución natural de la escritura del *Epitome* y no de la uncial, ha sido aceptada por la gran mayoría de los eruditos. Por consiguiente, el relativo parentesco que se observa entre la uncial y la semiuncial proviene de su origen común».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.130

Quia omnequ-  
fit antequam fi-  
at non fyt noic  
um filij b d g h p r x y

FIG. II.4.21

aly quofide  
horum tec  
ernionem d  
terna ut c

FIG. II.4.23

NONINEALY QUOFIDE  
EUANGELORUM TECU  
DIRPROFERNIONEM DI  
UITUA ETERNA UT CO  
DM ET QUEM MIRIRI  
QUODRENTRUM MOUE  
ENIM HABET NUNC QU  
CATIONE ALY QUAYAN  
BER QUICQUAM PRAE  
HOMINIRUT DEREROLE  
FITERIEIDEREURITATU  
PANEM UIUUM DE CAEL  
DULO DEREFREQUENTA  
DM ET QUEM MIRIRITIL  
NUM ET COGNOMINUM

FIG. II.4.22

E aquella casa llena  
de belleza  
El sol la fresca Au-

FIG. II.4.24

FIG. II.4.25

aa

FIG. II.4.26

abcdefghijklmnop  
hijklmnopq  
rstu x s z z

FIG. II.4.21. Recreación moderna de una escritura de tipo *semiuncial*.

FIG. II.4.22. Escritura *semiuncial* en el manuscrito sobre pergamino *De Trinitate de San Hilario*, siglo VI.

FIG. II.4.23. *De Trinitate de San Hilario*, siglo VI.

FIG. II.4.24. Huella tipográfica en la edición en castellano de *Los Triunfos* de Francisco Petrarca, de mediados del siglo XVI.

FIG. II.4.25. Fuente *Stempel Garamond Roman* reconstruida a partir de los punzones de Claude Garamond.

FIG. II.4.26. Recreación moderna del calígrafo Claude Mediavilla.

El paleógrafo italiano Giulio Battelli ha analizado la grafía de esta escritura y en su opinión «la semiuncial representa el paradigma de la escritura mixta, y presenta a la vez elementos de la capital y de la minúscula»<sup>8</sup>. De aparición más tardía que la uncial, la semiuncial extiende su influencia desde finales del siglo IV hasta el VII aproximadamente, y pudo influir considerablemente en la hechura de la espléndida escritura carolina en el contexto del imperio de Carlomagno, a caballo entre la Antigüedad Tardía y el Medievo.

Una de las características, pues, de la semiuncial es la evidencia de un cuádruple pautado o establecimiento de tres niveles. La duplicación de pautas con respecto a la uncial favorece la legibilidad al instituir singularidades diferenciadoras en el conjunto de los glifos. Presenta un potente contraste de modulación y la inclinación del cálamo es igual a la de la escritura uncial. Los textos más antiguos en semiuncial no disponen de espacios vacíos entre unidades de significado. Aunque sus glifos guardan gran parecido con los unciales, sin embargo algunos de ellos presentan una conformación diferente como en el caso del glifo /m/ cuyo trazado arranca de una potente barra vertical a la que se encadenan dos astas curvas que fluyen hacia la derecha, con una disposición básicamente igual a la de nuestra /m/ occidental de caja baja; lo cual sucede ya en época temprana como puede verse en el manuscrito sobre pergamino *De Trinitate de San Hilario* (FIG. II.4.2.2) de la primera década del siglo VI. El glifo /A/ ha verticalizado el asta descendente y ha desarrollado el trazado en forma de gota de la uncial en un amplio rasgo en curva que sale del extremo inferior del asta vertical y cierra arriba sin llegar al extremo superior de éste (FIG. II.4.2.3), lo que la acerca al trazado de nuestro modelo de /a/ minúscula de un solo nivel. Ese comportamiento de /a/ de un solo nivel y cuya panza no alcanza al extremo superior del asta principal, lo encontraremos todavía muy tardíamente en algunas pólizas tipográficas renacentistas, como la edición en castellano de *Los Triunfos de Francisco Petrarca*, de mediados del siglo XVI (FIG. II.4.2.4), o en la póliza de Claude Garamond para una edición de la *Hypnerotomachia Poliphili* impresa en París en 1546 (FIG. II.4.2.5). El glifo /T/, que en las unciales permanecía fiel a la arquitectura de la capital romana, ahora arquea su vástago principal que, aun sin cruzar todavía al asta horizontal, aproxima la apariencia del glifo a nuestra /t/ cursiva de caja baja (FIG. II.4.2.6). El carácter /D/ abandona el trazo curvo único de la uncial y se compone de un asta vertical que se extiende hacia arriba y otro trazo curvo que se ajusta

---

8 E incluso continúa diciendo que «la evaluación de esta sabia dosificación permite fechar los manuscritos y, en ocasiones, incluso situar su procedencia».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.133

ENTIA POPULUM QUEM DIMI  
 ER CAE QUERE CAURE TINGRE  
 RIAPERQUAEUET SOLADOCE  
 HORIHABENDUM EUM CUIE  
 ERUIUNT DIXERAT EILLEN  
 PDIMITTOITL QUEM TUIM  
 UIHQQUAMBICUIDETINDIE  
 UTEMPORALONCAUICEPRO  
 QUODDIERTADONAUIDNIN  
 RTAMPVAFOMNECIETERMON

FIG. II.4.27

In nomine ihu xpi  
 Oditur pnt facu  
 Genti nostri pa  
 thoni xpo supra  
 zante uitam chisep  
 tunus: pnatuū flagra  
 tionib: obsecunclane  
 uolbis Inprimis eandē  
 latio  
 ciam  
 onon  
 amm  
 de be  
 plur  
 etia  
 bir s

FIG. II.4.28

qui mala occulte agunt et bo  
 atque aliter qui bona quae  
 abscondunt & tamen qui b  
 facit publice mala de se op  
 mitant . . . uigā non c  
 III. De exortatione mulier ad h

FIG. II.4.29

FIG. II.4.27. *Epistolas de San Jerónimo*, siglo VII.

FIG. II.4.28. Escritura *semiuncial irlandesa* temprana del *Adamnanus*, hacia el siglo VII.

FIG. II.4.29. Escritura *semiuncial* en el *Liber Pastoralis Papae Gregorii*, siglo VIII.

a las pautas que definen la banda general de la línea de texto. El glifo /B/, que en las unciales se mostraba fiel a las formas de la lapidaria latina, ahora pierde su panza superior, presentando un comportamiento más cercano a nuestra /b/ actual. El signo /F/ sigue prolongando su asta principal por debajo de la banda general del renglón, pero en su extremo superior se curva, fundiéndose en un solo trazo con el brazo horizontal superior. Y el glifo /E/ muestra siempre una conformación muy semejante a nuestro carácter /e/ moderno de caja baja, según el proceso de transformación por cursividad del trazo que vimos al hablar de la /E/ uncial.

Todas estas circunstancias, que aparecen en el temprano ejemplo del pergamino *De Trinitate*, las hallamos también en *Epístolas de San Jerónimo* (FIG. II.4.27) del siglo VII o en la escritura semiuncial irlandesa temprana del *Adamnanus* (FIG. II.4.28) también hacia el siglo VII. Como curiosidad, en este último pergamino irlandés, el glifo /N/ aparece con un *bouma*<sup>9</sup> idéntico a nuestra /n/ minúscula moderna, a diferencia de la tónica general de trazado que lo ejecuta como una capital lapidaria. Lo mismo se observa en el *Liber Pastoralis Papae Gregorii* (FIG. II.4.29), del siglo VIII, en el que además los glifos /R/ y /A/ se ajustan a los boumas respectivos de la escritura uncial, mientras que el resto presenta las características de una semiuncial.

#### LA ANTIGÜEDAD TARDÍA. LAS ESCRITURAS NACIONALES

El desmembramiento político de Roma y la disipación de su influencia militar y cultural sobre los territorios occidentales provocó, como dijimos, la ocupación gradual de las provincias de Poniente por parte de los pueblos centroeuropeos. Pero al igual que sucediese con la arquitectura, donde la ausencia de un poder central que normalizara la poética edilicia no supuso el desarraigo de unas formas constructivas que evolucionaron por corrupción a partir de un sedimento estético y procedimental adquirido previamente, así ocurriría con las formas de manifestación de la escritura, en el sentido de que el establecimiento de nuevos focos culturales y la instauración de las fronteras nacionales no supuso una involución de los usos escritores sino una lenta transformación de las grafías tardorromanas y una consecuente singularización nacionalista de las mismas a partir de un tronco cultural común<sup>10</sup>. El resultado sería la ruptura de, como

---

9 La voz *bouma* hace referencia en el ámbito de lo tipográfico a la arquitectura esencial de un glifo que permite su reconocimiento como un carácter concreto y diferenciado, independientemente del revestimiento estético con el que se presente.

10 Comenta Martínez-Val que las escrituras nacionales «surgieron a medida que las diferentes tribus bárbaras que acabaron con el imperio fueron adquiriendo poder en unas u otras zonas de la geografía europea, [y] rompieron lo que puede llamarse *unidad tipográfica del imperio*, que sin duda había sido una más de las herramientas del poder político romano».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. p.65

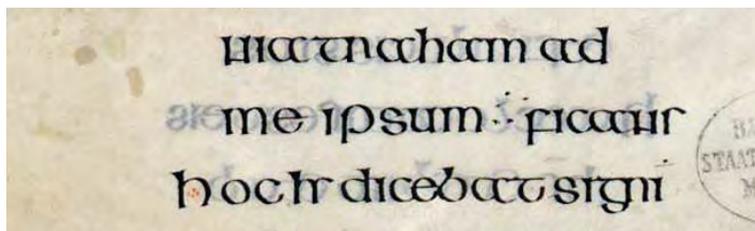
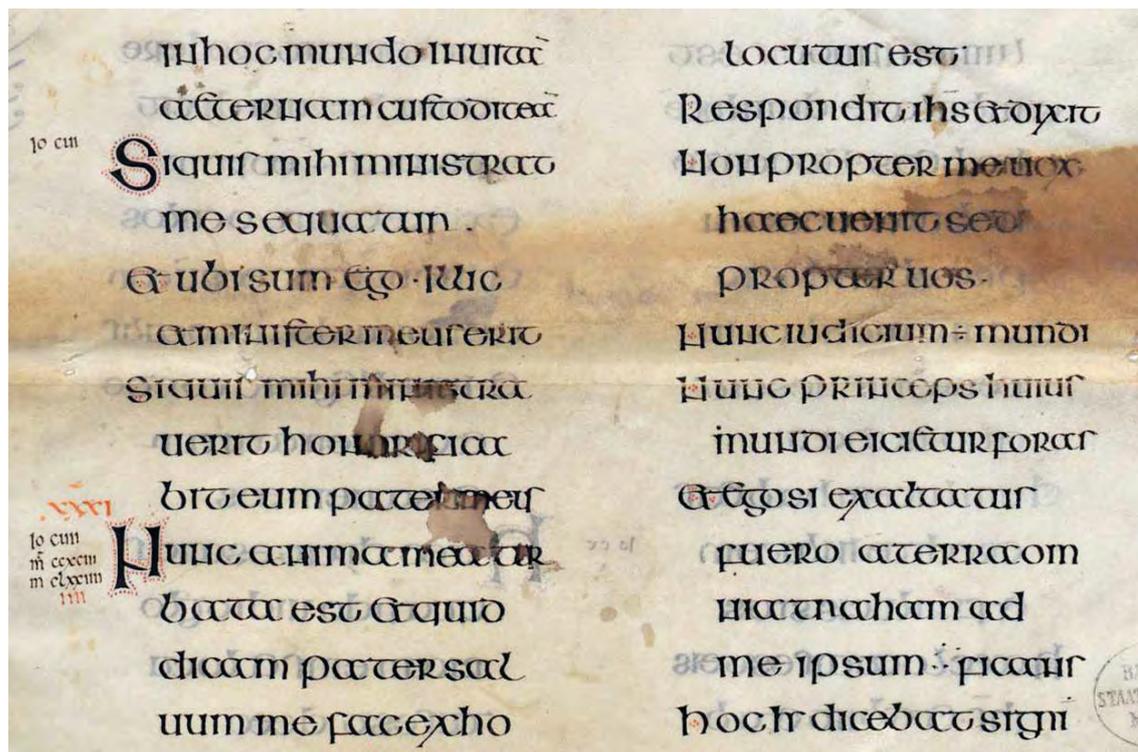


FIG. II.4.30

**P**ost resurrectionem apparuit ihs discipu  
 pulis et non credebat thomas. Et quum ap  
 paruit ei incredebat eum.

FIG. II.4.31

FIG. II.4.30. Escritura *semiuncial irlandesa*. *Biblia. Novum Testamentum*, siglo VIII.FIG. II.4.31. Enlace de glifos en una escritura *semiuncial irlandesa*.

expresa Martínez-Val, la *unidad tipográfica del imperio*; expresión en lo caligráfico de lo que estaba sucediendo en otros ámbitos de la Europa occidental tardoantigua.

En la zona insular, sajones y celtas ocuparon las provincias de la antigua Britania romana. Uno de los focos más destacados de la producción del códice tardoantiguo es Irlanda. Los códices irlandeses se cuentan entre los más bellos de todo el período tardoantiguo y medieval. El *Libro de Kells*, el *Libro de Durrows* o el *Evangelionario de Lindisfarne* son, entre otros, exponentes de la excelencia del arte antiguo anglosajón. Los cuerpos de texto de esta caligrafía, llamada *escritura insular*, están ejecutados con una grafía íntimamente ligada a la escritura semiuncial, por lo que justamente se la conoce también como escritura *semiuncial irlandesa*<sup>11</sup> (FIG. II.4.30). Su módulo es de buen tamaño, presenta una fuerte modulación, el instrumento se sostiene en ángulo agudo cerrado con respecto a la horizontal, la banda principal del texto se ajusta rigurosamente a una doble pauta pero la frecuencia de rasgos que ascienden y descienden por sobre la banda principal y el rigor de su medida articulan esta escritura en un sistema de cuatro pautas claramente definidas. La *altura de x* es muy potente en relación a la extensión de los rasgos que la sobrepasan. El aspecto general del texto es al propio tiempo de rigor y de cursividad, pues predomina la curva sobre la recta. Presenta unos remates terminales en forma de cabeza de clavo fuertemente marcados y que están ejecutados en dos tiempos como demuestra Mediavilla en su excelente ensayo sobre usos caligráficos<sup>12</sup>. Y por primera vez aquí un modelo de escritura presenta una decidida vocación de separación de unidades de significado con la incorporación de espacios vacíos entre ellos. Se advierte además una firme voluntad de enlace entre los caracteres de la palabra y una especie de engarzado entre los glifos, como si éstos quedasen ensartados a nivel de la pauta superior de la altura de *x*, mediante unos largos y finos trazos horizontales que enhebran unas letras con otras (FIG. II.4.31).

Como ha dicho el grafista y tipógrafo neerlandés Noordzij, en el siglo VI aún no se contemplaba en el panorama escritor occidental una separación sistemática de las palabras, y los

---

11 Goudy, en referencia a la base estilística de la poética semiuncial en la escritura insular, expone que «se dice que Irlanda adoptó las formas de sus letras de los manuscritos llevados por los misioneros cristianos en el siglo V. Estos manuscritos se escribían normalmente con caracteres semiunciales, es decir, una mezcla de unciales y minúsculas o letras más pequeñas».

Goudy, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. pp.52-53

12 Algunos caracteres de la escritura semiuncial irlandesa, como demuestra gráficamente el calígrafo Mediavilla en una de las láminas explicativas de su excelente estudio, presentan unos remates en forma de clavo que tan sólo pueden ser ejecutados en dos tiempos, con dos trazos parcialmente solapados. Como en el caso de los caracteres /b/, /d/, /f/, /h/, /l/, /m/, /n/, /r/, /u/. Ver lámina de caligrafía en MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.135

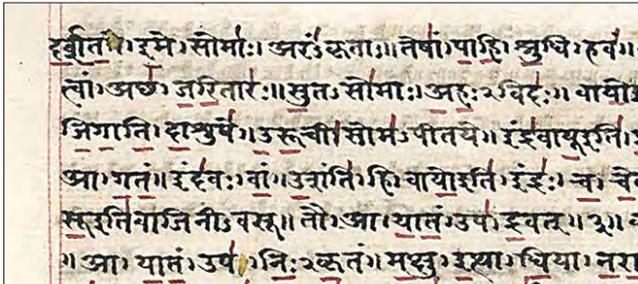


FIG. II.4.32

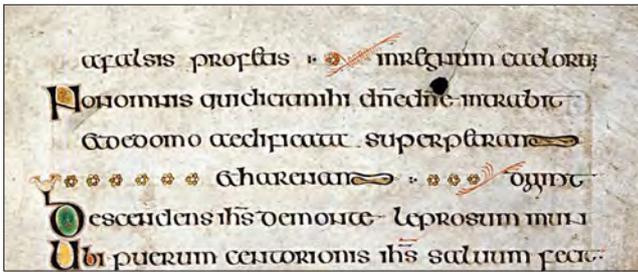
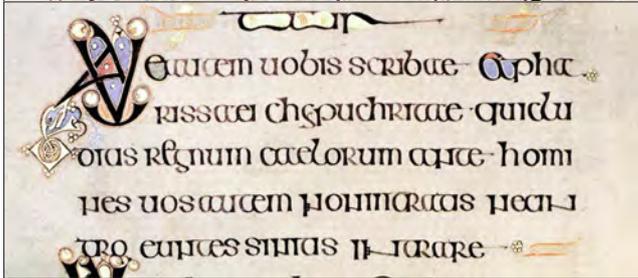


FIG. II.4.34



FIG. II.4.33

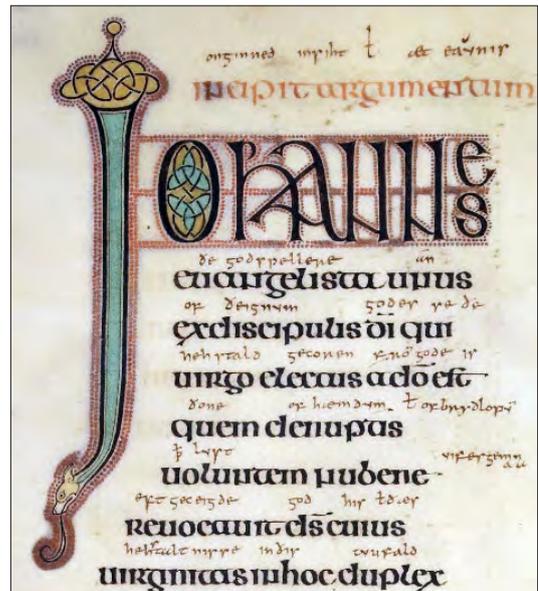


FIG. II.4.35

FIG. II.4.32. Comparación entre una escritura hindú *devanagari* procedente de un Rigveda manuscrito del siglo XIX, y una caligrafía del tipo *semiuncial irlandesa* tardoantigua.

FIG. II.4.33. Folio en pergamino del *Libro de Durrow*, siglo VII.

FIG. II.4.34. *Semiuncial irlandesa* en un folio del *Libro de Kells*, siglo IX.

FIG. II.4.35. Escritura *semiuncial irlandesa* en el cuerpo de texto del *Evangelionario de Lindisfarne*, siglos VII al VIII.

espacios vacíos que sí aparecen en ocasiones parecen marcar expresamente el final de una frase o de un párrafo. Desde el siglo VII el códice irlandés manifiesta la intención de articular visualmente el texto separando los vocablos, ganando así el conjunto en legibilidad. Noordzij relaciona esta circunstancia con una supuesta toma de contacto entre la cultura árabe, en pleno fenómeno expansionista desde el siglo VII, y la cultura irlandesa, habida cuenta de cierto acercamiento en la poética plástica de ambos pueblos<sup>13</sup> y considerando además que las escrituras del Islam presentan una tendencia natural a la ligadura y al enlace. Por nuestra parte podemos añadir algo más a las apreciaciones del ilustre neerlandés, basándonos en nuestras propias apreciaciones en lo que respecta a la extraña similitud entre la dinámica de la escritura *devanagari* hindú y la semiuncial irlandesa (FIG. II.4.32). La devanagari es una escritura muy reconocible por sus acentuados enlaces en línea recta horizontal por la parte superior de los glifos, algo así como si todas las letras colgaran de un cordel invisible. Para algunos estudiosos de la caligrafía esta estética parece proceder de los usos en la escribanía hindú de una especie de regleta para alinear los glifos desde cuyo borde inferior se deslizaba el útil de escritura al ejecutar el trazo, lo que provocaría el singular efecto de ensartado que la escritura devanagari ha perpetuado. Si tenemos en cuenta el intercambio cultural que existió desde los primeros momentos del Islam entre las culturas islámica e hindú, y nos apoyamos en las influencias escritoras que defiende Noordzij entre aquella y la irlandesa, quizá podríamos inferir una cierta influencia de la escritura devanagari en la semiuncial irlandesa tardoantigua. Pero digamos también que esta osada conclusión, parafraseando al propio Noordzij cuando se refiere en su ensayo a la suya propia «...es poco más que especulativa».

La indiscutible belleza de la escritura insular se hace presente en los folios en pergamino del *Libro de Durrow*, perteneciente al siglo VII (FIG. II.4.33) o en los del *Libro de Kells*, dos siglos posterior (FIG. II.4.34). El *Evangelario de Lindisfarne*, otro códice anglosajón reconocido como uno de los más altos exponentes del arte librario religioso inglés, de entre los siglos VII y VIII, despliega una exquisita caligrafía en estilo insular que recoge las características formales ya citadas (FIG. II.4.35). El rigor caligráfico de la semiuncial irlandesa, a lo largo del extenso lapso de

---

13 Para Noordzij «la cuestión sobre un posible conocimiento mutuo entre árabes e irlandeses ha sido suscitada en el pasado, concretamente en relación con el estilo decorativo de los artistas plásticos irlandeses». Y a continuación se duele añadiendo que «tengo la impresión de que la bibliografía especializada en la historia del arte menciona esta cuestión únicamente a modo de ejemplo curioso de especulación estrafalaria».

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



FIG. II.4.36

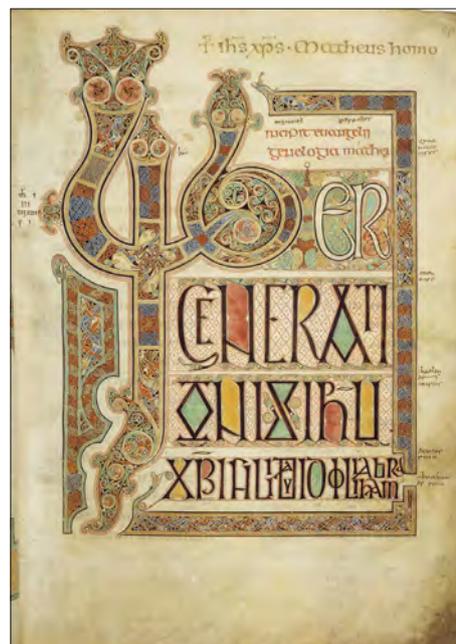


FIG. II.4.37

FIG. II.4.38



FIG. II.4.39

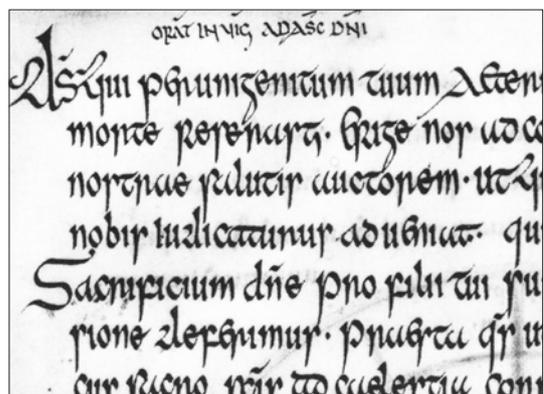
FIG. II.4.36. Folio con capitulares miniadas del *Evangelario de Lindisfarne*, c.700.FIG. II.4.37. Folio con capitulares miniadas del *Evangelario de Lindisfarne*.

FIG. II.4.38. Detalle del folio anterior.

FIG. II.4.39. Escritura *minúscula anglosajona* en un fragmento del *Oraciones*, siglo VIII.

tiempo en el que se extendió su uso, ocasiona unas formas estables que la hacen singularmente reconocible, no sólo en estos grandes códices mencionados sino en otros menos conocidos pero no por ello menos interesantes desde el interés de la paleografía, como por ejemplo es el caso del ejemplar del *Novum Testamentum*, de una Biblia fechada en el siglo VIII (FIG. II.4.30).

Los códices anglosajones van a desarrollar también un tipo de escritura de función jerárquica, especialmente llamativa y ornamental, muy característica, que se utilizará en textos de corta extensión en los arranques del cuerpo de texto principal escrito en estilo insular, o formando parte de la ornamentación de un folio acompañando a letras capitulares de envergadura y complejidad decorativa ciertamente inusuales (FIG. II.4.36). Estos caracteres, exclusivos del libro miniado inglés, presentan fuertes vínculos con los glifos de la escritura rúnica que como sabemos extendió su influencia desde Centroeuropa hasta las islas británicas y la mitad occidental de la península escandinava, y pervivió desde los comienzos de la era cristiana hasta el medievo. Las características que presenta son una arquitectura llamativamente cuadrangular de los glifos, una insistencia en el ángulo recto en la confluencia de las astas, el tono de severidad general, y sobre todo el empleo de formas en *losange*, o tendencia a la configuración romboidal. Todo ello lo tenemos en este exquisito folio del *Evangelionario de Lindisfarne* (FIG. II.4.37) en el cual tres líneas aparecen en capitales latinas con influencias rúnicas, especialmente en el caso del sexto glifo de la primera línea o en el primero y el cuarto de la segunda; y con influencias semiunciales, como es el caso del glifo /N/ de la primera línea, idéntico a su homólogo semiuncial irlandés, el glifo /h/ de la segunda línea, o los tres glifos /a/ de la tercera. Obsérvese además el poso cultural tardohelenístico presente en el glifo /A/, sexto de la primera línea, en el que a pesar de sus maneras runiformes romboidales se constata el transversal quebrado en ángulo y el remate superior en la confluencia de las astas, que fueron lugar común en la escritura del periodo helenístico griego (FIG. II.4.38).

En el esquema de organización de los modos de escritura según su funcionalidad, la insular se corresponde con el modo caligráfico. No es una escritura especialmente fluida aunque su hechura es más enlazada y continua que la capitalis rústica o desde luego la capitalis quadrata. Por ello los escribas irlandeses sintieron la necesidad de extender su cursividad al mismo tiempo que economizaban la superficie del soporte escriptor, reduciendo el espesor de los glifos. De este modo surgió la *minúscula anglosajona*, cuya grafía singular vemos en un fragmento del *Orationes*, del siglo VIII (FIG. II.4.39). Básicamente la poética es la misma pero se altera el espesor, que se vuelve más estrecho, y las prolongaciones de las astas, cuyos rasgos ascendentes

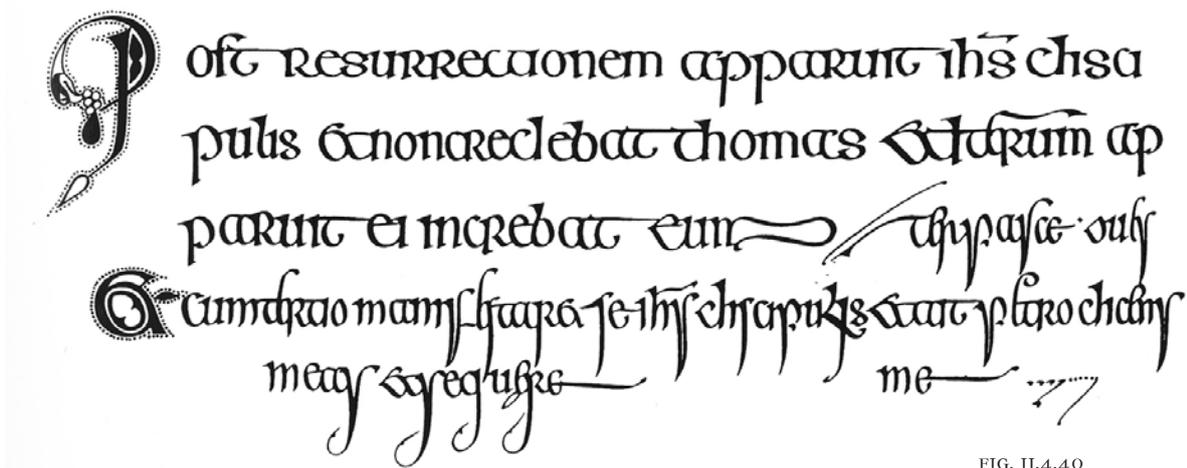


FIG. II.4.40

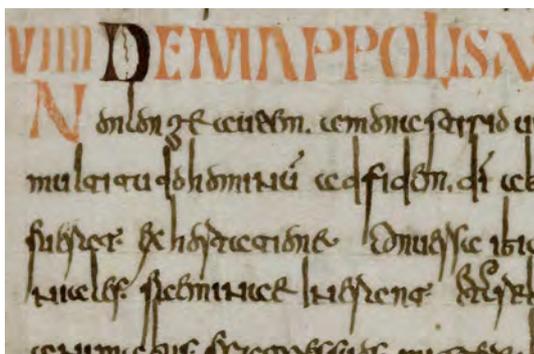


FIG. II.4.41

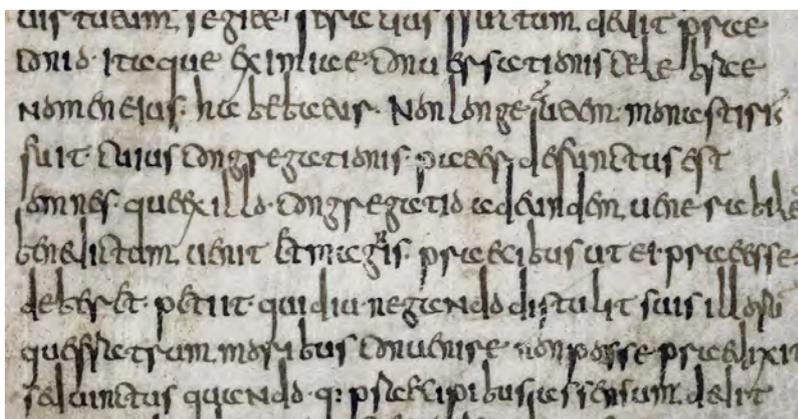


FIG. II.4.42

FIG. II.4.40. Escritura *semiuncial irlandesa*, al principio del documento, y *minúscula anglosajona*, al final. *Libro de Kells*, c.800.

FIG. II.4.41. Escritura *merovingia* en el *Gregorius M., Dialogi*, siglo VIII. Procedente del norte de Francia.

FIG. II.4.42. Texto del *Gregorius M., Dialogi*, siglo VIII.

y descendentes se acentúan. Se mantienen los espacios entre unidades de significación y los remates claviformes en el arranque de los trazos ascendentes. Surge alrededor del siglo VI y ya en el siguiente la minúscula anglosajona se extiende desde Irlanda al resto del territorio británico, experimentando incursiones en suelo continental sobre todo al norte del territorio franco. Esta escritura minúscula anglosajona puede verse en un curioso fragmento de un folio del *Libro de Kells* en el que unas líneas en semiuncial irlandesa conviven con otras escritas en minúscula anglosajona (FIG. II.4.40).

En el siglo V los francos avanzan hacia los territorios de la Galia romana, instaurando la dinastía merovingia con el rey franco Meroveo, de donde procede el gentilicio dinástico. El panorama de disipación del poder unificador imperial y, por otro lado, la continuidad cultural que procede de las sólidas raíces de latinización del territorio ocupado, además de la romanización implícita del propio pueblo ocupante, es paralelo al que ocurría en suelo anglosajón y similar al que sucederá también en los territorios ibérico e itálico.

La escritura nacional tardoantigua de los viejos territorios galorromanos, llamada consecuentemente *escritura merovingia* (FIG. II.4.41), hunde sus raíces en las escrituras cursivas tardorromanas como aquella cursiva que vimos en el rescripto de Diocleciano y Maximiano del siglo IV, y en el tipo semiuncial. Pero sobre todo, y a tenor de la fuerte injerencia que la minúscula anglosajona protagonizó más allá de sus fronteras nacionales, la escritura merovingia va a presentar una fuerte asimilación del comportamiento caligráfico de aquélla. La merovingia es sin duda de entre las cuatro principales escrituras nacionales la que tiene un menor índice de legibilidad. Como apunta Martínez-Val, el ritmo de su grafía es altamente irregular, lo que afecta a la bondad de su lectura<sup>14</sup>. Posee un espesor algo más estrecho que la minúscula anglosajona, con quien guarda fuerte relación de parentesco, pero su grafía presenta un tono mucho más deslavazado y casual. Los rasgos ascendentes y descendentes se alargan desmesuradamente sin que parezcan querer someterse a un régimen pautado. La interlínea es pequeña, por lo que con frecuencia los rasgos salientes de las líneas contiguas se entrecruzan. La dinámica del trazo es regresiva, volviendo a menudo el rasgo sobre sí mismo para luego volver a avanzar en el sentido de la escritura, lo que a veces origina la aparición de bucles y trazos solapados. No existen

---

14 Sobre la poética gestual de la escritura merovingia afirma Martínez-Val que «el pulso de la escritura es irregular, con fuertes sacudidas que afectan de manera desigual a los rasgos ascendentes y descendentes, y que en ocasiones cruzan por encima de otras líneas, entorpeciendo su lectura».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. p.65

FIG. II.4.43

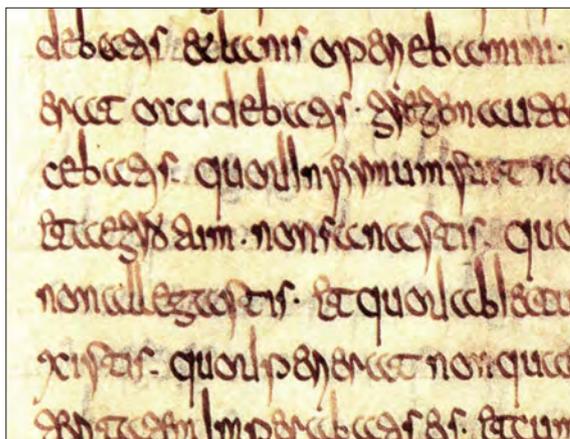


FIG. II.4.45

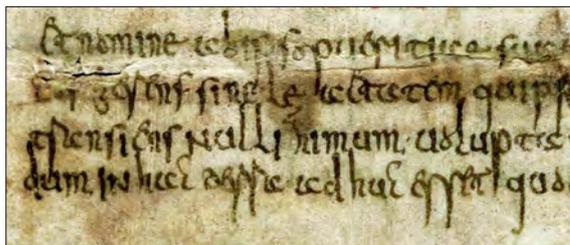


FIG. II.4.46

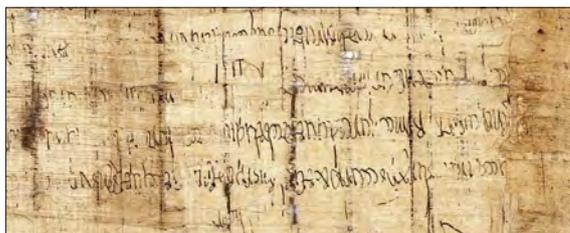
FIG. II.4.43. Fragmento en pergamino del *Leccionario de Luxeuil*, siglo VII.FIG. II.4.44. *Gregorius Magnus. Moralia in Job*, siglo VIII.FIG. II.4.45. *Gregorius M. Dialogi*, siglo VIII.FIG. II.4.46. Escritura *merovingia* en una confirmación de donación de Clotario II, caligrafiada sobre papiro en el año 625.FIG. II.4.47. Escritura *visigoda* en el *Etymologiarum Libri de San Isidoro*, siglo X.FIG. II.4.48. *Comentario al Apocalipsis. Beato de Zamora*, siglo X.

FIG. II.4.44

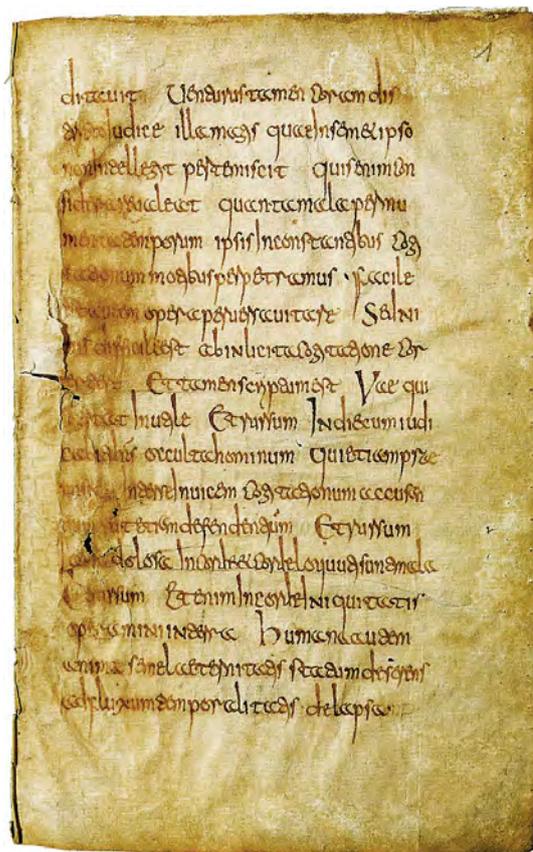


FIG. II.4.47

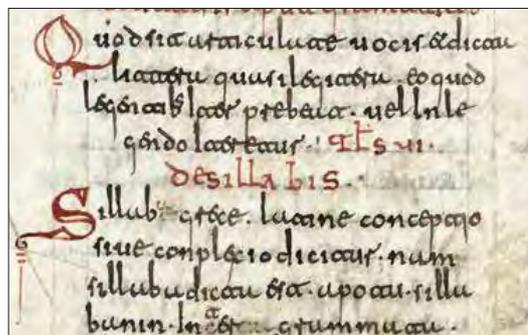
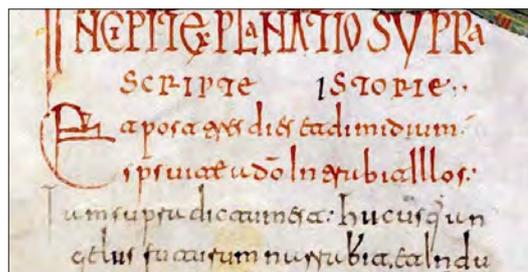


FIG. II.4.48



remates claviformes al modo de la minúscula anglosajona y los rasgos descendentes se muestran fuertemente acuchillados. La separación de unidades de significación mediante espacios vacíos, aun existiendo, es tan breve que la apariencia general de la textura caligráfica es de monótona continuidad (FIG. II.4.42). Por tanto, aun siendo evidente el hermanamiento con su pariente anglosajona, se puede decir sin ambages que la calidad caligráfica y la legibilidad de la escritura merovingia son notablemente inferiores con respecto a la minúscula anglosajona. Una muestra elocuente de todo esto la tenemos en el fragmento en pergamino del *Leccionario de Luxeuil*, del siglo VII (FIG. II.4.43) o en el *Gregorius Magnus. Moralia in Job*, de un siglo más tarde (FIG. II.4.44). También del siglo VIII es el *Gregorius M. Dialogi* (FIG. II.4.45), ejemplos todos ellos de la singularidad de la actividad escritora en los territorios merovingios tardoantiguos. El documento más antiguo conservado en escritura merovingia es una confirmación de donación de Clotario II, caligrafiada sobre papiro en el año 625 (FIG. II.4.46).

La *escritura visigoda*, del ámbito territorial de la península ibérica, es desde luego, al menos en su estilo evolucionado tardío, la más clara y legible de entre las principales escrituras nacionales. La inmigración visigoda en la Hispania tardorromana fue un efecto de los pactos con el Imperio, y de las concesiones territoriales que éste le otorgó a tenor de una suerte de prestaciones militares. El reino visigodo, desde finales del siglo V, ejercerá su derecho político en la península hasta comienzos del VIII cuando el envite musulmán transmute la Spania visigoda en el Al-Andalus musulmán, integrado entonces en el imperio árabe en calidad de emirato dependiente del califato de Damasco. La cultura visigoda, diluida en la casi totalidad del territorio ibérico, se atrincherará al norte de la península constituyendo pequeños focos que evolucionarán culturalmente al tiempo que, despaciosamente, irán ganando territorios hacia el sur para la causa cristiana.

El uso de la *escritura visigoda* libraria en el código y en el protocolo diplomático se extiende en la península ibérica aproximadamente desde los siglos VIII al XII, conformando su identidad durante los primeros siglos de recuperación cristiana de los territorios ocupados por el Islam y declinando su influjo a comienzos del bajomedievo hasta acabar sustituyéndose por la escritura carolingia<sup>15</sup>. En el *Etymologiarum Libri* de San Isidoro, del siglo X, tenemos un ejemplo muy

---

15 En cuanto al proceso de disipación del uso de la escritura visigoda en la península ibérica, Sousa apunta que «la decadencia de la visigótica española se inicia en el siglo XI debido a la influencia francesa y a la desaparición del rito gótico o mozárabe, y en el siglo XII es sustituida por la carolingia».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia...* op.cit. p.62

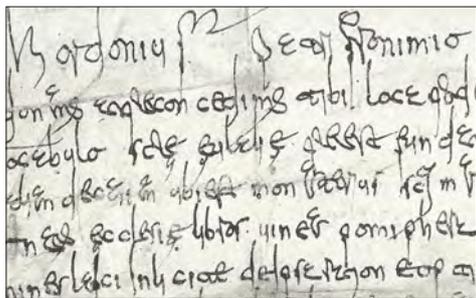


FIG. II.4.49

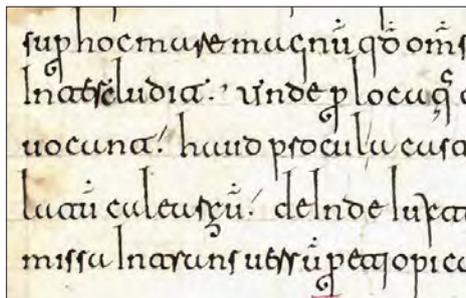


FIG. II.4.50

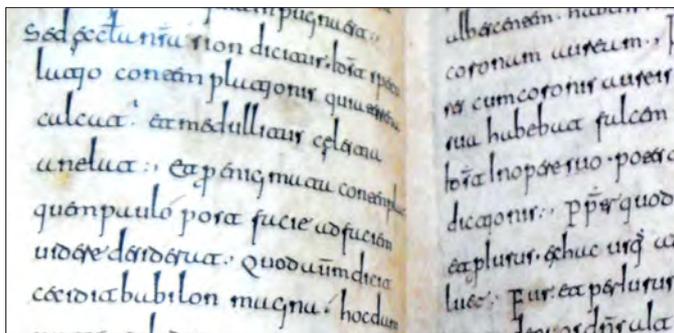


FIG. II.4.51

FIG. II.4.52

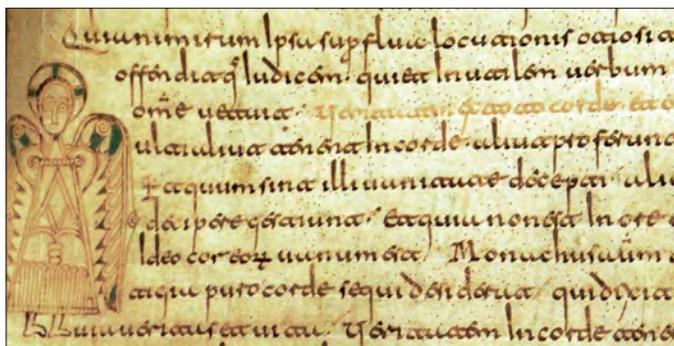


FIG. II.4.49. Escritura visigótica cursiva.

FIG. II.4.50. Escritura visigótica libraria.

FIG. II.4.51. Codex Urgellensis, siglo x.

FIG. II.4.52. Escritura visigoda en el *Commentarius in Regulam Sancti Benedicti*, siglo x.

FIG. II.4.53. Códice de Roda, siglo x.

FIG. II.4.54. Escritura visigoda en un folio del *Beato de Urgell*, siglo x.

FIG. II.4.53

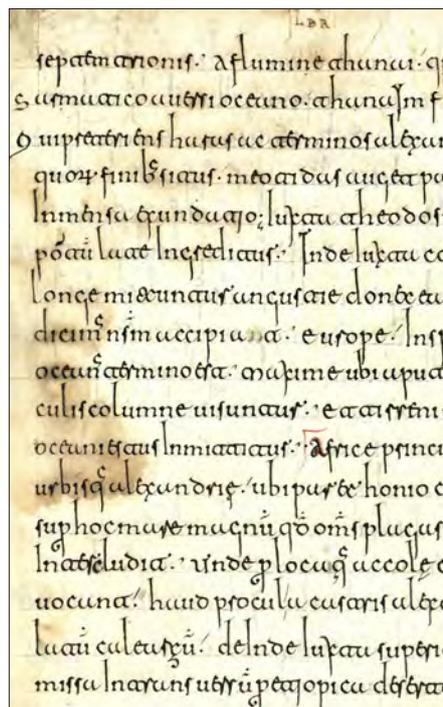


FIG. II.4.54



bello de una escritura visigoda del siglo X (FIG. II.4.47) según una evolución de la misma que comienza a recoger parte de la poética de la escritura carolina. O en el folio en pergamino del *Comentario al Apocalipsis* perteneciente al *Beato de Zamora*, de la primera mitad del siglo X (FIG. II.4.48). Junto a esta escritura libraria existió otra de carácter más cursivo y trazado más fluido y veloz (FIG. II.4.49).

Una característica de la escritura visigoda evolucionada es, como dijimos, la claridad de lectura. Además de ello, su altura de x es notablemente reducida en comparación con los largos astiles de los rasgos que sobresalen de ella. No tiene una modulación evidente aunque el paisaje del texto se enriquece con sentidas pulsiones de la pluma que dan peso visual a los rasgos ascendentes y a los momentos de arranque de algunos caracteres, acabando en punta los descendentes (FIG. II.4.50). Los caracteres presentan poca voluntad de enlace entre sí, y las unidades de significación del texto se separan con espacios blancos de silencio. En el *Comentario al Apocalipsis* del *Codex Urgellensis* (FIG. II.4.51) del siglo IX observamos estas peculiaridades de la visigoda, y además notamos el uso de una segunda escritura, una semiuncial cuyos caracteres se sitúan fuera del marco de párrafo al modo de letra capitular, con función enfática, y cuyo cometido es marcar significativamente el comienzo de partes relevantes en el cuerpo de texto. La utilización de una doble tipología de escrituras en un mismo folio y dentro del mismo desarrollo textual es común en las escrituras tardoantiguas y medievales, como desarrollaremos más adelante. Otro bello ejemplar de escritura visigoda lo tenemos en el *Commentarius in Regulam Sancti Benedicti*, del siglo X (FIG. II.4.52), esta vez con una delicada modulación del trazo derivada probablemente del uso de una pluma de corte recto. La grafía del *Códice de Roda*, datado asimismo en el siglo X (FIG. II.4.53), presenta una sutilísima modulación que parece obedecer a la utilización de una pluma de corte afilado cuyos trazos se modulan por contraste de expansión, según la clasificación de la huella caligráfica del instrumental propuesta muy acertadamente por Noordzij<sup>16</sup>. Junto a la escritura visigoda libraria encontramos en los códices otra manifestación escritora, típicamente visigoda, en textos de corta extensión y con función enfática. Tal es el caso del comienzo de capítulo en uno de los folios del *Beato de Urgell*, del siglo X (FIG. II.4.54) o el encabezado de uno de los folios del Tumbo de Caaveiro, del siglo XIII (FIG. II.4.55). El comportamiento de los glifos y la articulación de los mismos conformando una especie de *cenefa de*

16 En su espléndido ensayo sobre el trazo caligráfico, Noordzij establece una breve y acertada taxonomía que clarifica la naturaleza del trazo en cuanto a su contraste de modulación.

NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo...* op.cit. pp.24 ss.



FIG. II.4.55



FIG. II.4.56



FIG. II.4.57



FIG. II.4.58



FIG. II.4.59

FIG. II.4.55. Detalle del texto enfático en el encabezado de un folio del *Tumbo de Caaveiro*, siglo XIII.

FIG. II.4.56. Juego de texto enfático en un códice anglosajón tardoantiguo.

FIG. II.4.57. Detalle del friso ornamental de la *urna de Fra Bernat de Mur*, siglo XIII.

FIG. II.4.58. Fragmento del fresco del ábside de *San Pere de la seo d'Urgell*, del siglo XII.

FIG. II.4.59. *Capitales visigodas* en el borde de la mandorla del Pantocrator en el *frontal de altar de Esquius*, siglo XII.

FIG. II.4.60. Inscripción en la filacteria del arcángel Gabriel en una *Anunciación* del siglo XIV.

FIG. II.4.61. Glifos de influencia lombarda en una recreación de Frederic W. Goudy, siglo XIX.



FIG. II.4.60



FIG. II.4.61

*texto* puede resultar curiosamente familiar si pensamos en los textos enfáticos que ya vimos en el códice anglosajón (FIG. II.4.56) y de hecho podría haber una cierta relación de parentesco entre ellos, pero teniendo en cuenta que este parentesco sólo tendría efecto en cuanto a la apariencia general y disposición de los glifos en la banda de texto, y de manera singular en el caprichoso juego de diferentes cuerpos tipográficos y ubicaciones arbitrarias que se extienden, cubriéndola por entero, la superficie de dicha cenefa de texto. No obstante, la comparación con los textos de énfasis en los códices anglosajones no va más allá de esto puesto que en ningún caso aquí se puede hablar ni por lo más remoto de circunstancias tales como una influencia rúnica, habida cuenta de la evidente deuda de estas franjas de texto visigodas con la arquitectura de los glifos de la capital lapidaria romana del imperio. Sí se corresponden enteramente estos caracteres miniados con los glifos de las inscripciones lapidarias, tal como se aprecia en el friso ornamental de la *urna de Fra Bernat de Mur*, del siglo XIII (FIG. II.4.57), o en las rotulaciones de las superficies al fresco en el *ábside de San Pere* de la seo d'Urgell, del siglo XII (FIG. II.4.58), o en las leyendas de las tablas de la pintura medieval del área septentrional de la península ibérica, como por ejemplo las capitales visigodas en el borde de la mandorla del Pantocrator en el *frontal de altar de Esquiús*, del siglo XII (FIG. II.4.59).

El módulo de la escritura visigoda en su expresión lapidaria presenta una tendencia al espesor estrecho, lo que podemos observar en una inscripción tardía en la filacteria que sostiene el arcángel Gabriel en una *Anunciación* del siglo XIV (FIG. II.4.60), de influencia lombarda (FIG. II.4.61). O igualmente en el texto tardío inscrito en el mármol de la *lápida sepulcral de Felipe Giudice*, del segundo cuarto del siglo XIV (FIG. II.4.62). Por otro lado, los caracteres de las capitales monumentales visigodas contienen implícita una inseminación cultural tardohelena, como se puede ver claramente en el glifo /A/ en el que aparecen tanto el transversal quebrado en ángulo como el amplio remate en el ápice (FIG. II.4.63), características que estaban ya presentes en la escritura lapidaria del periodo helenístico griego (FIG. II.4.64). Esta conformación del glifo aparece en el *ábside d'Esterra de Cardós*, del siglo XII, en un texto al fresco situado inmediatamente bajo el nivel de imposta, o en el intradós del arco triunfal que da entrada al espacio del ábside en la *iglesia de Sant Pere de Sorpe*, de mediados del siglo XII (FIG. II.4.65). La diáspora cultural visigoda hacia el septentrion peninsular tras la ocupación musulmana inseminaría con su esencia la franja norte territorial, cuyo poso aflora hoy en las formas tradicionales de la escritura del área vascongada, muy especialmente en el uso significativo que se hace del signo /A/ tal como lo encontramos hoy en la señalética del viario urbano de la ciudad de Bilbao (FIG. II.4.66), o en las



FIG. II.4.62

FIG. II.4.63



FIG. II.4.65



FIG. II.4.66



FIG. II.4.67

FIG. II.4.62. Glifos lombardos en la lápida sepulcral de Felipe Giudice, siglo XIV.

FIG. II.4.63. Ábside de *San Pere de la seo d'Urgell*, siglo XII.

FIG. II.4.64. Epigrafía griega del periodo helenístico.

FIG. II.4.65. Intradós del arco triunfal del ábside de *Sant Pere de Sorpe*, siglo XII.

FIG. II.4.66. Señalética en el viario urbano de Bilbao.

FIG. II.4.67. *Lettering* tradicional en Bilbao.



interpretaciones modernas del glifo en la rotulación comercial de algunos establecimientos de esa misma localidad (FIG. II.4.67). El curioso juego tipográfico de las franjas de texto de función enfática en los códices ibéricos tardoantiguos y medievales del área cristiana, lo encontramos a veces en algunas expresiones relevantes de las versales visigodas pintadas, como en la franja de texto a nivel de imposta del *ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull*, un fresco del siglo XII, en cuyo morfema /MARÍA/ la /R/ comparte su asta principal con la descendente del carácter /A/, haciendo perder a éste su rasgo transversal quebrado (FIG. II.4.68). Esta desubicación del glifo y esa aleatoriedad de cuerpos tipográficos, que habíamos emparentado con las cenefas de los textos enfáticos de los códices tardoantiguos anglosajones, extenderá su pervivencia hasta bien entrado el Renacimiento, tal como lo vemos en la filacteria del *Sant Vicenç Ferrer*, de Juan de Juanes, de mediados del siglo XVI (FIG. II.4.69), en la que el texto se articula según un orden heteróclito que altera las posiciones y los tamaños ortodoxos. Esa misma disposición rupturista se presenta en la labor escritora de protocolo sobre piedra, en la que el lapicida juega con las posibilidades de articulación del texto que aquella le proporciona, tal como vemos en la epigra-fía lapidaria del *sepulcro de Perafán de Ribera*, en la sala capitular del Monasterio de la Cartuja, en Sevilla (FIG. II.4.70). Estas disposiciones aparentemente lúdicas de los caracteres del texto se muestran también en los singulares *víttores*<sup>17</sup> salmantinos, especie de grafitis, con los que los titulados universitarios celebraban la obtención de su acreditación académica desde al menos el siglo XIV escribiendo sobre los muros de la Universidad de Salamanca el *vítor* y, a veces, las siglas del recién titulado. Estos víttores han pasado a ser hoy un signo identificativo de toda la provincia salmantina y son objeto de conservación los que se encuentran en los muros universitarios o en sus proximidades, tanto en la propia capital como en las poblaciones principales de su ámbito provincial, como los víttores sobre los muros de la catedral de Ciudad Rodrigo (FIG. II.4.71). La peculiar disposición y comportamiento de estas exultaciones, su tono rojo apagado y la ejecución directa a brocha sobre el muro han cobrado tal nivel de identificación cultural con la ciudad que se la puede encontrar hoy tanto en la expresión tipográfica de las rotulaciones comerciales como en la señalética institucional salmantina. De hecho, en 1996, la Universidad de Salamanca encargó al prestigioso diseñador Andreu Balius, con motivo del remozamiento de

---

17 El *vítor*, en su expresión gráfica, es un símbolo para la expresión exultante de una situación de victoria. Para una breve pero interesante explicación sobre este símbolo y en particular sobre los víttores salmantinos se puede consultar la voz *vítor* (*símbolo*) en Wikipedia castellana.

[http://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADtor\\_%28s%C3%ADmbolo%29](http://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADtor_%28s%C3%ADmbolo%29) (consultado el 6.2.2013)

FIG. II.4.68



FIG. II.4.69



FIG. II.4.70



FIG. II.4.71

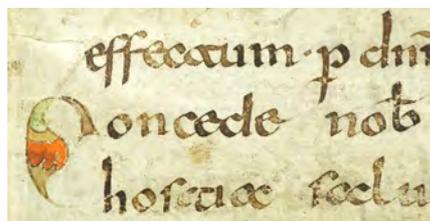


FIG. II.4.72

FIG. II.4.73

FIG. II.4.68. Ábside de *San Clemente de Tahull*, siglo XII.FIG. II.4.69. Texto en la filacteria del *Sant Vicenç Ferrer* de Juan de Juanes, siglo XVI.FIG. II.4.70. Lapidaria renacentista del *sepulcro de Perafán de Ribera*, en la sala capitular del Monasterio de la Cartuja, en Sevilla.FIG. II.4.71. *Vitores* renacentistas en la catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca.FIG. II.4.72. *Sacramentarium Gelasianum*, siglos VIII al IX.FIG. II.4.73. Escritura *beneventana*.

su identidad visual corporativa, la ejecución de una fuente digital que recuperara y recogiese el carácter de aquellos significativos vótores, bajo el nombre de *Universitas Studii Salamantini*, en cuyo diseño Balius recrea, en la medida en que ello es posible en una fuente creada para una escritura de uso lineal, el capricho gráfico y las irregularidades del *vítor*. Añadiendo también muy oportunamente en su diseño algunas características que traducen la poética desahogada y populista de los grafitis originales, como en el caso de la inversión de la relación de modulación en los trazos de la /U/ y la /V/ cuyos grosores se rebelan a la ortodoxia latina.

Por su parte el territorio de la península italiana recibiría la ocupación ostrogoda tras la caída definitiva de la Roma de Occidente. Pero tan sólo un siglo más tarde, a finales del VI, una fuerte incursión del pueblo lombardo proveniente de la zona septentrional del continente europeo disolverá el reino ostrogodo, ocupando el territorio itálico. La máxima expansión de su dominio territorial, hacia el sur, estuvo comprendida por el Ducado de Benevento. En esta área cultural longobarda, que se vio libre de la ocupación de los francos que sí sufrió el norte peninsular, pudo ver la luz la cuarta de las escrituras nacionales, la *escritura beneventana* (FIG. II.4.72), cuyo uso, según Sousa<sup>18</sup>, se practicó en los manuscritos latinos entre los siglos VIII al XIII, hasta que fue reemplazada por los usos góticos.

El aspecto general de la escritura beneventana es peculiar y muy reconocible (FIG. II.4.73). Se trata de una escritura de marcado rigor caligráfico, de contenida ductilidad. Presenta un fuerte contraste de modulación producto de un instrumento cortado a bisel ancho y manejado en un ángulo cercano a cuarenta y cinco grados con respecto a la horizontal. Los glifos parecen estar resueltos fundamentalmente según un módulo que se compone de cortos trazos en forma de rombo, de ahí un cierto aspecto *diamantino*. La *altura de x*, o altura de la banda principal de la línea, es muy elevada en relación a la extensión de sus astiles. Dispone de espacios vacíos para separar las unidades de significado y utiliza también una buena cantidad de signos diacríticos para la articulación del texto. Por último, y debido al ancho de la pluma y al fuerte contraste de modulación, presenta una mancha tipográfica muy oscura, mucho más que el resto de las escrituras nacionales. Todas estas características las podemos ver en un fragmento de pergamino escrito con una caligrafía beneventana, del siglo XII (FIG. II.4.74), o en un folio del *Sacramentarium Gelasianum*, de hacia los siglos VIII y IX, que presenta una beneventana con ciertos rasgos de familiaridad con la escritura visigoda (FIG. II.4.75). Independientemente de

---

18 MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia...*op.cit. p.62

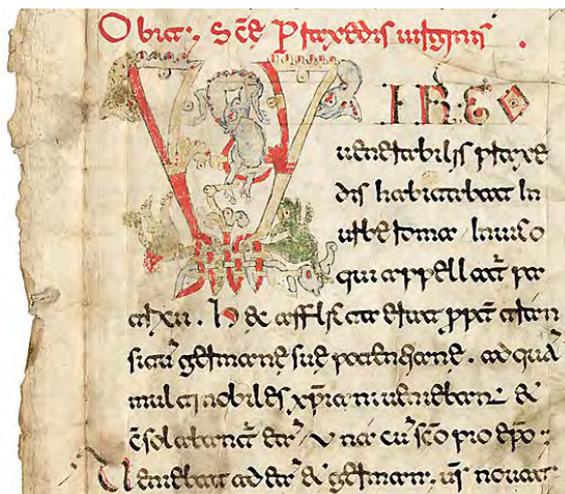


FIG. II.4.74

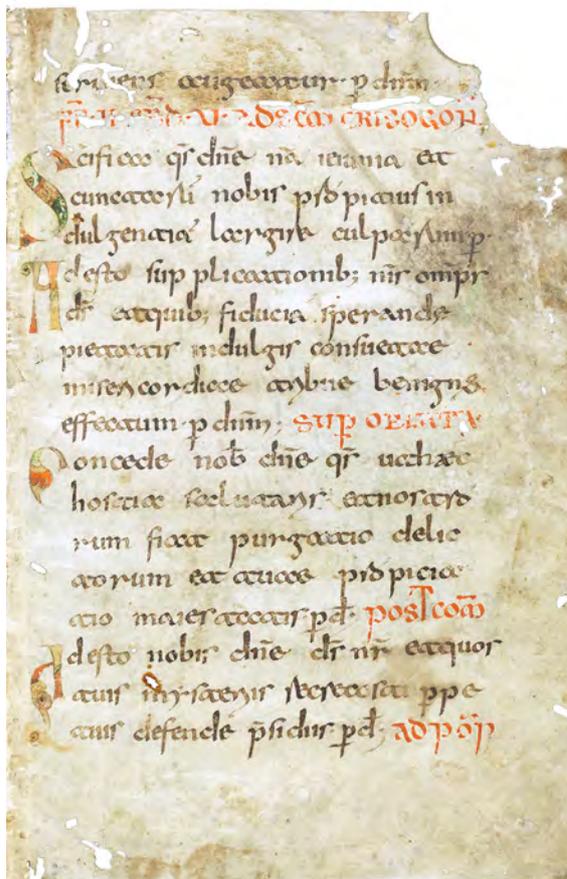


FIG. II.4.75

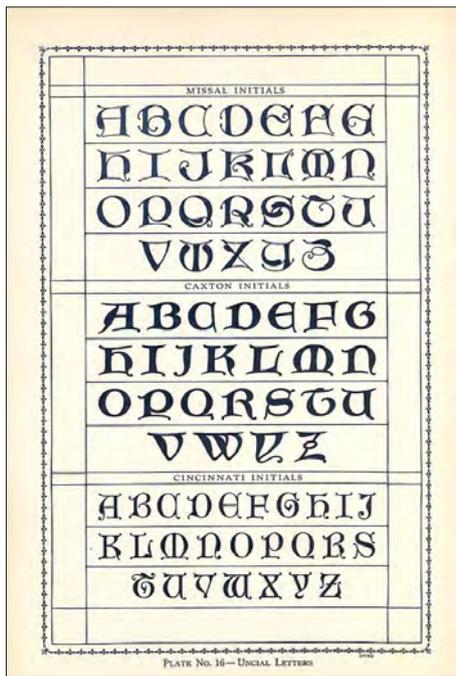


FIG. II.4.76



FIG. II.4.77



FIG. II.4.78

FIG. II.4.74. Folio con escritura *beneventana*, siglo XII.

FIG. II.4.75. *Sacramentarium Gelasianum*, de entre los siglos VIII al IX.

FIG. II.4.76. Muestra de *capitales lombardas*.

FIG. II.4.77. Glifos lombardos según una recreación moderna William Goudy, siglo XIX.

FIG. II.4.78. Glifos lombardos según William Goudy.

esta escritura, que podríamos llamar *caligráfica beneventana*, existió otra proveniente también del Ducado de Benevento sólo para letras capitales que denominaremos aquí *capital lombarda* (FIG. II.4.76). Los copistas de dentro y fuera de la península itálica desarrollaron variedades de esta letra capital, cuyas versiones tardías se engalanaron al punto de mermar notablemente su legibilidad. Con una expresa voluntad ornamental, cuando lo decorativo no excede de cierto límite, la forma del glifo debe mucho a los modelos unciales romanos y en algunos casos a los semiunciales<sup>19</sup>. Estas características pueden verse en la recreación de unos glifos capitales lombardos del siglo XII (FIG. II.4.77), o en la reconstrucción de un abecedario lombardo ejecutado por el diseñador tipográfico William Goudy (FIG. II.4.78) en las primeras décadas del siglo XX<sup>20</sup>. Su punto culminante en cuanto al equilibrio entre estética y legibilidad se encuentra entre los siglos X y XI. Las capitales lombardas guardan una cierta similitud con algunas capitales lapidarias visigodas de la península ibérica.

El gran logro de las escrituras nacionales –insulares, merovingias, visigodas y beneventanas– fue transformar la severa arquitectura de las capitales lapidarias hacia versiones más fluidas y acordes con los ritmos del trazado manual<sup>21</sup>. Se pasa, como dice Aicher, de la lectura por deletreo de las solemnes capitales inscritas a una escritura de palabras, con el consiguiente aumento del nivel de legibilidad. Las cursivas nacionales son, desde la base de las unciales y semiunciales, el puente hacia los actuales caracteres de caja baja, de mayor legibilidad que los textos de caja alta. El juego de caracteres en tipo minúscula permite el reconocimiento del paisaje de la palabra y un aumento de la velocidad de lectura, pues se ha demostrado que el proceso por el cual

---

19 Con respecto a la voluntad decorativista de las versales lombardas dice Goudy que «eran letras romanas que en los siglos X y XII se apartaron de la austera forma romana añadiendo rasgos ornamentales o curvando y engrosando los trazos. Evolucionaron hacia la letra lombarda [...] Estas mayúsculas se usan principalmente como iniciales y a menudo no se escriben, sino que se pintan [léase *rotulan*], lo que explica en cierto modo los trazos gruesos».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. p.96

20 Frederic William Goudy fue un tipógrafo estadounidense activo desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. Entre otras diseñó fuentes tipográficas que recreaban el estilo de las versales lombardas medievales.

21 Refiriéndose a la severa arquitectura de los tipos capitales, dice Aicher que «la capital tuvo que llegar a un callejón sin salida antes de que se pudiera dar este paso decisivo hacia la escritura óptima para transmitir ideas. Hay escrituras que tienen una apariencia tan uniforme que solo son adecuadas para representar el orden. Bien es verdad que la escritura se fundamenta sobre cierto principio de orden. La oración es una disposición ordenada y las letras del alfabeto necesitan tener cierta afinidad entre ellas que las caracterice como elementos de una escritura específica. Sin embargo, un orden excesivo conduce a una similitud desmesurada de forma que la letra individual se extingue en medio de la estructura total».

AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. pp.48-49

se lee viene marcado por los saltos *sacádicos*<sup>22</sup> del ojo al recorrer las líneas del texto. Cuando el texto está escrito en letras capitales el paisaje se uniformiza por la ausencia de astiles ascendentes y descendentes y también por la sobriedad arquitectónica general de los glifos, ofreciendo como resultado unas líneas de texto homogéneas cuya uniformidad dificulta el reconocimiento del paisaje de la palabra obligando entonces al deletreo, ocasionando en consecuencia una merma de velocidad de lectura. Pero el hito principal en la historia de la caligrafía occidental sucederá en el tránsito entre la Antigüedad Tardía y la Edad Media, con el establecimiento y difusión de un modelo de escritura de extraordinaria fluidez y legibilidad que, recogiendo la excelencia de otros modelos tardoantiguos nacionales, supondrá el arranque para la definitiva conformación de los glifos de caja baja actuales<sup>23</sup> tras la posterior recuperación que de esta caligrafía hiciese la cultura humanista de la Italia del Renacimiento temprano. Nos estamos refiriendo a la *escritura carolina*.

#### LA EDAD MEDIA. LA ESCRITURA CAROLINA

El último rey merovingio, Childerico III, es destronado y recluido en un monasterio en el año 751 y con él se disuelve también la dinastía merovingia, que es sustituida por la nueva dinastía carolingia con el nombramiento del nuevo rey Pipino el Breve, *rey de todos los francos*, con la aquiescencia del pontífice de Roma. A la muerte de Carlomán, su hermano Carlos hereda la soberanía franca en 772, de manos de su padre Pipino. En el año 800, Carlos, con el sobrenombre de Carlomagno, es nombrado emperador por el papa León III con la fórmula *Romanum Gubernans Imperium*, en lo que supuso un intento de restauración de la antigua grandeza del imperio romano de Occidente, a la vez que la implícita descalificación de la legitimidad imperial del monarca bizantino, a la sazón una mujer. Los territorios del Imperio Carolingio abarcaban

---

22 Los saltos sacádicos, en el contexto de la legibilidad y lecturabilidad tipográficas, son rápidos movimientos oculares de desplazamiento por la línea de texto. Tal como dice Unger «tus ojos avanzan a saltos sobre los renglones. Entre cada salto (sacada) se detienen un instante (fijación) y recogen retazos de texto cuya longitud varía entre un par de signos y unos dieciocho. Los saltos sacádicos miden unos ocho signos, así que las fijaciones se sobreponen. Los lectores experimentados recogen más signos por salto sacádico que los principiantes».

La voz *sacádico* procede del término francés *saccade*, que viene a significar brusquedad de movimiento.

Un completo estudio sobre legibilidad y lecturabilidad en cuanto a las ordenaciones tipográficas lo tenemos en UNGER, Gerard. *Tipografía y legibilidad*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2009. pp.59-60

23 Tal como dice Aicher refiriéndose a la bondad y relevancia de la escritura carolingia «en torno al año 800 dc. surgió la escritura europea, usada hoy en medio mundo».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.54

desde la Marca Hispánica, al nordeste de la península ibérica, hasta Eslovenia, Austria y República Checa, ocupando además Francia, Alemania, Bélgica, Países Bajos, Suiza y la mitad norte de Italia. El imperio de Carlomagno supuso la unidad cultural de todos estos territorios, en lo que se ha dado en llamar *Renacimiento carolingio*, y el origen del fenómeno identitario de la Europa occidental. El talento restaurador y unificador de Carlomagno necesitó de la participación de un complejo aparato logístico y difusor de su ideología imperialista. La magnificencia y esplendor de ese aparato propagandístico ha quedado expresada en la espectacularidad arquitectónica de la Capilla Palatina de Aquisgrán. Uno de los elementos articuladores de la propaganda del imperio fue la propia escritura imperial. Con el renacimiento cultural que supuso, a partir de finales del siglo VIII, el reinado de Carlomagno, y con la instauración imperial pocos años después, el emperador se impuso la obligación de recurrir a unos usos escritores que expresaran la magnificencia del nuevo poder. La escuela de Tours fue pronto reconocida como el foco más notable de producción del códice dada la excelencia de sus trabajos caligráficos, lo que fue debido no sólo a toda una legión de expertos calígrafos<sup>24</sup> sino a la labor unificadora y de depuración de Alcuino de York, abad que fue del convento de San Martín de Tours. La alta consideración en la que Alcuino tenía la labor del copista se refleja en sus propias manifestaciones, en las que se refiere al hecho de la escritura como *alimento del espíritu*<sup>25</sup>. La *escritura carolina* (FIG. II.4.79) se extendió por todo el territorio carolingio desde los comienzos del Imperio hasta los siglos XII y XIII aproximadamente, momento en el que va sufriendo un proceso de metamorfosis hasta alcanzar el estadio de la escritura gótica. La actividad escritora se reservaba sólo a unos pocos y puede sorprender hoy saber que el propio Carlomagno, aun en su calidad de emperador romano, era analfabeto<sup>26</sup> y probablemente ni tan siquiera podía trazar por sí mismo

---

24 Respecto a la magnitud del proyecto escritor carolino apunta Aicher que «una armada entera de escribas fue contratada por la corte de Carlomagno con el fin, entre otros, de contrarrestar la influencia de la cultura literaria céltica irlandesa» AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.53

25 Para Alcuino de York la escritura representaba «un trabajo más meritorio y más beneficioso para la salud que el trabajo del campo, que sólo alimenta al cuerpo del hombre, mientras que la labor del copista alimenta su espíritu». Citado en GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. p.53

26 En el panorama general de analfabetismo que imperaba en la Europa de comienzos del medioevo dice Pohlen que «el mismo Carlomagno, que en su calidad de emperador romano fue el hombre más poderoso de Europa occidental en torno al año 800 dc., era analfabeto. No quiso aprender a escribir; prefería encomendar esta tarea a otros, aunque para coordinar la comunicación y la administración de su enorme Imperio y dar a conocer su manera de pensar y su poder impuso en el año 768 dc., a través de su secretario Alcuino, una semiuncial oficial»

POHLEN, Joep. *Fuente de letras*. Ed.Taschen. Madrid, 2011. p.22

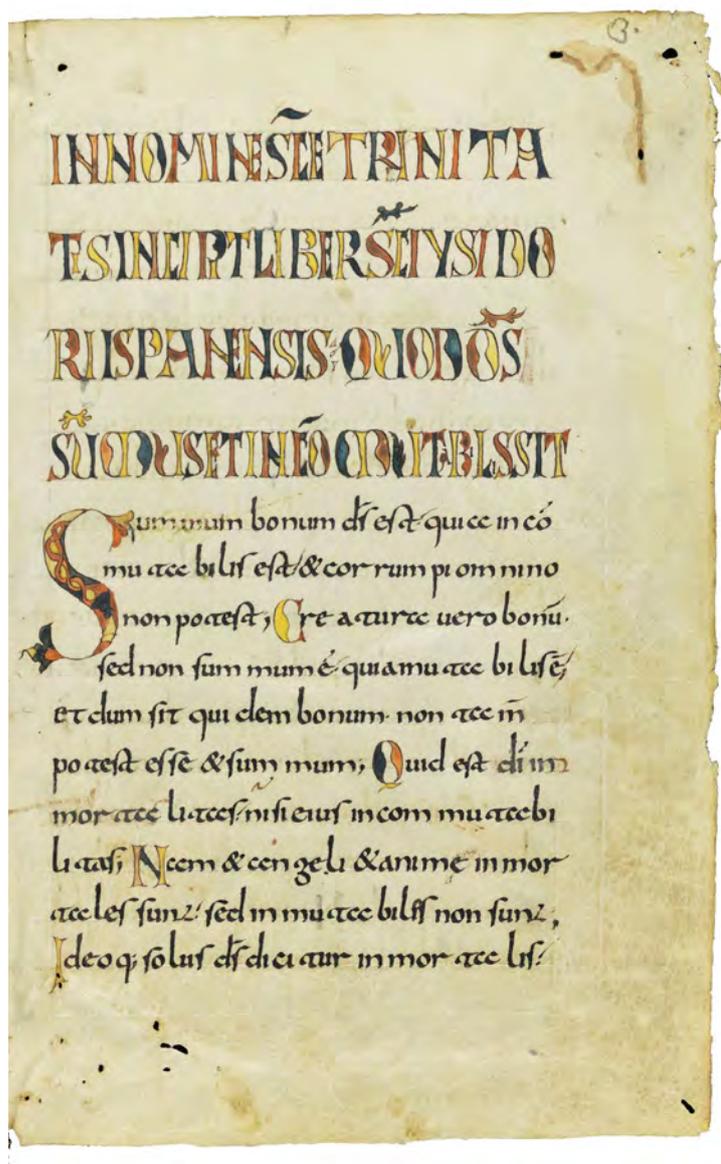


FIG. II.4.79

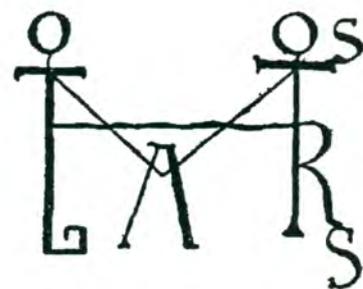


FIG. II.4.80

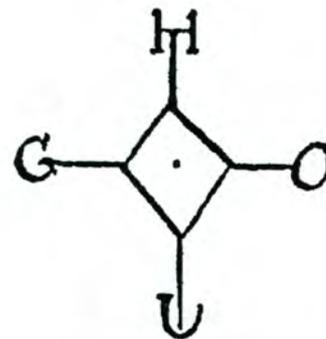


FIG. II.4.81

FIG. II.4.79. Escritura *carolina* en un folio en pergamino procedente de St. Gall, c.800.

FIG. II.4.80. Signatura de Otón II emperador de Alemania, 981.

FIG. II.4.81. Signatura de Hugo rey de Italia, 938.

su famoso monograma. Esta situación no obstante era común a la época y Otón II, emperador de Alemania a fines del siglo x, tan sólo trazaba de su propio monograma la línea cruzada que une las dos astas principales de la /M/ (FIG. II.4.80), minimalismo caligráfico tan sólo superado por Hugo, rey de Italia a comienzos del siglo x, quien en el suyo tan sólo aportaba el punto en el centro del rombo que une las cuatro iniciales de su nombre<sup>27</sup> (FIG. II.4.81).

De origen y formación anglosajona, Alcuino de York se inspira, para la generación del modelo carolino, de la escritura nacional insular de la que bebe y a la vez se opone; en palabras de Aicher «una armada entera de escribas fue contratada por la corte de Carlomagno con el fin, entre otros, de contrarrestar la influencia de la cultura literaria céltica irlandesa»<sup>28</sup>. En efecto, los scriptorium irlandeses fueron cobrando una gran importancia en los tres siglos que precedieron a la coronación de Carlomagno<sup>29</sup>. La escritura carolina además tomó como referencia los ritmos de las escrituras uncial y semiuncial, entre otras. Una característica singular de la carolina es su alto grado de legibilidad. Su extraordinaria belleza es desde luego también un rasgo distintivo de su personalidad. Es una escritura de cuatro pautas, con un nivel central para la altura de x, un nivel superior para los astiles ascendentes y otro inferior para los descendentes. El nivel superior suele ser ligeramente mayor que el destinado a los rasgos descendentes. Tiene un equilibrado contraste de modulación y la pluma cortada a bisel se utiliza con un ángulo pronunciado con respecto a la horizontal. La carolina típica tiene un espesor generoso y posee espacios de silencio entre unidades de significación del texto. Posee muchos rasgos de la semiuncial como

---

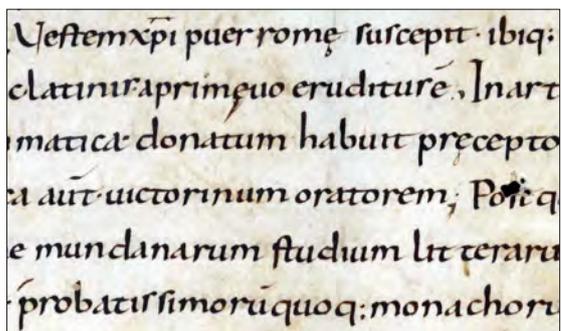
27 Cita Matilde Ras que «los monogramas fueron de uso corriente en tiempos de Carlomagno, el cual se servía con frecuencia de esta especie de símbolo gráfico... [...] Los monogramas reales se colocaban en diplomas y edictos. Fueron de práctica habitual hasta Maximiliano I, y desde entonces fueron cayendo en desuso. El secretario que extendía el documento trazaba también, con ayuda de regla y compás, el monograma, dejando un blanco entre las líneas laterales, que el soberano rellenaba con una sencilla raya horizontal, a guisa de trapecio... [Así se ve en los] ...monogramas de Otón II, emperador de Alemania, donde la línea trazada por la augusta mano (probablemente analfabeta) declara, con la leve inseguridad del pulso, su espontaneidad entre la corrección del dibujo secretarial. Quizá a alguna testa coronada le pareció aún demasiada complicación una raya, y se limitó a un punto en el centro, como se ve en el monograma de Hugo, rey de Italia».

RAS, Matilde. *Historia de la escritura y grafología*. Ed.Plus Ultra, Madrid, 1950. (edición facsímil, Ed.Maxtor. Valladolid, 2005) pp.75-76

28 AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.53

29 Sobre la importancia de los escriptorios irlandeses comenta Goudy con respecto a la semiuncial insular que «no se conoce ninguna letra irlandesa que haya podido servir como modelo para ésta, aunque en el siglo vi la principal escuela de caligrafía occidental se encontraba en Irlanda, y en el siglo vii la escritura irlandesa alcanzó un nivel de perfección que no ha sido superado desde entonces».

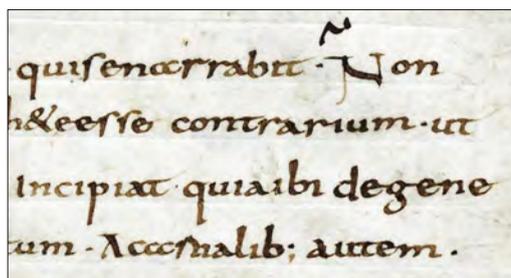
GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. p.52



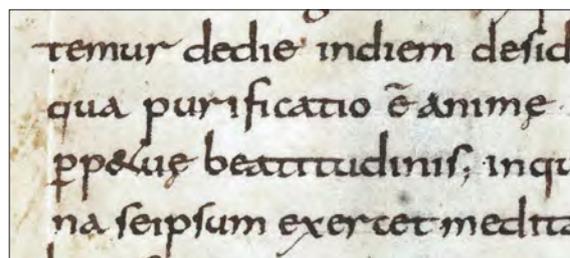
Uestem xpi puer rome suscepti. ibiq;  
clatinur aprimo eruditurē. In art  
matica donatum habuit precepto  
a aut uictorinum oratorem; Post q  
e mundanarum studium lit teraru  
probatissimoru quoq; monachoru

FIG. II.4.82

FIG. II.4.84



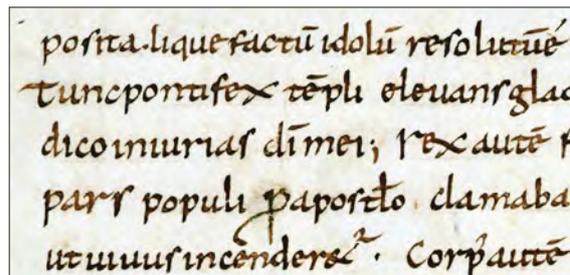
quis enarrabit. Non  
esse contrarium. ut  
incipiat quia ibi de gene  
um. Accusantibus autem.



temur dedie indiem desid  
qua purificatio ē anime  
ppetue beatitudinis; inqu  
na seipsum exercet medita

FIG. II.4.83

FIG. II.4.85



posita. lique factū idolū resolutū ē.  
Tunc pontifex tēpli eleuans glad  
dico iniurias dī mei; Rex autē f  
parr populi p aposto. clamaba  
ut uiuus incenderet. Corp autē

FIG. II.4.86

Ego q̄s amo arguo & casti  
go. Emulare ḡ & penitenti  
a age. Ecce sto. bdfhikpxysz

FIG. II.4.82. Escritura *carolina*.  
*Lives of the Church Fathers*, siglo VIII al IX.

FIG. II.4.83. *Carolina* en un folio del *Expositio in Iohannis Evangelium*, siglo IX.

FIG. II.4.84. *Hieronymus, Commentarii in Matthaem*, siglo IX.

FIG. II.4.85. Escritura *carolina* del código *Lives of the Apostles and Ancient Roman Saints*, datado entre los siglos IX al X.

FIG. II.4.86. Ensayo de juego bicapsular en una *carolina* de entre los siglos XI al XII.

puede verse en este bellissimo folio del *Lives of the Church Fathers*, de hacia los siglos VIII y IX (FIG. II.4.82), donde el glifo /a/ es de un solo nivel cerrando el rasgo curvo un poco por debajo del extremo superior del trazo principal; o el glifo /t/ que presenta el asta principal en curva y sin apenas cruzarse con el transversal; del mismo modo vemos el glifo /m/ con una conformación idéntica a la /m/ semiuncial. Igualmente el carácter /r/ se comporta igual que su homólogo semiuncial. Otro ejemplo de carolina plenamente formada lo tenemos en un folio en pergamino del *Expositio in Iohannis Evangelium*, del siglo IX (FIG. II.4.83) o en el *Hieronymus, Commentarii in Matthaum*, un manuscrito también del siglo IX (FIG. II.4.84). Una versión más suelta y fluida de escritura carolina se observa en el códice *Lives of the Apostles and Ancient Roman Saints*, datado entre los siglos IX al X (FIG. II.4.85) que presenta una tendencia a la inclinación del eje principal del glifo hacia la derecha y una factura más desenvuelta.

La escritura carolina guarda parecido con la escritura nacional visigoda cursiva, sin que ésta llegue a acercarse desde luego a la excelstitud caligráfica de aquélla. Cuando utiliza caracteres para enfatizar un vocablo o el inicio de una parte significativa del texto se utilizan caracteres de otra escritura diferente, generalmente uncial, semiuncial o emulación de lapidaria latina. Este uso llamémosle *biestilístico*, en el sentido de utilizar dos estilos de escritura con función ortotipográfica, es el origen del uso de los alfabetos *bicapsulares*, pues éstos son el compendio de dos alfabetos fundidos en uno solo. Nuestro alfabeto bicapsular moderno, esto es, un alfabeto que se compone de letras de caja alta o mayúsculas y letras de caja baja o minúsculas es paralelo a los alfabetos –perdónesenos la transgresión del lenguaje– *biestilísticos* medievales. La razón es que los glifos de caja alta son el trasunto caligráfico de las formas de las versales lapidarias, o institucionales, mientras que los glifos de caja baja son la evolución cursiva, por corrupción, de dicha tabla de caracteres lapidarios cuya cursividad deriva del ductus por conveniencia de la mano del escribiente<sup>30</sup>. En el análisis evolutivo de la letra que presenta Meier aparece un diseño evolucionado de carolina que el autor presenta como juego propiamente bicapsular (FIG. II.4.86). En este caso el juego de caracteres dedicado al grueso del texto guarda relación, aun con sus

---

30 En este aspecto Aicher opina muy acertadamente que «el concepto de minúscula no debería de considerarse sinónimo de letra pequeña en contraposición con la mayúscula. Esta letra es una extensión de la capital pero con un sistema de tres niveles. Debido a su apariencia de menores dimensiones, tiene la ventaja de que se puede leer con más facilidad y rapidez. Así pues, el alfabeto europeo no es que esté compuesto por letras grandes y letras pequeñas. En realidad está compuesto por dos alfabetos distintos, la capital romana y la minúscula carolingia. Esta última es una versión mejorada y perfeccionada de la primera pero sin sus defectos y desventajas».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.53

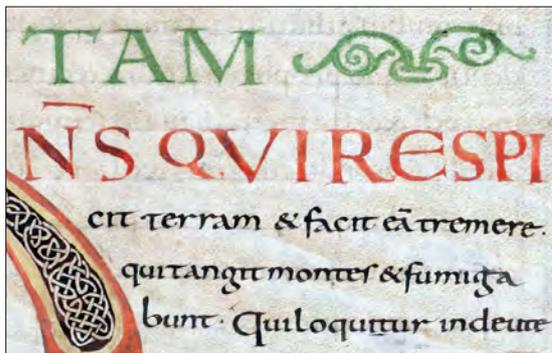


FIG. II.4.87



FIG. II.4.88

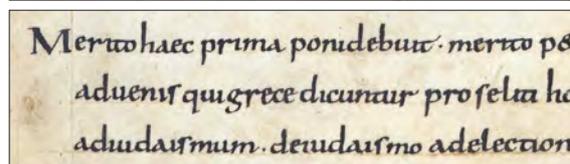
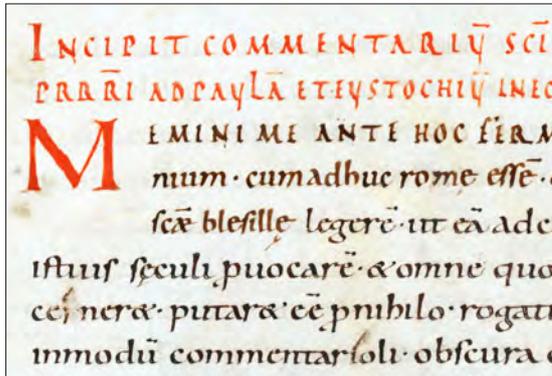
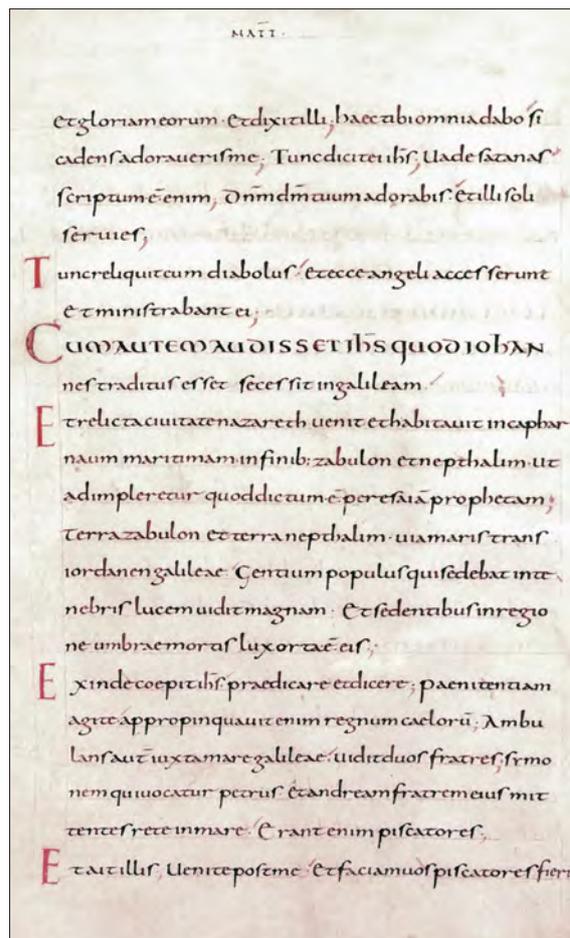


FIG. II.4.89

FIG. II.4.90

FIG. II.4.87. Folio sobre pergamino del código *In Esaiam Libri*, siglo IX.FIG. II.4.88. Cuatro estilos de escritura diferentes en un folio del código *Beda in VII Epistolas Canonicas*, del siglo IX.FIG. II.4.89. *Carolina* y letras capitulares en emulación de *capital lapidaria latina* en el *Evangelionario de Prüm*, del siglo IX.FIG. II.4.90. *Capitalis rústica* y *carolina* en el código *Commentarius in Ecclesiasten*, siglo IX.

diferencias, con la posterior escritura cancilleresca italiana. En cuanto al juego de caracteres destinados a la enfatización de ciertas partes del texto (comienzos de párrafo, nombres propios, etc.) puede observarse que recoge en su hechura el legado de escrituras anteriores como en el caso del glifo /A/ que se comporta como una capitalis rústica por su trazado y por carecer del transversal. Asimismo la prolongación de los trazos principales de los glifos /L/ y /P/ por encima y por debajo respectivamente de las pautas recuerdan la poética de la escritura uncial; la forma de la /N/ es idéntica a la semiuncial irlandesa por el comportamiento del asta descendente; y el carácter /M/ curva sus trazos de la misma manera que una uncial. En uno de los folios sobre pergamino del códice *In Esaiam Libri*, del siglo IX (FIG. II.4.87), advertimos el uso de tres escrituras diferentes. Las cinco primeras líneas que encabezan el texto están ejecutadas con una emulación de lapidaria latina *rotulada*<sup>31</sup>, no trazada, cuyo glifo /E/ se comporta como una uncial. El cuerpo general del texto está resuelto con una elegante carolina. Y por último, la gran capitular /D/ ornamentada y los caracteres de énfasis que indican el comienzo de párrafo o de frase están escritos con un tipo uncial. En otro folio en pergamino de un códice también del siglo IX, el *Beda in VII Epistolas Canonicas* (FIG. II.4.88) encontramos cuatro estilos de escritura diferentes. La primera línea, en un cuerpo destacado, está ejecutada con una emulación de capital lapidaria con un glifo /E/ que de nuevo se comporta al estilo de la escritura uncial. Las siguientes catorce líneas alternan el rojo y el negro. Las rojas están resueltas con una capitalis rústica mientras que las negras están escritas con un tipo uncial. El cuerpo de texto se desarrolla en escritura carolina mientras que las capitulares se presentan con formas lapidarias clásicas, como el glifo /M/ que queda destacado por su ubicación fuera de la caja de texto. En un folio del *Evangelario de Prüm*, del siglo IX (FIG. II.4.89) caligrafiado precisamente en Tours, el foco desde donde se propaga la carolina y que da nombre a la escuela de escribanía, podemos ver cuatro escrituras diferentes. El cuerpo de texto está escrito en una exquisita carolina. La séptima línea se desarrolla en un tipo uncial, y todas las capitulares, que se sitúan fuera del marco de párrafo, están rotuladas al modo de una capital clásica latina. El cuarto estilo de escritura aparece en el encabezado del folio, al centro y muy cerca del margen superior, con

---

31 El concepto de *rotulación*, en el contexto de las tipologías de la escritura, se refiere a una expresión gráfica escrita a medio camino entre la escritura lapidaria, plena ingeniería de la escritura, y la caligrafía, deudora del gesto humano. El tipo de ejecución e incluso a veces de utillaje de la escritura rotulada la acerca a la caligráfica; pero esta última, aun sujeta a la obediencia de un canon, se aviene de buen grado a las cualidades motoras del gesto humano mientras que la rotulada lleva implícita la condición de premeditación.

cuatro caracteres en capital rústica. En este otro ejemplo tomado del códice *Commentarius in Ecclesiasten*, del siglo IX (FIG. II.4.90), vemos que la maquetación de la página declara una jerarquía en dos estadios: un texto con función de encabezado de capítulo y un bloque de texto que forma parte del cuerpo general de los contenidos del libro. El primer nivel jerárquico, el texto de encabezado, resuelve sus dos líneas en rojo en un estilo que se acerca mucho al modelo de una capitalis rústica, con su módulo estrecho, la fuerte inclinación del instrumento de escritura que provoca trazos horizontales gruesos, y la ausencia del trazo transversal del glifo /A/. En el segundo estadio jerárquico el cuerpo general del texto se abre con una capitular /M/ en rojo, que está rotulada como una lapidaria clásica, mientras que el resto del texto está ejecutado en tinta negra con una escritura carolina, a excepción de la línea de arranque tras la capitular que, aunque también en negro, inaugura el discurso con todo el renglón resuelto en capitalis rústica. Estos comienzos con una articulación tipográfica que jerarquiza el arranque del discurso ya lo hemos visto en los áticos de los arcos triunfales del periodo imperial romano o en la lapidaria de tipo funeraria o ceremonial donde la capital lapidaria expresaba los niveles del discurso mediante un juego de cuerpos tipográficos diferentes. Durante la Antigüedad Tardía y el Medievo el códice manuscrito recogerá en su maquetación estas organizaciones categoriales del texto mediante el uso de diversos estilos de escritura. En el primer Renacimiento la imprenta de tipos móviles europea, por necesidades técnicas y comerciales derivadas de los protocolos procedimentales de la fabricación de pólizas tipográficas y por la separación de oficios en el ámbito de los talleres de las artes del libro, además de por la difusión comercial de sus productos, desarrollará entre otros hábitos ortotipográficos normalizadores el uso de los alfabetos bicapsulares. La jerarquización tipográfica de los contenidos del texto que podemos ver en una de las páginas de la *Hypnerotomachia Poliphili* (FIG. II.4.91), impresa por Aldo Manuzio en Venecia en 1499 presenta un orden de contenidos equivalente a los del folio del *Commentarius in Ecclesiasten* ya citado. También aquí existen dos niveles de importancia, con un encabezado de capítulo y un arranque del cuerpo de texto. Se resuelve con el uso de *versales*<sup>32</sup> en el encabezado, mientras que el arranque del cuerpo de texto comienza con una capitular ornamentada xilografiada y una primera línea completa del cuerpo de texto impresa en versales. El efecto de este arranque de texto es, como vemos, muy similar al del pergamino del *Commentarius*, y denota la procedencia medieval del recurso. Estos usos han llegado hoy hasta nosotros en la norma ortotipográfica

---

32 Las letras *versales* son las letras mayúsculas. Su denominación deriva del uso de mayúsculas al principio de cada línea de las estrofas en una composición poética.

moderna<sup>33</sup> que obliga a utilizar un estilo en *versalitas*<sup>34</sup> para el resto de caracteres de la primera palabra de un párrafo cuando éste comienza con una letra capitular.

La importancia de la escritura carolina estriba también, y sobre todo, en la recuperación que de ella hizo la Italia del quattrocento al querer desembarazarse de las formas gotizantes de la escritura en uso y a la vez mejorar los índices de legibilidad, por lo que no es de extrañar que el impulso recuperador procediera de los ámbitos de la literatura y de las cancellerías. Aunque debemos saber que la recuperación que el Renacimiento hizo de la escritura carolina se fundamenta en un criterio equivocado, al ser en ese momento considerada la carolina erróneamente, y así lo veremos en el siguiente capítulo, como una escritura de la Antigüedad Clásica latina. Debido a esta circunstancia, nuestras letras de caja baja son hoy como son precisamente por esta inexactitud de criterio. Recuperaciones eruditas a título testimonial de la escritura carolina han sido llevadas a cabo por la pluma de eminentes calígrafos de finales del XIX y principios del XX, como la impecable transcripción carolina de Edward Johnston de 1918 (FIG. II.4.92) muy fiel a las caligrafías originales si la comparamos con un folio del *Ramsey Psalter*, del siglo X, procedente de la abadía de Winchester (FIG. II.4.93). En este bello folio seis líneas comienzan con una capitular en rojo de estilo uncial mientras que la octava está escrita en una capitalis rústica.

#### LA EDAD MEDIA. LAS ESCRITURAS GÓTICAS

Según Mediavilla, hacia finales del siglo XI<sup>35</sup> la escritura carolina comenzó a experimentar unas transformaciones que, en el curso de una lenta evolución, desembocarían en las severas formas

33 La *ortotipografía* determina el uso ortodoxo de los signos tipográficos en una composición de texto. El mejor compendio es el de Martínez de Sousa, auténtico vademécum de la ortotipografía.

MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ. *Diccionario de ortografía técnica*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1999

Igualmente de Sousa, el manual de estilo de la lengua castellana presenta una relación exhaustiva acerca de la cuestión.

MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ. *Manual de estilo de la lengua española*. Ed. Trea. Gijón, 2003

En el manual de Buen Unna también podemos encontrar algunos capítulos sobre la aplicación de las normas ortotipográficas.

BUEN UNNA, JORGE DE. *Manual de diseño editorial*. Ed. Trea. Gijón, 2008

34 Las letras *versalitas* son glifos con apariencia de mayúsculas pero que tienen una altura de huella tipográfica menor que éstas, pero ligeramente mayor que la altura de x. Su similitud con las mayúsculas es sólo aparente pues difieren formalmente en varios aspectos. Su utilización en el texto se atiene a las normas de la ortotipografía.

35 Acerca del tránsito de la carolina hacia la gótica Mediavilla expone que «el fenómeno de la transformación de la escritura carolingia fue un proceso lógico y natural. A finales del siglo XI empezó a verse afectada por unas alteraciones que fueron modificándola paulatinamente, primero de forma casi imperceptible y finalmente de un modo mucho más profundo. Entre la carolina y la gótica surgió un tipo de escritura que podemos llamar de transición. En el curso de esta lenta evolución, la carolina clásica se convirtió en carolina tardía, después en gótica primitiva y finalmente en gótica propiamente dicha».

MEDIAVILLA, CLAUDE. *Caligrafía...* op.cit. p.149

FIG. II.4.91

VAVEMENTE CVM MITE  
 rante zephyro uibrate molliculament  
 ree pinnule dil diuino puello, & cum il  
 spirito uehente al refluxo littore peruen  
 nite semidee dorophore, & insigne nyn  
 spicua pulchritudine, exeunti nui dilla  
 flamente, al diuino, & aligero puero, cū  
 parato di ornamenti, & di pompe, & sum

FIG. II.4.92

gaudere autem  
 quod nomina  
 vestra scripta

FIG. II.4.93

grediant̃ in eccl̃a tam  
 parentẽ quā illi. qui  
 ipsos infantẽ suscepti  
 sunt cū oblationibꝫ

tere desiderat: et secundū  
 qui huiusmodi fuit seru  
 esse non possit. **R**ursū  
 bro hester alphabetū a  
 tua usq; ad thetā lram  
 m̄ dūis in laos: vol  
 saluer septuagita inq;  
 ordine per hoc insinuat  
 diosa lectoi. **H**os mī u  
 morē hētrū: ordine p̄  
 etiā in septuagita edia  
 malium? **E**xplicat plo

FIG. II.4.94

**H**ic habet uocab  
 quod huiusmodi die de magi  
 et non possit. **R**ursū  
 bro hester alphabetū a  
 tua usq; ad thetā lram  
 m̄ dūis in laos: vol  
 saluer septuagita inq;  
 ordine per hoc insinuat  
 diosa lectoi. **H**os mī u  
 morē hētrū: ordine p̄  
 etiā in septuagita edia  
 malium? **E**xplicat plo

FIG. II.4.95

**H**ic habet uocab  
 quod huiusmodi die de magi  
 et non possit. **R**ursū  
 bro hester alphabetū a  
 tua usq; ad thetā lram  
 m̄ dūis in laos: vol  
 saluer septuagita inq;  
 ordine per hoc insinuat  
 diosa lectoi. **H**os mī u  
 morē hētrū: ordine p̄  
 etiā in septuagita edia  
 malium? **E**xplicat plo

FIG. II.4.91. Detalle del texto de la Hypnerotomachia Poliphili. Venecia, 1499.

FIG. II.4.92. Transcripción de una carolina, trazada por Edward Johnston en 1918.

FIG. II.4.93. Texto procedente de un folio del Ramsey Psalter, siglo x.

FIG. II.4.94. Biblia de Henricus de Vullenho, 1443.

FIG. II.4.95. Biblia de Gutenberg, mediados del siglo xv.

Quod cū audisset dauid: descendit in  
 presidium. Philistinim autem uenientes  
 diffussi sunt in ualle raphaim. Et cō  
 suluit dauid dñm dicens. Si ascendā  
 ad philistinim. et si dabis eos i manu  
 mea: Et dixit dñs ad dauid. Ascende:  
 q̄a tradens dabo philistinim in manu

de la caligrafía gótica del tipo *textura*, tal como la vemos en este hermoso ejemplar de la *Sagrada Biblia* de Henricus de Vullenho (FIG. II.4.94), ya de 1443, tan sólo una decena de años anterior a la *Biblia de Maguncia* (FIG. II.4.95), impresa por Gutenberg, cuyos tipos móviles probablemente bebieron de esta fuente para el corte de sus punzones. Los tipos góticos siguieron siendo los preferidos durante casi un siglo después de la imprenta de tipos móviles de Gutenberg, y no sólo en Alemania sino también en la Inglaterra, Francia, Holanda y España del siglo XVI. El difícil corte de los punzones de acero de las primeras pólizas tipográficas de los siglos XV y principios del XVI pudo haber determinado la elección de los tipos góticos, cuya morfología lineal y austera facilitaba así el procedimiento de los punzonistas<sup>36</sup>. Los motivos y el proceso de metamorfosis por los cuales la carolina se convierte en una gótica *textura* los ha expuesto magistralmente Noordzij en su pequeño pero denso ensayo sobre la naturaleza del trazo caligráfico<sup>37</sup>. En principio la pluma se prepara con un corte más ancho, lo que explica la negrura de la *mancha tipográfica*<sup>38</sup> que luego en las góticas determinará la denominación de *Blackletter* usada en el ámbito anglosajón. El copista ahora gira la pluma en un ángulo pronunciado con respecto a la horizontal, determinando los finales de asta puntiagudos típicos del gótico. El trazo de las escrituras góticas es de carácter interrumpido, en el que hay que levantar y bajar la pluma de continuo. El aprovechamiento del pergamino, cuya materia prima y complejo procesado hacían de éste un soporte caro, redujeron el espesor del glifo consiguiendo así un mayor número de *pulsaciones por línea*<sup>39</sup> y a su vez hicieron aconsejable la maquetación del folio en dos columnas,

---

36 Acerca de la preferencia en algunos países de los tipos góticos por sobre los tipos romanos en las artes de impresión del libro desde la aparición de la imprenta de tipos móviles en Europa hasta bien entrado el siglo XVI, Goudy declara que «no se entiende bien esta hostilidad generalizada hacia las sencillas formas romanas, pues el alfabeto romano no necesitaba desde luego defensa alguna tras más de catorce siglos de uso en la conservación de la literatura. Una razón para el uso extendido de la gótica era que su ojo grueso y su carencia de líneas finas la hacía más fácil de fundir, y además al imprimir tardaba más que la romana en dar muestras de desgaste».

Goudy, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. p.73

37 Un interesante estudio acerca de la evolución del trazo de la carolina hacia la gótica, en el que intervienen el corte de la pluma, la carestía del soporte pergamino y su aprovechamiento, amén de otras cuestiones, lo tenemos en Noordzij.

NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo...* op.cit. pp.74 ss.

38 En el ámbito de la composición tipográfica se conoce como *mancha tipográfica* a la huella impresa de la *forma tipográfica*. Esta última es el resultado de componer los tipos de metal, la tipografía blanca (la que no deja huella impresa) y los tacos de imagen en la rama (marco metálico) hasta conformar el conjunto de la página. En otras palabras, la *mancha tipográfica* es la página impresa a excepción de los márgenes.

39 Las *pulsaciones por línea* son el número de caracteres que hay en cada línea del texto. Debe saberse que los espacios en blanco entre palabras son también pulsaciones, resueltos con *tipografía blanca*. El número ideal de caracteres por línea para una

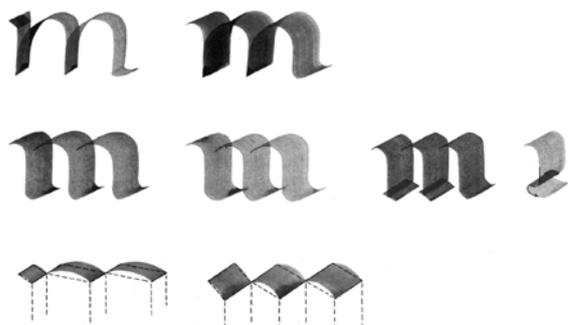


FIG. II.4.96



FIG. II.4.97

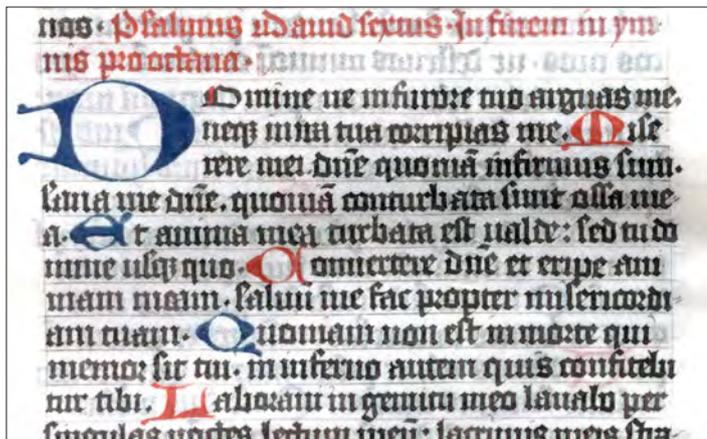


FIG. II.4.98

tuū consecuti sūt.  
sacramentum. Ad def  
s̄ ioratioē emissis  
cui mie n̄ est  
numerus sus  
cipe p̄picius p̄ces  
humilitatis nr̄e!

FIG. II.4.99

Accipe scepterum regie  
potestatis insigne vir-  
gam scilicet regni rectam.  
uirgam uirtutis qua te ip-  
sum bene regas sc̄am eccl̄ia  
popl̄mq; uidelicet xp̄ianū

FIG. II.4.96. Proceso de transformación de una *carolina* a una *gótica*, según Gerrit Noordzij.

FIG. II.4.97. *Gran Biblia de Mainz*, 1452.

FIG. II.4.98. *Carolina tardía* en un misal austríaco procedente del escriptorio de Sankt Gallen, siglo XII.

FIG. II.4.99. Escritura *gótica primitiva* en un libro litúrgico, finales del siglo XII.

para evitar renglones demasiado largos que afectaran a la fluidez de lectura. Esa misma carestía del pergamino provocó su reutilización, en lo que se ha dado en llamar *palimpsesto*<sup>40</sup>. Al estrecharse el módulo de la letra, los hombros o arcos superiores de los caracteres fueron cobrando un mayor *ataque*<sup>41</sup> o se redujeron a un trazo recto descendente. Las suaves terminaciones inferiores en curva de la carolina se convirtieron en un pequeño trazo lineal al final de las astas, y los trazos principales de los glifos se verticalizaron (FIG. 11.4.96). El mismo impulso que llevó a economizar la superficie del soporte reduciendo los espesores de las letras, lo cual implicó un ahorro en la dimensión horizontal, ocurriría en la dirección vertical con la reducción de la interlínea, lo que se traduciría en un drástico acortamiento de los astiles ascendentes y descendentes, dando como resultado una caligrafía con una altura de x muy elevada. Todas estas características, que se pueden observar en la Biblia de Henricus de Vullenho, también son visibles en el trabajo caligráfico de la *Gran Biblia de Mainz* (FIG. 11.4.97), de hacia 1452, coetánea de la de Gutenberg y cuyos rasgos pudieron también haber servido de modelo para la primera póliza tipográfica completa del maestro impresor de Maguncia.

El giro de la pluma, el grosor del trazo, la economía de interlínea, la reducción del espesor y la verticalidad de los rasgos principales de los glifos se pueden ver en este fragmento de un misal austríaco procedente del scriptorio de Sankt Gallen, escrito en una carolina tardía de comienzos del siglo XII (FIG. 11.4.98). Hacia finales de ese mismo siglo podemos también ver, en un fragmento de un libro litúrgico proveniente de un scriptorio del área anglosajona, una escritura que podemos llamar ya *gótica primitiva* (FIG. 11.4.99). En ella el espesor es ligeramente menor que en la de Sankt Gallen, el ataque de los arcos superiores de las letras es muy apuntado, y comienza a aparecer el pequeño trazo de remate en el extremo inferior de algunas astas principales. El proceso es tan gradual que en ocasiones es difícil, o sencillamente ocioso, decidir si un texto está escrito en carolina tardía o en gótica primitiva. De una fecha mucho más temprana,

---

página maquetada a una sola columna debe rondar las 65 pulsaciones. Cifras que excedan ostensiblemente por encima o por debajo de 65 provocarían una merma en la *lecturabilidad* del texto.

40 Se conoce como *palimpsesto* al pergamino que ha sido reutilizado para la escritura, eliminando los textos anteriores bien por medios físicos, como el raspado, o bien por medios químicos. Esta práctica fue habitual durante el medioevo y fue la causa de la pérdida de muchas obras de la Antigüedad, sobre todo de carácter pagano. No obstante, mediante la técnica de la *anastasiografía* se han podido recuperar en parte los textos latentes bajo la capa superficial de la escritura visible.

41 El *ataque* es una característica de diseño que presentan ciertas fuentes tipográficas o escrituras caligráficas, especialmente las de tipo cursivo, que consiste en un énfasis pronunciado en los trazos curvos, sobre todo como consecuencia del espesor estrecho y de la inclinación del eje principal de los glifos.

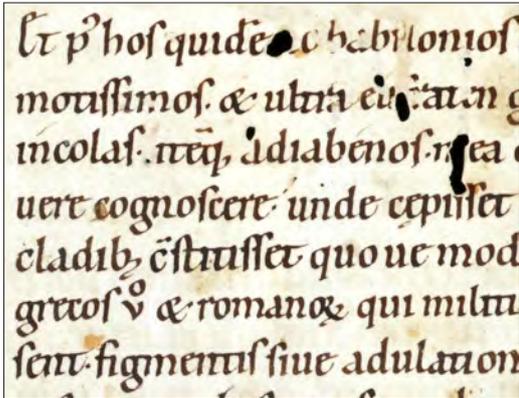


FIG. II.4.100

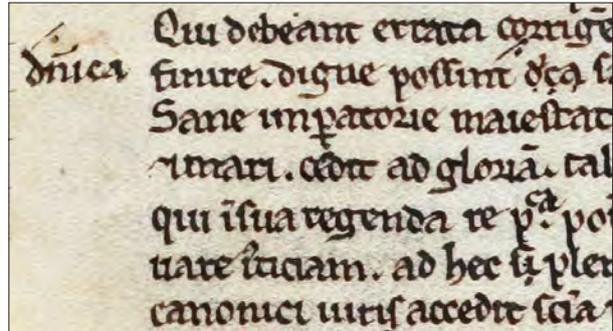


FIG. II.4.101

FIG. II.4.103

FIG. II.4.102

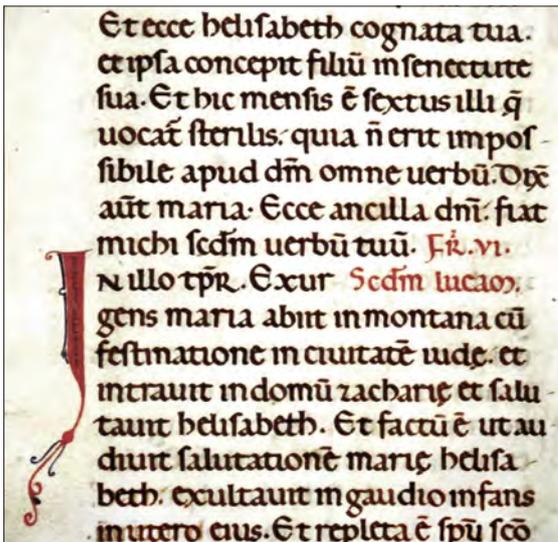
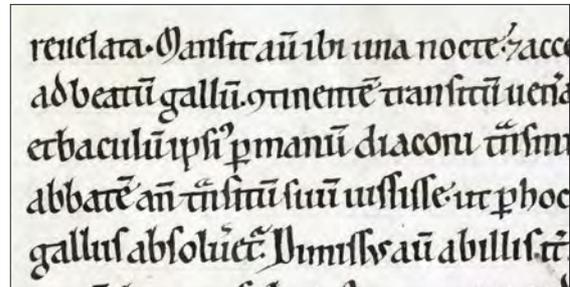
FIG. II.4.100. Folio del *Flavius Josephus*,  
*Bellum Judaicum*, siglo IX.FIG. II.4.101. *Gótica primitiva*  
en el *Collection of Works*. *Sicardus of Cremona*.FIG. II.4.102. *Lectionarium*, siglo XII.FIG. II.4.103. *Escritura pregótica* en el  
*Viten Benediktinischer Heiliger*.FIG. II.4.104. *Escritura del tipo gótica textura*.

FIG. II.4.104



pero presentando ya algunos rasgos de transición, es este folio del *Flavius Josephus, Bellum Judaicum* (FIG. II.4.100), del siglo IX, en el que además se observa lo que parece ser una cierta influencia irlandesa tardoantigua, en particular en los remates superiores de las astas ascendentes en forma de clavo como en el caso de los glifos /h/, /d/, /b/ o /l/ y una voluntad de alargamiento y enlace en algunos rasgos horizontales. Los rasgos gotizantes son muy evidentes en el texto de *Collection of Works. Sicardus of Cremona* (FIG. II.4.101), o en el *Lectionarium* (FIG. II.4.102), del siglo XII, y que parece aproximarse a la poética de lo que será la *escritura gótica rotunda*, también llamada *gótica suma*, que tuvo fuerte predicamento en la España renacentista, hasta el punto que se la llegó a conocer como *gótica española*. Un ejemplo de gótica primitiva o escritura pregótica aparece en el *Viten Benediktinischer Heiliger* (FIG. II.4.103) cuya mancha tipográfica exhibe ya tanto la oscuridad que será propia del tipo textura como la repetición exhaustiva de los rasgos verticales.

La *escritura gótica textura* (FIG. II.4.104) aparece plenamente formada hacia el siglo XIII y extenderá su uso al menos hasta el siglo XV. Su apariencia es profundamente peculiar. La anchura de su *ojo interior*<sup>42</sup> es aproximadamente igual al ancho del trazo, lo que provoca una mancha tipográfica muy oscura. Posee un profundo contraste de modulación provocado por el empleo de una pluma de trazo ancho pero de perfil muy fino. El ángulo del instrumento es muy acusado con respecto a la horizontal. El espesor de los glifos es estrecho, como ya hemos dicho, y el interlineado muy reducido, lo que hace aumentar la negrura del conjunto. El efecto de repetición de los trazos verticales es muy acentuado, lo que dificulta en mucho la legibilidad y el reconocimiento del paisaje de la palabra. Los rasgos ascendentes y descendentes son muy cortos. El módulo esencial del glifo, en las góticas del tipo textura más formadas, adopta la apariencia de un hexágono muy estrecho. Y tanto el sentido ascensional como el efecto de apuntamiento generalizado que presenta el texto lo emparenta, como se ha dicho en muchas ocasiones, con la poética ojival y los apuntamientos de la arquitectura gótica que no en vano, como dice Higounet<sup>43</sup>, se está produciendo en el mismo instante en el que hace aparición la

---

42 Se llama *ojo interior* del glifo a los espacios vacíos en el área interna de los caracteres. Se llama también *contrapunzón*, como consecuencia de los contrapunzones de acero con los que el punzonista tipográfico solucionaba dichos espacios en las técnicas de fabricación de los tipos móviles.

43 Para Charles Higounet, en referencia a las escrituras del gótico, «la coincidencia entre el apuntamiento de la escritura y la generalización en arquitectura del arco apuntado es demasiado llamativa para considerarla completamente fortuita». Citado en MEDIAYLLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.150

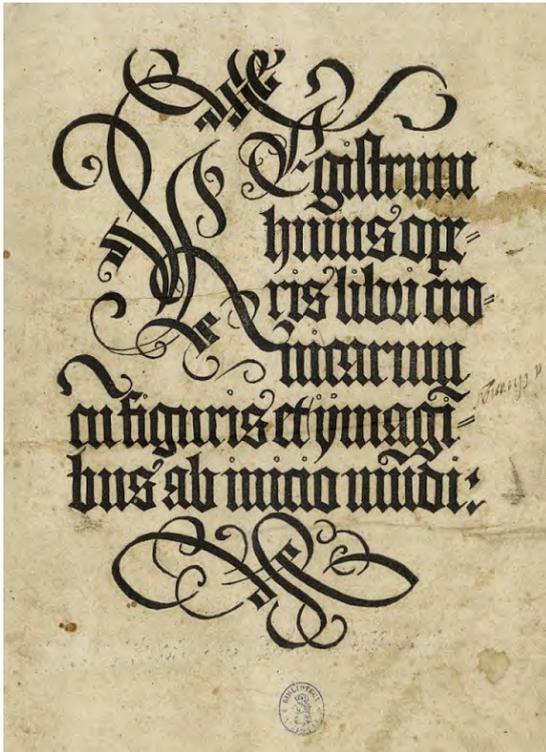


FIG. II.4.105

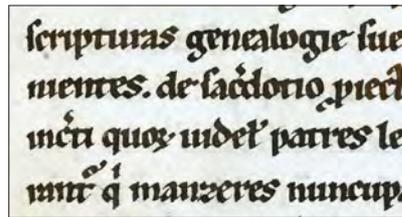


FIG. II.4.106

FIG. II.4.107



FIG. II.4.108



FIG. II.4.109

FIG. II.4.105. Escritura *gótica textura* en el *Liber Chronicarum*, del siglo xv.

FIG. II.4.106. *Gótica textura temprana* en el código *Acta Sancti Petri in Augia*, de los siglos XIII al XIV.

FIG. II.4.107. *Missale Cisterciense*, de comienzos del siglo XIV.

FIG. II.4.108. Muestrario caligráfico de Johannes von Hagen, de comienzos del siglo xv.

FIG. II.4.109. Detalle de un vitral francés con escritura *gótica textura*, siglo xv.



poética de la gótica textura. En apoyatura de esto mismo debemos recordar que la estética del gótico, que emerge con fuerza sobre todo en los territorios franco-germánicos, comparte territorialidad con el predicamento de estas escrituras en suelo alemán, y con su difusión también en la zona francesa, desde cuyo septentrión, según algunos, surgieron las formas gotizantes de la escritura medieval<sup>44</sup>. Efectivamente, el efecto ascensional y el ritmo repetitivo que destilan los altísimos y múltiples baquetones en el interior de un edificio catedralicio gótico y los elevados apuntamientos de las arcadas ojivales de los arcos de la nave parecen haberse inoculado en las formas de la escritura de la gótica textura, como vemos en este bello detalle de un folio del *Liber Chronicarum*, del siglo XV (FIG. II.4.105).

El códice del *Acta Sancti Petri in Augia* (FIG. II.4.106), de entre los siglos XIII y XIV está escrito con una gótica textura en fase inicial, que no ha perdido aún la ductilidad de la carolina pero que ya exhibe con evidencia el goticismo de sus formas, mientras que en el *Missale Cisterciense* (FIG. II.4.107) de comienzos del siglo XIV el carácter gótico ya se muestra con plena suficiencia. Suficientemente formada la tenemos en un *Antifonal* del siglo XV o en el *Manual de aprendizaje del emperador Maximiliano I*, también de la misma época. En ambos, el módulo hexagonal es claramente perceptible, junto al resto de las características ya descritas. Del estilo gótica textura son también el primero y tercer bloque de escrituras, en ambas columnas, de este muestrario de caligrafías del alemán Johannes von Hagen, de hacia 1400 (FIG. II.4.108). La frecuentísima emulación de la caligrafía textura sobre otros soportes, esencialmente materiales permanentes como piedra o bronce, o incluso vidriera como en este vitral francés del siglo XV (FIG. II.4.109), expresa tácitamente el nivel de institucionalización que alcanzó este estilo entre los siglos XIII al XV.

A partir del siglo XV la gótica textura suaviza sus rasgos curvando ligeramente algunos de sus trazos, más dóciles entonces a la impronta gestual de la mano del copista, originando un nuevo estilo, la *gótica fractura*. Esto puede verse en los folios del *Prayers from the Ebran, Gebetbuch* (FIG. II.4.110), ya del siglo XVI, sobre todo en el trazo derecho del glifo /h/ o más tímidamente

---

44 Dice Mediavilla que «todo parece indicar que el movimiento decisivo que condujo al tipo gótico tuvo lugar en la Francia septentrional, más exactamente en el reino anglonormando. Para apoyar esta tesis, el profesor Bischoff propone el análisis de un diploma redactado en la época de Guillermo *el Conquistador* a favor de la abadía de Saint-Étienne de Caen. Transcrito entre 1067 y 1075, su escritura ilustra admirablemente esta influencia gotizante».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.149

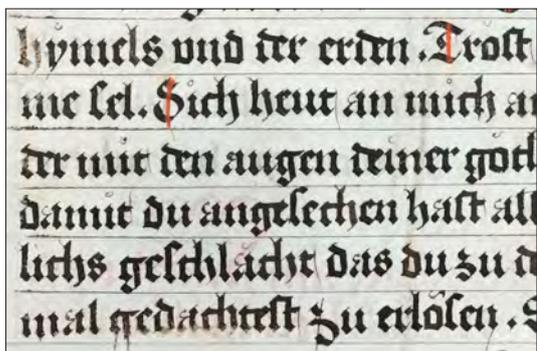


FIG. II.4.110

vnd teyll die mit

FIG. II.4.111

FIG. II.4.112



FIG. II.4.113

Darnach so Er wider zu lande  
Mit grossen rom behabtem preys  
Neydelhart der bos alte greys  
Imhoflichen entgegen ging  
Mit süessen Worten In empfieng  
Als ob Er het ab Im ein freynd  
Es was aber Im von hertzen teynd

FIG. II.4.114



FIG. II.4.115

Sertorius in de

FIG. II.4.110. *Gótica fractura* en el  
*Prayers from the Ebran, Gebetbuch*, siglo XVI.

FIG. II.4.111. Detalle de rasgos cursivos en una  
escritura del tipo *gótica fractura*.

FIG. II.4.112. *Schodoler. Chronik*, siglo XVI.

FIG. II.4.113. *Theuerdank*, siglo XVI.

FIG. II.4.114. Billeto de mil marcos alemanes del periodo  
del III Reich alemán, 1936.

FIG. II.4.115. Detalle de escritura del tipo *Schwabacher*.

en el rasgo ascendente del carácter /d/. También aquí observamos ya un ligero aumento en el ojo interior de los glifos así como en el espesor de los mismos.

La voluntad cursiva de esta nueva escritura la vemos con claridad en este fragmento (FIG. II.4.111) donde los glifos /u/, /n/ y /d/ humanizan el comportamiento de sus gestos caligráficos. Plenamente formada también la tenemos en el *Schodoler, Chronik* (FIG. II.4.112) también del XVI, donde la letra /d/ ha unido su rasgo ascendente con el trazo derecho haciéndolos participar de un solo trazo curvado. El carácter /a/ ha abandonado su articulación en dos niveles en beneficio de uno sólo, haciendo que su aspecto se emparente con el del glifo /a/ de la bellísima cancillerisca italiana. La denominación de *fractura*, que no convence a todos los estudiosos, parece provenir de una especie de ruptura del curso de la pluma originado por la combinación de trazos rectos y curvos. La gótica *fractura* exhibe una deuda evidente con la tipo *textura* pero su aspecto es más dócil y su legibilidad mayor, debido a una arquitectura menos ruda y a la consecuente mejora en el reconocimiento de los glifos, lo que observamos en este fragmento en gótica *fractura* del *Theuerdank* (FIG. II.4.113), del siglo XVI. Este tipo *fractura* gozó, y goza hoy, de gran predicamento en las áreas de influencia cultural germana, Suiza, Austria y la propia Alemania. Su uso se extenderá a lo largo de toda la Edad Moderna. Y, más allá de la Edad Moderna, el uso de la *fractura* alcanza hasta nuestros días. Prueba de ello es la gótica *fractura* en un billete de mil marcos del III Reich alemán, de 1936 (FIG. II.4.114) o mucho más recientemente en los rótulos comerciales de los modernos establecimientos del centro de Viena. Con respecto a los tipos romanos de las ediciones del libro impreso del siglo XVI, tanto la tipo *fractura* como la *escritura Schwabacher* (FIG. II.4.115), otra gótica tardía del siglo XVI, ocupan menos pulsaciones por línea. Algo que, como dice Martínez-Val<sup>45</sup>, las tipografías humanistas debieron pronto de asumir dadas las demandas del libro en el siglo XVI.

Además de estas tres escrituras librarias, la *textura*, la *fractura* y la *Schwabacher*, existió otra también de uso librario que tuvo un uso muy extenso en la producción del códice manuscrito español, hasta el punto que recibió el sobrenombre de *gótica española*, tal como la vemos en la

---

45 Refiriéndose a las escrituras góticas librarias en su conjunto, dice Martínez-Val que «una de sus principales virtudes fue la de condensar texto tanto en sentido vertical (*profundidad* de página) como en horizontal, con mayor número de caracteres por línea. En consecuencia, se consiguió hacer más baratas las ediciones. Un reto que las romanas tuvieron que afrontar poco después, entre otras cosas porque el mercado editorial lo demandaba». De seguro Val se refiere con esto último a la aparición de los tipos cursivos italianos a principios del siglo XVI, de los cuales uno de las primeras pólizas tipográficas fue fundida en los talleres del impresor veneciano Aldo Manuzio.



FIG. II.4.116

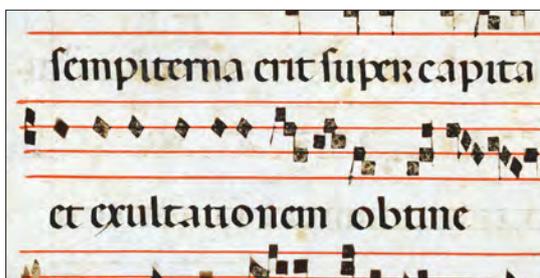


FIG. II.4.119

FIG. II.4.116. Gótica suma en el frontispicio de la *Crónica del Santo Rey don Fernando Tercero*, 1516.FIG. II.4.117. Gótica suma en el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, 1520.FIG. II.4.118. *Antifonario*, siglo XV.FIG. II.4.119. *Antiphonarium in Festivitatibus Sanctorum*, siglo XIV.FIG. II.4.120. *Graduale Fratrum Minorum*, siglo XIV.

FIG. II.4.117



FIG. II.4.118

FIG. II.4.120

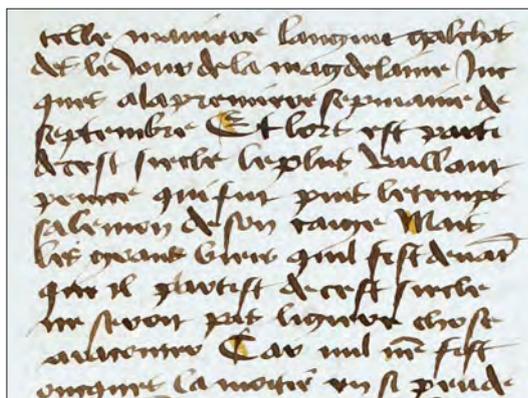


hermosa edición de la *Crónica del Santo Rey don Fernando Tercero* de Jacobo Cromberger, impresa en Sevilla en 1516 (FIG. II.4.116), o en el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, también impreso en la misma ciudad por Cromberger hacia 1520 (FIG. II.4.117). Se trata de la escritura de tipo *Suma*, a la que también se conoce como *gótica rotunda*. Aparece plenamente formada hacia el siglo XIV y su nombre deriva de una edición de la *Summa Theologiae*, de Santo Tomás de Aquino, elaborada con este estilo caligráfico. Muy utilizada en obras de carácter litúrgico, como en este *Antifonario* del siglo XV (FIG. II.4.118), tuvo también especial relevancia en los tratados renacentistas sobre escritura de la mano de Tagliente, Juan de Yciar o Cresci entre otros. Una característica de la gótica de suma es su poderosa rotundidad visual. El contraste de modulación es muy acentuado con unas astas de grosor generoso combinadas con otras en extremo delgadas. Casi todas las letras se trazan con una pluma cortada en plano, muy ancha, sostenida a unos veinte grados sobre la horizontal; pero aunque así se comportan la mayoría de los trazos verticales en el momento de su arranque, sin embargo al llegar a la pauta principal del renglón éstos acaban en un corte horizontal, de lo que se colige que se trata de una escritura más rotulada que caligrafiada. La *altura de x* es muy pronunciada y el ojo interior de las letras es predominantemente espacioso. La /a/ se comporta de un modo que no hemos visto hasta ahora, con una panza formada por tres trazos rectos unidos perpendicularmente, muy característico de la escritura de suma, y un remate superior curvo que puede acabar en un trazo muy fino en forma de rizo o cerrando el nivel superior hasta llegar al arranque de la panza. Como apunta Martínez-Val, los trazos sin remate inferior producen el efecto de un fuerte anclaje a la línea del renglón y proporcionan a esta escritura una marcada estabilidad, mientras que cuando el remate existe es exterior y de carácter transitivo en clara voluntad de conectar perceptivamente una letra con su contigua<sup>46</sup>. Todas estas circunstancias pueden verse en el *Antiphonarium de Tempore*, o en este folio del *Antiphonarium in Festivitatibus Sanctorum* (FIG. II.4.119), ambos manuscritos del siglo XIV. Una versión ligeramente más fluida y dúctil podemos apreciarla en este otro ejemplo de libro litúrgico, el *Graduale Fratrum Minorum* (FIG. II.4.120), igualmente del siglo XIV. En estos tres casos el carácter /d/ presenta el bouma de los

---

46 En opinión de Martínez-Val con respecto al comportamiento del final de las astas de las escrituras del tipo gótica suma, éstas «carecen de remates inferiores en algunos de los rasgos, y cuando los tienen son de carácter transitivo; es decir, tienen la función de conectar la letra con la siguiente para dar mayor unidad a la palabra. Los rasgos intransitivos, por el contrario, producen el efecto de anclar la letra a la línea base, prestándole más estabilidad».

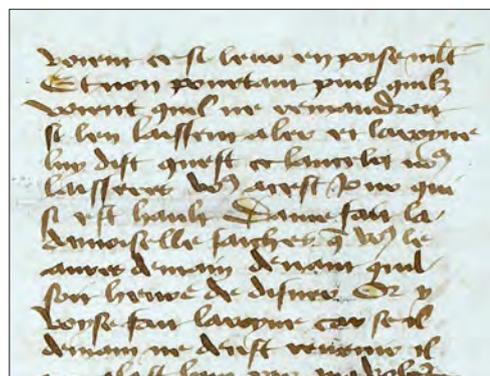
MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. p.68



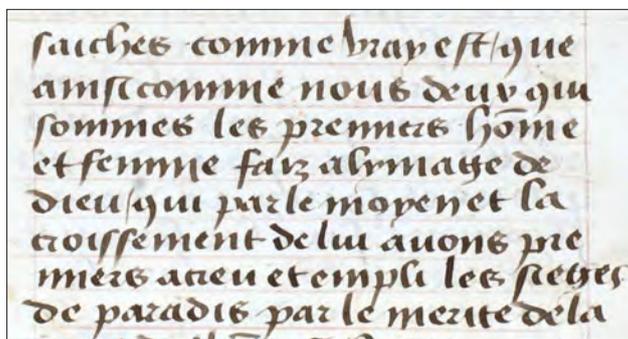
telle maniere l'angoisse parloit  
 de la douce de la magdelaine In  
 que ala premiere semaine de  
 septembre Et lors est parti  
 de cest sursis le plus d'ullam  
 femme qui fut par le temps  
 salomon de son royaume Mais  
 les occiens eurent qui fist d'amar  
 que il parloit de cest sursis  
 ne son pas lignee chose  
 auenture Car nul ne fist  
 ougure la mortre en si prude

FIG. II.4.121

FIG. II.4.122

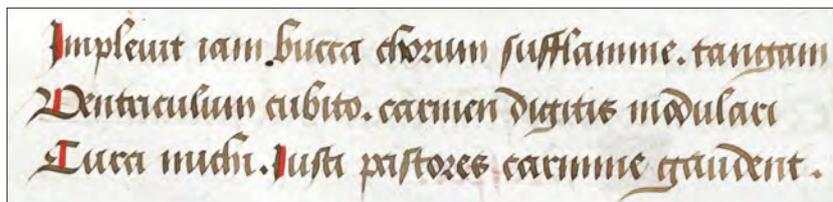


Voum ce si leu en parloit  
 Et non pointam plus qualz  
 Voum qual ne venant d'on  
 si leu l'assent a leu vi l'assent  
 leu dist que si ce l'assent de  
 l'assent de l'assent de l'assent  
 si est hault Dame fait la  
 d'assent elle fait de l'assent  
 d'assent d'assent d'assent qual  
 son hault de d'assent de l'assent  
 Voum fait l'assent de l'assent  
 d'assent ne d'assent de l'assent  
 de l'assent de l'assent de l'assent



saiches comme bray est que  
 amst comme nous deux qui  
 sommes les premiers home  
 et femme faz almaye de  
 dieu qui par le moyen et la  
 croissement de lui auons pre  
 miers acieu et empli les sieges  
 de paradis par le merite de la

FIG. II.4.123



Impleuit iam bucca chorum sufflamme. tangam  
 Dentaculum cubito. carmen digitis modulaci  
 Laca michi. Iusti pastores carumie gaudent.

FIG. II.4.124

FIG. II.4.125

FIG. II.4.121. *Gótica cursiva* procedente del *Lancelot Propre*, siglo xv.

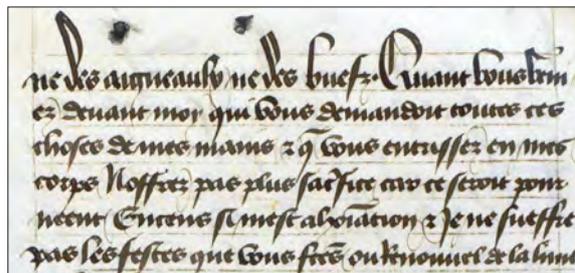
FIG. II.4.122. Escritura *gótica cursiva* en el *Des Cas des Nobles Hommes et Femmes*, siglo xv.

FIG. II.4.123. Escritura *gótica cursiva* bien trazada en el *Queste del saint Graal*, siglo xv.

FIG. II.4.124. *Gótica bastarda* procedente de *Poèmes de Raoul Bollart*, siglo xvi.

FIG. II.4.125. *Gótica bastarda* de la *Bible Historiale*, siglo xv.

FIG. II.4.126. Fragmento de la *Histoire Romaine*, de Tito Livio, calografiado con una *gótica bastarda flamenca*.



ne des aigues ne des bues. Quant l'outrage  
 es deuant moi qui vous demander toutes ces  
 choses de mes mains et que vous entresser en mes  
 corps l'offrez pas plus saffre au ce seroit pour  
 neent. Entens si met al'outrage et je ne fuisse  
 pas les fesses que vous fies ou l'outrage et la hant

FIG. II.4.126



Comment les Vou  
 les vierges sabien  
 leur auoient este de

tipos unciales e inclina fuertemente su rasgo ascendente hasta forzarlo en una orientación horizontal. Para Aicher la peculiar arquitectura de la gótica de suma se fusionaría con la poética de la escritura carolingia para dar lugar a los tipos humanistas del renacimiento.<sup>47</sup>

Junto a todas estas escrituras góticas de tipo librario, coexisten otras más amables con la especificidades motrices de la mano del copista. La más antigua de ellas, la *gótica cursiva* (FIG. II.4.121), aparece ya en el siglo XII conviviendo con la gótica libraria del tipo textura. Procede, como la textura, de la escritura carolina. Para algunos, los cambios sociales de la mano de un nuevo orden bajomedieval, el desarrollo del pensamiento escolástico, las escuelas catedralicias, las incipientes instituciones universitarias, la progresiva disipación de los sistemas de relación de vasallaje feudal, el nuevo agente social de la burguesía, el comercio, la libre circulación y el crecimiento de los núcleos urbanos, son circunstancias que pudieron provocar el establecimiento de centros de escritura más allá de los muros de las órdenes monacales y de las cancellerías. La actividad estudiantil, comercial y legal se tradujo en la proliferación de las escribanías de lo público y, como dice Mediavilla, en «una especie de democratización de la escritura»<sup>48</sup>. La escritura *tirada*, de rasgos más dinámicos, fluidos y enlazados, más acorde con las necesidades de los protocolos de las escribanías y con los apuntes al dictado que se impartían en el ámbito académico de las universidades, aliviaba los ritmos del trazado y aceleraba la velocidad de la escritura. Junto a esto, era frecuente el empleo de numerosas ligaduras y contracciones. Estos usos escriptores tardomedievales degenerarían en unas dinámicas personales de escritura a veces de tan franca ilegibilidad, que ya en el trecento italiano harían saltar la alarma en los ámbitos eruditos de elaboración de códices manuscritos y en la producción diplomática de las cancellerías. La gótica cursiva denota, por su aspecto, la rapidez de su trazado. El eje de la escritura se inclina hacia la derecha para procurar la velocidad de escritura. Las letras están profusamente ligadas entre sí y en ocasiones la pluma no levanta del papel al final de los rasgos ascendentes o

---

47 Sobre este asunto Aicher expone que «durante el Renacimiento la minúscula carolingia se fusionó con la rotunda italiana (gótica de suma) y, en 1531, Garamond creó una minúscula que todavía hoy conserva su nombre y que se imprime, por ejemplo, en el diario semanal alemán *Die Zeit*».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.54

48 Para Mediavilla, durante el bajomedievo «hubo una especie de democratización de la escritura, especialmene gracias a la incesante actividad de los estudiantes y al imponente trabajo de los hombres de leyes y de los escribanos públicos».

Toda esta actividad repercutiría en el ductus fluido de las escrituras y «a medida que fue aumentando el número de personas que escribían, la gótica adquirió paulatinamente un ductus más cursivo y tirado».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.176

FIG. II.4.128

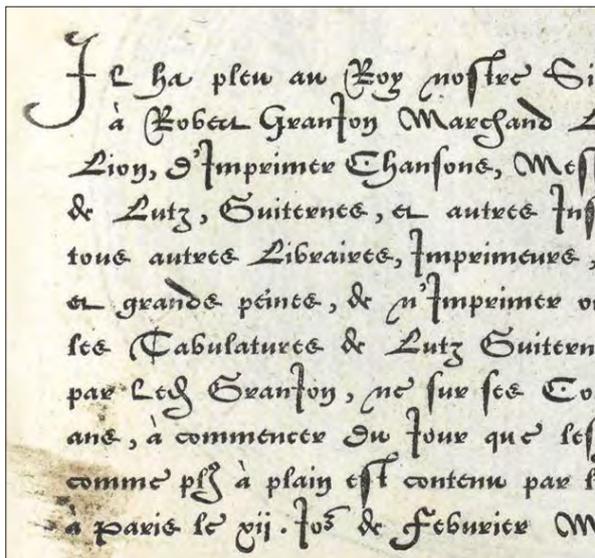


FIG. II.4.127

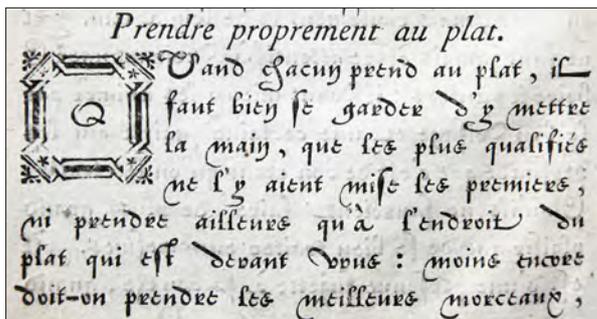
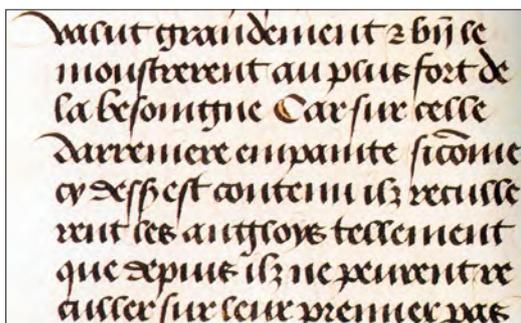


FIG. II.4.129



FIG. II.4.130

FIG. II.4.127. Escritura *bastarda flamenca* procedente de *Chroniques*, siglo XV.

FIG. II.4.128. Impresión con los tipos móviles de Robert Granjon, comercializados en 1557.

FIG. II.4.129. Ejemplo de un *Manuel de savoir-vivre*, impreso con los tipos de Granjon. Siglo XVIII.

FIG. II.4.130. *Redonda francesa*.

FIG. II.4.131. Portada editorial con motivo de la Exposición Universal de París de 1885.

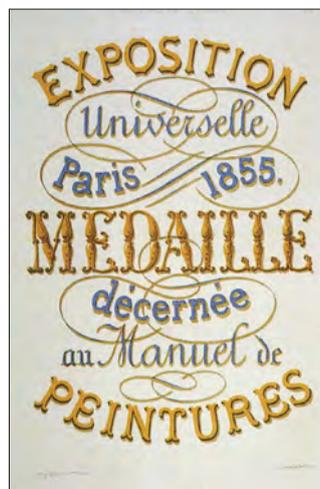


FIG. II.4.131

descendientes, para enlazar con la letra siguiente. Algunos caracteres, como la /y/ y la /z/ presentan rasgos de cursividad altamente elaborados. Un ejemplo de gótica cursiva lo tenemos en el *Lancelot Propre*, del siglo xv, o también de las mismas fechas en el *Des Cas des Nobles Hommes et Femmes* (FIG. II.4.122), ambas muestras con rasgos muy tirados de marcada personalidad y de cierta ilegibilidad. De hechura más cuidada es la escritura del *Alain Chartier* o la del *Queste del saint Graal* (FIG. II.4.123), los dos datados en el siglo xv.

La otra escritura tirada tardomedieval, la *gótica bastarda*, surge hacia el siglo xiv y se expresa según una poética caligráfica más cuidada que la gótica cursiva, como podemos apreciar en este ejemplo tardío de los *Poèmes de Raoul Bollart* (FIG. II.4.124), del siglo xvi, cuya conformación la emparenta con las escrituras del tipo cancilleresco italiano del siglo xvi. El sobrenombre de bastarda con el que se conoce a esta escritura no expresa componente peyorativo alguno, sino que alude simplemente a su consideración transicional entre la gótica de tipo textura y la gótica tirada del tipo cursiva. Puede alcanzar una gran belleza en su uso librario, como vemos en esta *Bible Historiale* del siglo xv (FIG. II.4.125). Una variante singular de la escritura gótica bastarda la podemos observar en este fragmento de la *Histoire Romaine*, de Tito Livio (FIG. II.4.126), escrito en un estilo derivado conocido como *bastarda flamenca*, manifestación caligráfica que procede del área del ducado de Borgoña. Un bellissimo ejemplar de bastarda flamenca lo tenemos en este otro fragmento de *Chroniques* (FIG. II.4.127) de la segunda mitad del siglo xv.

El punzonista tipográfico francés Robert Granjon comercializaría en 1557 una póliza de tipos móviles para imprenta recreando esta bella escritura (FIG. II.4.128), cuya estética tuvo enorme predicamento, siendo utilizada al menos hasta el siglo xix. En Francia se utilizó desde comienzos del siglo xviii para la impresión de *manuels de savoir-vivre*, como el que vemos en este ejemplo (FIG. II.4.129). La aceptación de la que gozó la bastarda flamenca durante el renacimiento en la región francesa de Borgoña, y la difusión que de ella procuró luego el libro impreso por todo el resto de Francia, además de su exportación a Flandes, Países Bajos e Inglaterra, es quizá el motivo de la curiosa similitud entre esta escritura y la denominada *redonda francesa*, un tipo caligráfico francés activo durante el siglo xviii (FIG. II.4.130), y de cuya poética se hará eco incluso la gráfica de difusión de finales del siglo xix, tal como vemos en esta portada editorial sobre la Exposición Universal de París de 1885, no por casualidad de origen francés (FIG. II.4.131).

Por su parte los postulados del pensamiento escolástico y de la filosofía tomista de Santo Tomás de Aquino van a dejar su huella en el comportamiento gráfico de los textos en la

producción del códice bajomedieval. Una huella que no afectará directamente a la forma del glifo pero sí, y en gran medida, a la distribución y articulación de los cuerpos de texto en los folios manuscritos salidos de los *scriptorium* del medievo tardío. Desde los siglos XII y XIII el fenómeno de la enseñanza traspasaría los muros de las escuelas monacales y alcanzaría a las instituciones educativas de los núcleos urbanos en pleno crecimiento. Estas instituciones del saber, como dice Panofsky «sólo a medias eclesiásticas»<sup>49</sup>, fueron las escuelas catedralicias, las incipientes universidades y los *studia* de las órdenes mendicantes. El espíritu de la escolástica, esencia motriz del pensamiento de la época, se constituyó a modo de método de trabajo intelectual cuya subordinación al principio de autoridad de los textos religiosos fundamentales no excluiría el razonamiento y la especulación, ensayando discursos lógicos sólidamente estructurados con refutaciones y defensas que preanuncian la ordenación sistemática de la tratadística del humanismo renacentista. Los contenidos de los códices medievales anteriores al siglo XIII o bien se desarrollaban linealmente sin división de partes o bien se dividían en capítulos cuya secuencia no implicaba necesariamente un sistema lógico de subordinación. Sin embargo, desde el siglo XIII el libro se ordena según unos objetivos generales, para lo cual estructura sus contenidos en partes que a su vez se subdividen en otras partes y así sucesivamente, manteniendo en todo momento una interrelación lógica de las mismas. Un ejemplo principal de esto lo constituye la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino, escrito en el tercer tercio del siglo XIII. El cuerpo general de los contenidos se divide en tres partes, de las cuales la segunda de ellas se subdivide en dos. Las partes se dividen en cuestiones que a su vez se subdividen en artículos. Éstos presentan todos la misma estructura: una cuestión inicial seguida de argumentos u objeciones a aquélla, y otras argumentaciones a favor seguidas de una respuesta final y una contestación a cada una de las objeciones. Esta estructura de la *Summa*, que tan afín era a la lógica escolástica, se asumió pronto como forma de organización del libro. A lo cual colaboró la cada vez mayor demanda del libro de consulta en el ámbito de las instituciones educativas, principalmente en las universidades del bajomedievo. En este momento aparece además el editor urbano profesionalizado que producía libros manuscritos al amparo de la demanda de las instituciones universitarias con un equipo de copistas bajo contrato. Obviamente el paso del códice de contenido lineal sin divisiones, o con divisiones arbitrarias, a un contenido estructurado y sistemático repercutió en la propia ordenación de las masas del texto caligráfico cuyo comportamiento en el folio había

---

49 PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Ed. Siruela. Madrid, 2007. p.36

de sugerir la propia articulación interna del discurso. Creemos que puede decirse sin ambages que el concepto de maquetación del libro en cuanto a ordenación visual de la articulación del discurso se remonta a este momento de la Baja Edad Media. La mente lógica del propio Santo Tomás le lleva a criticar, en el prólogo a su *Summa Theologiae*, la tendencia vulgarizada en el libro a desarrollar el tema «siguiendo los requerimientos de la exposición literaria en vez del orden de la propia disciplina»<sup>50</sup>. Este tipo de articulación del contenido, como dice Panofsky, no había sido prácticamente utilizado en el ámbito del libro desde el advenimiento de la escolástica. La organización de los textos puede observarse en esta edición veneciana del siglo xv de la *Summa Theologiae* impresa por Franz Renner de Heilbronn (FIG. II.4.132) o en la *Summa Universae Theologiae* del teólogo escocés Alexander de Ales, también una edición veneciana del siglo xv, salida del taller de Johannes de Colonia (FIG. II.4.133). Otro hermoso ejemplo de organización tipográfica del folio lo tenemos en la *Biblia Poliglota Complutense*, cuya impresión finalizó hacia 1520 (FIG. II.4.134).

La escolástica perseguía la unidad de la verdad, estableciendo un equilibrio entre la fe y la razón. El primer principio de la escolástica era la *manifestatio*, entendida como clarificación de un hecho. Para que la fe pudiera ser *manifestada* coherentemente era preciso también un sistema lógico y ordenado de exposición del discurso. De ahí el esquema articulado de presentación literaria en el códice, y su repercusión en la maquetación de los propios contenidos de manera que el orden intelectual de los mismos quedase expresado en la organización visual de la página. Por otro lado la definición de *belleza* en el pensamiento tomista coincide con los postulados del pensamiento escolástico y resulta fundamental para comprender lo anterior. En efecto, tal como apunta Barasch<sup>51</sup> los requisitos principales de la escolástica fueron la *integridad*, la *armonía* y la

---

50 Comenta Panofsky en su estupendo ensayo sobre Escolástica y Arquitectura del gótico que Santo Tomás de Aquino, en el prólogo a la *Summa Theologiae*, critica la producción libraria de su época por «la multiplicación de cuestiones, artículos y argumentos inútiles» además de por sacrificar la claridad del tema a las formas literarias del gusto imperante.

PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura...* op.cit. p. 41

51 En opinión de Barasch «los estudiosos de la cultura medieval saben que el pensamiento escolástico —y la *Summa* como su formulación clásica— contaba con tres requisitos principales: totalidad, orden entre partes concordantes y una suficiente interrelación que evite que las partes se queden aisladas entre sí. [...] Su relación con la definición de belleza de santo Tomás puede entender así, más fácilmente. Totalidad o enumeración global, se corresponde con “integridad”; orden entre partes distintas y concordantes es paralelo a “proporción”; e interrelación parece estar reflejada en “claridad” o brillantez, donde la difusión es más potente aún que la división. La definición de belleza en santo Tomás, aunque breve, parece contener, de forma concisa, la totalidad del pensamiento escolástico».

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Ed. Alianza. Madrid, 2003. p.94



FIG. II.4. I 32



FIG. II.4. I 33



FIG. II.4. I 32. *Summa Theologiae*, siglo xv.

FIG. II.4. I 33. *Summa Universae Theologiae*, siglo xv.

FIG. II.4. I 34. *Biblia Poliglota Complutense*, c.1520.

FIG. II.4. I 35. Tímpano del pórtico de la fachada oeste de la catedral de Notre-Dame. París, comienzos del siglo XIII.

FIG. II.4. I 36. Tímpano del pórtico de la fachada oeste de la catedral de Autun, siglo XII.

FIG. II.4. I 34

FIG. II.4. I 35

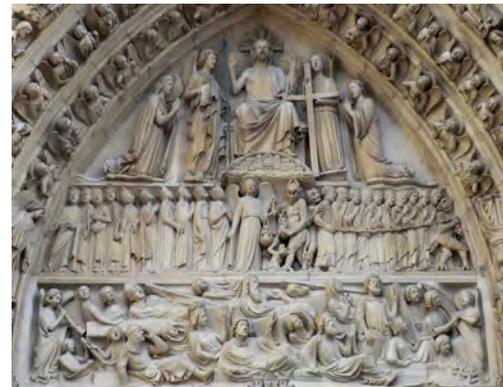


FIG. II.4. I 36



*interrelación de las partes.* La integridad se refiere a la unidad de la obra a partir de la diversidad de sus partes. La armonía hace referencia a la correcta articulación jerárquica de las partes entre sí. Y la interrelación de las partes apunta hacia la deducibilidad que se desprende de la articulación armónica de dichas partes. Panofsky ha demostrado<sup>52</sup> no sólo la relación entre escolástica, tomismo y orden de las partes del código tardomedieval, sino además la vinculación de todo ello con el orden arquitectónico de los edificios del gótico pleno. Efectivamente, aunque no parezca probable que «los constructores de las estructuras góticas hubiesen leído directamente a Gilberto de la Porrée o a Tomás de Aquino»<sup>53</sup> parece obvio sin embargo que estuviesen embebidos, a través de múltiples vías, del pensamiento escolástico imperante. La ordenación del programa iconográfico del pórtico de la fachada oeste de la catedral de Notre-Dame de París de comienzos del siglo XIII presenta, a pesar de la complejidad de su discurso, una clara organización y una articulación jerárquica que clarifica el contenido (FIG. II.4.135), a diferencia de los contenidos del pórtico oeste de la catedral de Autun, de tan sólo un siglo antes (FIG. II.4.136). Esa articulación visual del relato iconográfico es deudora de los presupuestos fundamentales del pensamiento escolástico y es un fenómeno paralelo al de la articulación sistemática de la música bajomedieval procedente de la escuela de París del siglo XIII. Del mismo modo la organización de la red pétreo en el ámbito interior de las naves catedralicias del gótico articula el espacio mediante el arranque de los haces de baquetones desde la base de los pilares, que se desvían en su trayectoria ascendente para conformar arcos apuntados y delimitaciones y subdivisiones de espacios en el muro hasta confluir en la cima de la cubierta de las naves originando las bóvedas de crucería. De este modo el edificio presenta una integración de las diferentes partes, que se interrelacionan armónicamente, hasta el punto que, como se ha dicho, sería posible con tan sólo un tocón de uno de los pilares reconstruir el edificio entero, como si su ADN contuviese toda la información de su anatomía. Es este valor de deducibilidad de unas partes con respecto a las otras el motor que las jerarquiza y las integra en un conjunto armonioso, tal como se observa entonces en el paisaje de los textos que se extienden por la superficie del folio de los códices tardomedievales.

---

52 Para lo referente a la disciplina escolástica medieval relacionada con la arquitectura del bajomedievo y por extensión con la organización de los contenidos del código y su organización en el folio manuscrito es imprescindible consultar el interesantísimo ensayo al respecto de Erwin Panofsky

PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura...* op.cit.

53 PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura...* op.cit. p.36



LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA  
LA EDAD MODERNA. RENACIMIENTO



## HACIA LA EDAD MODERNA. EL PERIODO PRERRENACENTISTA

El hecho renacentista es un fenómeno cuyo perfil madura a partir de los cambios socioculturales, económicos y políticos del periodo tardomedieval inmediatamente anterior. El ascenso de una clase burguesa, la difusión y secularización del conocimiento, el despertar de la curiosidad científica, los avances tecnológicos, el posicionamiento antropocentrista, el cuestionamiento de lo religioso, el desarrollo del tejido urbano, las transformaciones del sistema económico y la revalorización de la cultura de la Antigüedad clásica son, entre otros, los ingredientes que supondrían el advenimiento de los perfiles de un individuo renovado, regidor de sus propios destinos, cualificado entonces como parte actora en el devenir social y capacitado para escribir su propia Historia.

El humanismo, movimiento intelectual y cultural consecuencia del fenómeno renacentista, encuentra fundamentalmente su alba en suelo trecentista italiano de la mano de eruditos de la talla de Dante Alighieri, Francesco Petrarca o Giovanni Boccaccio. El inmenso legado cultural grecorromano que aún yacía, latente, en el solar itálico y las circunstancias económicas y sociales que confluyeron entonces en el territorio peninsular serían la base para el surgimiento de una renovada cosmovisión, para el florecimiento de un nuevo entendimiento y comprensión del sentido de la existencia del Hombre.

El llamado *Cautiverio de Babilonia*<sup>1</sup>, o también *Cautiverio de Aviñón*, ocupó los dos primeros tercios del siglo XIV; lapso temporal en el cual la Iglesia católica trasladó su sede pontificia

---

1 El más propiamente llamado *Cautiverio de Aviñón*, fue un periodo de la Iglesia católica entre los años 1309 y 1377 durante el cual siete Obispos de Roma residieron oficialmente en la ciudad francesa de Aviñón. La expresión *Cautiverio de Babilonia* con la que a veces se expresa esta circunstancia hace referencia al periodo de tiempo en el que el pueblo hebreo estuvo exiliado en la Babilonia del siglo VI ac.

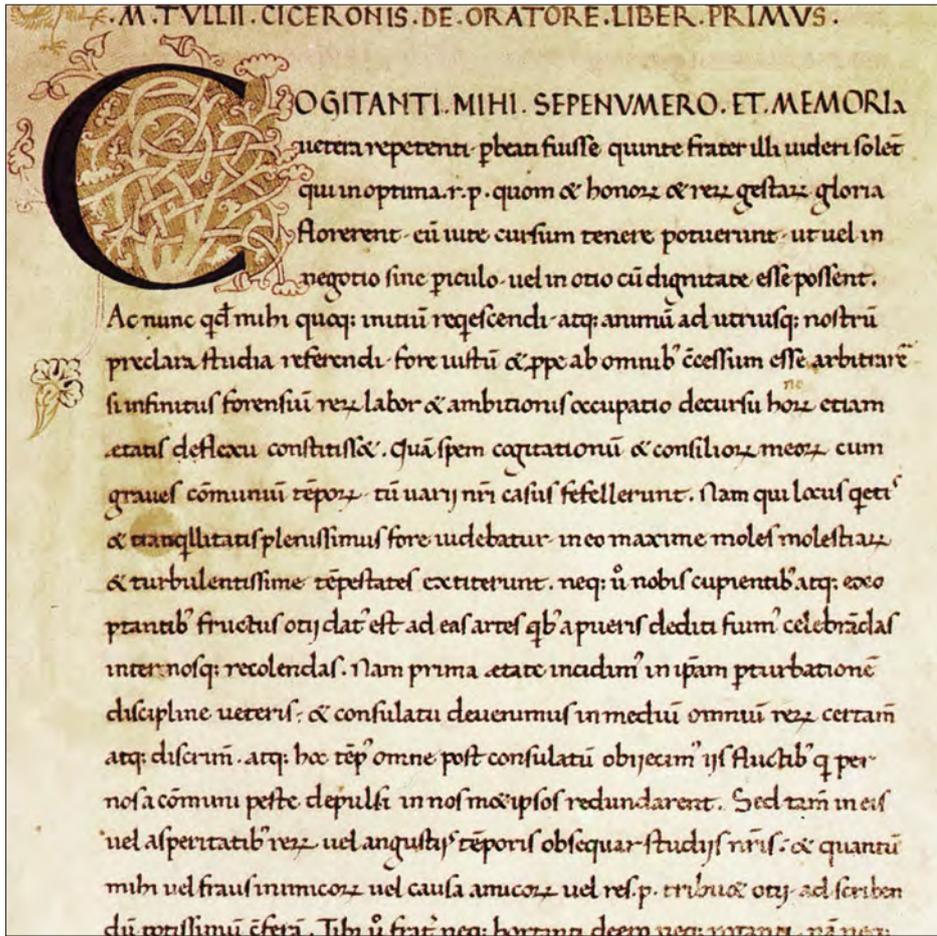
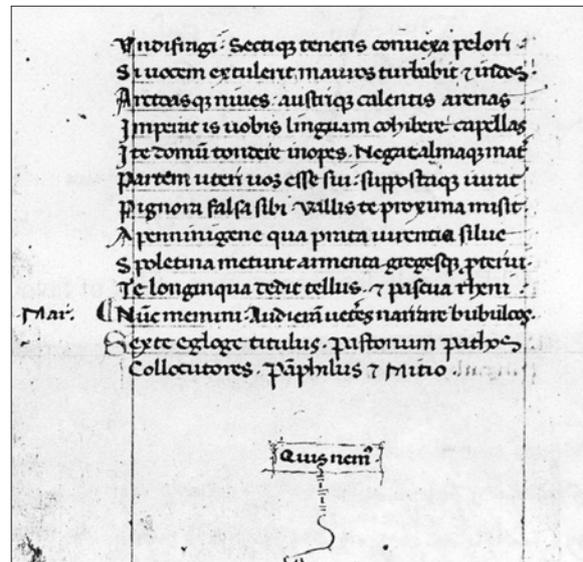


FIG. II.5.1

FIG. II.5.2

FIG. II.5.1. Caligrafía *humanística* con rasgos góticos de Poggio Bracciolini, a comienzos del siglo xv.FIG. II.5.2. Caligrafía *humanística* trecentista de Francesco Petrarca.

desde Roma hasta la localidad francesa de Aviñón. Este acontecimiento, vinculado luego al *Cisma de Occidente*<sup>2</sup> y por el cual la dignidad pontificia quedaba dividida entre Aviñón y Roma hasta finales de la primera década del siglo xv, bien pudo haber sido uno de los factores que propiciaron una disipación de la mística contemplativa en territorio italiano que duraría cien años, favoreciendo así la corriente del humanismo renacentista.

En el ámbito de la escritura hay que decir que la del tipo gótico, al igual que las estructuras y elementos de la arquitectura homónima, nunca disfrutó de gran predicamento en suelo itálico; en especial las escrituras góticas del tipo cursiva y bastarda. Los usos caligráficos de éstas habían alcanzado, ya en el trecento, un punto tal de desintegración e ilegibilidad que había suscitado la alarma de los eruditos italianos afines al mundo del libro<sup>3</sup> y de las escribanías<sup>4</sup>. De este modo literatos, poetas, escritores y cancilleres, profundamente preocupados por la degeneración de los usos escritores del momento, abogaron por un remozamiento de las prácticas caligráficas y por unos hábitos que aseguraran la legibilidad de los textos literarios, en el caso de poetas y escritores, o que garantizaran la lectura e interpretación inequívoca de los documentos públicos de las escribanías y de las cancellerías oficiales. Poggio Bracciolini, escritor italiano y erudito humanista, fue secretario apostólico y canceller en la ciudad de Florencia. Muy a comienzos del siglo xv comenzó a practicar una escritura humanística que se inspiraba directamente en los rasgos de la escritura carolingia, si bien aquella participaba razonablemente de ciertas características formales, como apunta Sousa, de la poética caligráfica de la escritura gótica<sup>5</sup> (FIG. 11.5.1). La misma genética se encuentra también en una caligrafía erudita más temprana, la de Francesco Petrarca, poeta del humanismo italiano del trecento (FIG. 11.5.2). Igualmente sucede

---

2 Tras el Cautiverio de Aviñón la Iglesia católica estuvo dividida bajo dos obediencias, la del papa de Roma y la del antipapa de Aviñón. Este periodo es conocido como *Cisma de Occidente* y se extendió desde 1378 hasta 1417.

3 Hay que entender aquí que durante el trecento, en el ámbito de la cultura occidental, el libro era de carácter manuscrito y por tanto los usos caligráficos importaban sobremanera por motivos de legibilidad.

4 Nos referimos aquí a las *escribanías de lo público*, oficio por el cual un escribano quedaba autorizado para dar fe por escrito de los actos públicos. Es evidente la importancia que la legibilidad caligráfica tenía en este tipo de documentos.

5 Apunta Martínez de Sousa que desde principios del siglo xv, esto es, varias décadas anterior a la tecnología del libro impreso en Occidente, el modelo caligráfico que se prefirió fue la de los códices de los siglos x y xi escritos en minúscula carolingia, «la más perfecta empleada en Italia. Esta escritura se manifestaba de dos formas: la redonda y la cursiva. La primera, que reproducía el tipo de carolingia más avanzada, se enriqueció con algunos elementos tomados de la gótica [del tipo Suma]. Los copistas del siglo xv la llamaron *littera antiqua, tonda, rotonda y romana* porque la comparaban con la capital romana de la cual derivaban tanto la carolingia como la semiuncial» (el texto entre corchetes es mío).

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Ed.Trea. Gijón, 2002. p.66



en los rasgos escritores del político y canciller florentino Coluccio Salutati (FIG. II.5.3), activo en la segunda mitad del siglo XIV. En la conformación de la escritura del humanismo italiano de los siglos XIV y XV ya los estudiosos Otl Aicher<sup>6</sup> y Martínez de Sousa han percibido una aportación genética de la gótica del tipo Suma, junto al evidente influjo de la Carolingia. De este impulso recuperador del buen arte de la caligrafía participa también el escritor y humanista italiano Giovanni Boccaccio, activo durante el segundo y tercer cuarto del siglo XIV (FIG. II.5.4). Junto a los ilustres nombres de Bracciolini, Petrarca, Salutati y Boccaccio, el literato y humanista italiano Niccolò Niccoli fue también uno de los eruditos activamente ocupados en la renovación de las costumbres escritoras del prerrenacimiento trecentista italiano y se estima que su escritura cursiva personal (FIG. II.5.5) pudo haber sido una de las fuentes de inspiración para las posteriores pólizas tipográficas de tipo cursivo salidas del taller del impresor veneciano Aldo Manuzio en los albores ya del siglo XVI (FIG. II.5.6).

Los motivos que justifican el amaneramiento goticista presente todavía en las muestras caligráficas de estos eruditos mencionados, a excepción de la cursiva de Niccoli, está en relación con la presencia gotizante en los tipos móviles de metal de los monjes impresores Konrad Sweynheym y Arnold Pannartz cuyos punzones, cortados por ellos mismos, datan de la década de los sesenta del siglo XV. Ambos impresores ejercieron el oficio de las artes del Libro en su Alemania natal y es muy probable que Sweynheym llegase a tener contacto cercano con el propio Gutenberg en su taller de Maguncia, quien trabajaba ya eficazmente en el procedimiento de su invención desde, al menos, los años 1445 al 1450. En el año 1462 los graves disturbios ocasionados en Maguncia, a causa de las luchas políticas por el electorado, obligaron a muchos profesionales a abandonar la ciudad. Es en este momento cuando Sweynheym y Pannartz huyen de Alemania refugiándose en el monasterio benedictino de Subiaco, próximo a la ciudad de Roma. En sus dependencias monacales instalaron un taller de impresión del Libro, comenzando a imprimir con las pólizas tipográficas talladas al gusto gótico alemán. La incursión de la nueva tecnología del libro impreso penetra en suelo italiano precisamente de la mano de estos dos hombres, difundándose luego velozmente por la zona de la Toscana y, sobre todo, del Véneto. La tendencia del gusto itálico hacia las formas caligráficas humanísticas y la escasa devoción italiana por las formas gotizantes de la escritura que imperaban en la zona germánica llevaron

---

6 Para Otl Aicher «durante el Renacimiento la minúscula carolingia se fusionó con la rotunda italiana (gótica de suma)» AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.54

ñē. Vt enī romam rediit extremo scenicoꝝ ludoy  
ēter cōmotus: ea oratione que ferebat̄ habita esse  
philippo quē dixisse constabat uidentū sibi esse  
iū: illo senatu se rē. p. regere nō posse: mane idibꝝ  
s. et ille et senatus frequēs uocatu drusi in curiam  
cū drusus multa de philippo questus esset: retulit  
de illo ipō quod in eū ordinē consul tam grauter

FIG. II.5.7

otydāt est ad eas artes qb̄ a pueris dedita sum' celebrādas  
enclaf. Nam prima .etate incedim' in ipām p̄urbationē  
us: & consilatu clauerimus in mectū omniū rez. certam  
p̄ hoc tēp̄ omne post consilatu obiectam' ist' fluctib' q̄ per  
te depulsi in nos inō ipsos redundarent. Sed tam in eis  
rez. uel angustis tēporis obsequar' studijs nr̄is: & quantū  
amicorū uel causa amicorū uel res. p. tribuō: otij. ad scriben

FIG. II.5.8

FIG. II.5.9

**B**IFIL that in that seson on a day,  
In Southwerk at the Tabard as  
I lay,  
Redy to wenden on my pilgrym-  
age  
To Caunterbury with ful devout  
corage,  
Ht nyght were come into that hostelrye  
Wel nyne and twenty in a compaignye,  
Of sondry folk, by aventure yfalle  
In felawshipe, and pilgrimes were they alle,  
That toward Caunterbury wolden ryde.

Uestem xp̄i puer romę suscepit. ibiq;  
clatini. a primęuo eruditur. In art  
matica donatum habuit p̄cepto  
a aut uictorinum oratorem; Post q  
e mundanarum studium lit̄ teraru  
probatissimorū quoq; monachorū

nissimo rege missus essem: eme  
eslent itinera longa ac impedit  
quendam fasciculum inter sar  
in culcaueram: qui nobis tot di  
uare aliquantulum possent qu  
nostro viatici loco esse. Hunc

FIG. II.5.10



FIG. II.5.11



FIG. II.5.7. Fragmento de un folio del  
*De Oratore* de Cicerón con los punzones  
de Sweynheym y Pannartz, 1465.

FIG. II.5.8. Caligrafía del *De Oratore* de Cicerón, en un  
códice florentino manuscrito por Poggio Bracciolini  
a comienzos del siglo xv.

FIG. II.5.9. Fragmento de una página del  
*The Works of Geoffrey Chaucer*, de William Morris.

FIG. II.5.10. Paralelismo entre los rasgos de una  
escritura *carolina*, arriba, y otra *humanística* italiana, abajo.

FIG. II.5.11. San Miniato al Monte, arriba,  
y Santa María Novella, abajo.

a Sweynheym y Pannartz a cortar unos nuevos punzones al gusto local, aunque en su hechura, y a pesar de lo avanzado de la fecha, se observa claramente un cierto sabor goticista que aproxima sus primeras ediciones impresas en humanística a las caligrafías trecentistas de los eruditos prerrenacentistas italianos, como puede observarse si comparamos la tipografía de uno de los folios del *De Oratore* de Cicerón de Sweynheym y Pannartz (FIG. 11.5.7), de 1465, con la caligrafía del *De Oratore* de Cicerón, manuscrito florentino de Poggio Bracciolini de comienzos del siglo XV (FIG. 11.5.8). Esas mismas formas tipográficas que comparten la apariencia de la escritura humanística con el gesto caligráfico de los usos goticistas aparecerían de nuevo, más de cuatrocientos años después, en las excelentes páginas impresas de *The Works of Geoffrey Chaucer* (FIG. 11.5.9) con unos punzones cortados para los talleres de la Kelmscott Press, del británico William Morris; aunque aquí el uso de dicha poética tipográfica derivaría de unos posicionamientos bien distintos, como veremos en su momento al abordar los usos escritores a finales del siglo XVIII. Por otro lado, a pesar del rechazo de las formas de los tipos góticos en el libro impreso en la península italiana, hay que decir que en ocasiones los propios impresores y punzonistas tipográficos italianos hubieron de trabajar con pólizas tipográficas góticas cuando su producción se destinaba a los territorios de influencia cultural germana y otras zonas del Norte de Europa, e incluso España.<sup>7</sup>

Como habíamos ya adelantado en el capítulo anterior, la decisión de rescatar la belleza de las escrituras carolinas, e inspirándose en ellas dar forma a la factura de la humanística, es en parte el resultado de un afortunado error. Si los humanistas del prerrenacimiento italiano eligieron la carolina como fuente de inspiración para la escritura humanística fue ya no tan sólo por su extraordinario nivel de legibilidad, que también, sino por considerar equivocadamente que se trataba de un uso caligráfico propio de la Roma clásica. De este modo, en el terreno de la escritura, la carolina es a la humanística (FIG. 11.5.10) lo mismo que, en el ámbito de la arquitectura, la iglesia florentina de San Miniato al Monte es a la de Santa María Novella (FIG. 11.5.11). Y decimos esto porque para la hermosa fachada de este último edificio, un prodigio

---

7 Comenta Goudy que «durante casi un siglo a partir de la invención de la imprenta, la gótica fue la forma preferida, no sólo en Alemania, sino también en Holanda, Inglaterra, Francia y España [...] La mayor densidad y vigor de la letra gótica a que estaban acostumbrados los lectores fue probablemente lo que impulsó a Nicolas Jenson –diseñador de la letra más próxima a la perfección– a imprimir en caracteres góticos para vender mejor sus libros en el norte de Europa; del mismo modo que Ulrich Gering, en París, tuvo que dejar de imprimir en caracteres romanos y regresar a los góticos». En una nota del editor se indica que «un caso similar es el de España, donde los primeros libros fueron impresos con tipos romanos, volviendo poco después a la tipografía gótica». Goudy, Frederic William. *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed. ACK Publish. Madrid, 1992. pp.73-4

septentrionalis / qui boreus uocatur. & r  
occidit. Duo sunt arcturi quorum ma  
cant helycem minorem canis cauda. A  
quidem horz capita deorsum: alter utra  
aspiciunt. Altera nanq; helyce est / quae  
prima noctis: altera pusilla quidem: sec  
gantib; obseruatur: maria conturbat.

FIG. II.5.14

nescius gestarum rerum historiam ti  
temporibus pateat. Quippe quom r  
fuerunt nisi quando fuerunt scias: r  
uideantur: eo ingenio: studio: ind  
scriptorum peritiam in unum cor  
cuncta ipsis suis ut diximus cogn

FIG. II.5.12. Escritura *humanística* de la primera mitad del siglo xv, procedente de un folio del *Genus Arati*.FIG. II.5.13. Códice *Phaedo* de Platón, manuscrito en escritura *humanística*.FIG. II.5.14. Punzones de Nicolas Jenson en un folio impreso del *De Evangelica Praeparatione*, 1470.FIG. II.5.15. Comparación de los tipos de Jenson con la caligrafía del *Polybius. Historiae*, un códice manuscrito del siglo xv.FIG. II.5.16. Fragmento del *Aetna*, impreso en 1495 con el tipo *Bembo*, de Francesco Griffo.

FIG. II.5.17. Folio impreso con tipos de Francesco Griffo.

FIG. II.5.12

FIG. II.5.13

lucio patri & preceptori r  
iniungendo hoc munere  
ficiam attulit. Prius .n. d  
uidetam nunc & ut mil  
Cuius ego libros si aliquan

FIG. II.5.15

ibi uero ingentes ago gratias. agam  
tis cui hoc munus delegares elegisti  
mih i uel in presentiarum gratuis. u  
rosius iniungi potuit q̄ in ueterer  
egregiam ac luculentam prestantis  
cem proferem. et quasi de nouo fo

FIG. II.5.16

Quia noueram mores hominum; tum  
etiam pertentare te profusus uolui, q̄ recte  
ista sentires. Sed o mittamus haec iam tan  
dem fili; atq; ad eam partem sermonis,  
ex qua egressi sumus, reuertamur.  
B. F. Immo uero pater nec reuertamur:  
quid enim amplius nobiscum pla  
tanis illis: de iis enim loquebamur.  
Sed (si placet) ad Aetnam potius, de qua  
sermo haberi coeptus est, properemus.  
B. P. Mihi uero per placet;  
ita tamen, ut ne festines: tibi enim ego

FIG. II.5.17

Sopra de questo superbo & Triumphale uectabulo,  
chiffimo Cyeno, negli amorosi amplexi duna inclyta N  
de Thefeo, dincredibile bellecia formata, & cum el diuin  
lantise, demisse le ale, tegeua le parte denudate della igen  
diuini & uoluptici oblectamenti ista uano delectabilmer  
mi ambi connexi, Et el diuino Olore tra le delicate & ni  
cato. Laquale commodamente sedeu a sopra dui Puluin  
ro, exquisitamente di mollicula lanugine tomentati, cur

de taracea marmórea concluido en 1470, el arquitecto y tratadista renacentista Leon Battista Alberti bebe de la poética de la de San Miniato al Monte; la cual, aunque datada hoy entre los siglos XI al XII y perteneciente por tanto al románico florentino, los eruditos humanistas del Renacimiento italiano estimaban procedente de la antigüedad clásica latina. En la última fase del renacimiento temprano, a fines del cuatrocento, se va a producir en suelo italiano una progresiva geometrización de la apariencia del glifo carolino, que supondría su reinterpretación arquitectónica y también una consecuente disolución de su ductus. Los primeros punzones tipográficos se miraron en el espejo de la carolina y en los textos conservados de los eruditos trecentistas. Pero bien pronto, y con toda seguridad merced a los condicionantes técnicos derivados del difícil corte a mano de los punzones, comenzaron a presentar soluciones formales que racionalizaron su apariencia y la invistieron de una suerte de geometría; razón geométrica muy afín, por otro lado, a la razón intelectual que le es propia al pensamiento humanista italiano. Uno de los más afortunados diseños tipográficos jamás realizado sería el tipo de Nicolas Jenson, a la sazón francés pero luego afincado en Venecia tras su estancia en Maguncia donde conoció el oficio de imprimir libros con tipos móviles y también, muy probablemente, al propio Gutenberg. Tras su óbito, los prestigiosos tipos de Jenson fueron utilizados en el taller de impresión de Aldo Manuzio y nunca han dejado de ejercer su influencia por sobre otros tipos para lectura corrida ejecutados en siglos posteriores, al punto que existen versiones modernas de sus punzones ejecutadas a lo largo del siglo XX, incluyendo versiones digitales que pueden hoy obtenerse en las modernas fundiciones tipográficas digitales vía web.

#### LA EDAD MODERNA. EL ARTE DEL LIBRO IMPRESO

A lo largo de la primera mitad del siglo XV la escritura humanística va apareciendo plenamente formada tal como podemos apreciar en este folio del *Genus Arati*, de una miscelánea del siglo XV (FIG. 11.5.12) o en el *Phaedo* de Platón de un códice también del primer renacimiento (FIG. 11.5.13). El eje de escritura es vertical y los glifos presentan un equilibrado contraste de modulación. La pluma está cortada en punta plana y se maneja en cierto ángulo con respecto a la referencia horizontal. El contrapunzón o espacio interior de las letras es amplio. Los caracteres adyacentes tienden al enlace y así lo expresan los remates finales inferiores de algunos glifos que parecen querer alcanzar al glifo contiguo. Los espacios entre unidades de significado son evidentes, lo cual favorece la legibilidad. La *altura de x* es generosa con respecto a la salida de los astiles ascendentes y descendentes, lo que sigue aportando legibilidad al texto. Estas características de la caligrafía humanística, que los tipos móviles de plomo de Sweynheym y Pannartz

emularon aunque sin poder evitar el viso gotizante propio de la zona de la que procedían, se presentan ya en plenitud en los tipos de imprenta de Nicolas Jenson, como dijimos uno de los impresores y punzonistas más relevantes del periodo renacentista y cuyos tipos han sido con posterioridad continuamente reinterpretados. Jenson ejerció su actividad impresora en Venecia, donde estableció su taller, aunque era oriundo de Francia. A mediados del siglo xv Carlos VII de Francia, avisado del nuevo procedimiento que permitía producir libros en serie, envió a Nicolas Jenson en embajada secreta a Maguncia donde probablemente estableció contacto con Gutenberg. Muerto Carlos VII antes que Jenson hubiese podido regresar a Francia, éste abandonó Alemania y decidió, con afortunado acierto, establecerse en Venecia, donde los talleres de las artes del libro impreso proliferaron a partir de finales del siglo xv. La bondad del diseño de las fuentes tipográficas de Jenson y su fidelidad a la poética de las caligrafías del humanismo italiano quedan patentes en este folio impreso del *De Evangelica Praeparatione*, de 1470 (FIG. II.5.14) cuya similitud con los rasgos caligráficos de una humanística italiana es harto apreciable si lo comparamos con la escritura manuscrita de un folio del *Polybius. Historiae*, un códice manuscrito del siglo xv (FIG. II.5.15).

Quizá el impresor más destacado de la época fue Aldo Manuzio, activo desde finales del siglo xiv hasta su muerte en la segunda década del siglo xvi. Afincado en Venecia publicó excelentes ediciones de entre las cuales una de las más notables sin duda fue la *Hypnerotomachia Poliphili*, El sueño de Polífilo, una sugerente obra de Francesco Colonna impresa por Aldo en 1499. Además de la relevancia de sus contenidos, que tuvieron gran predicamento durante los siglos xvi y xvii provocando su reedición en diversas lenguas, su importancia radica asimismo tanto en el magnífico equilibrio entre la textura tipográfica y el peso visual de las ilustraciones, como en los excelentes punzones tipográficos cortados por Francesco Griffo<sup>8</sup>. Natural de Bolonia, Griffo trabajó en el taller de Aldo Manuzio exclusivamente como *punzonista tipográfico*<sup>9</sup>. La

---

8 A pesar de que la bibliografía especializada señala que el corte de los punzones de los tipos para la *Hypnerotomachia Poliphili* se debe al trabajo de Francesco Griffo, sin embargo algunos estudiosos como José Martínez de Sousa lo atribuye al punzonista francés Nicolas Jenson. Para Sousa, la *Hypnerotomachia* presenta «una letra redonda creada por Jenson, muy notable». Dada la seriedad del trabajo de Sousa creemos de obligado cumplimiento referenciar aquí esta deserción intelectual. No obstante, en lo que sí coinciden todos los que atribuyen a Griffo los punzones para la *Hypnerotomachia* es en que sus glifos beben directamente de la fuente diseñada por Nicolas Jenson.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.66

9 El oficio de *punzonista tipográfico* comprendía desde el propio diseño de la fuente tipográfica hasta, en ocasiones, la labor de fundición de los tipos móviles de plomo, generalmente una aleación de plomo, estaño y antimonio. Los diversos oficios de las artes

*Hypnerotomachia Poliphili* se imprimió con una revisión del tipo llamado *Bembo*, diseñado por Griffio, que Manuzio había utilizado anteriormente en una edición del *Aetna*, del cardenal Pietro Bembo, impreso en 1495 (FIG. II.5.16) y de cuyo nombre recibe el suyo la fuente tipográfica del boloñés. Las fuentes diseñadas por Griffio beben de la experiencia de las pólizas tipográficas de Nicolas Jenson y recogen, como las de éste, la excelencia y la claridad de las escrituras manuscritas del humanismo italiano (FIG. II.5.17). Otra muestra de la bondad editorial de la *Hypnerotomachia* de Manuzio es, desde el punto de vista de la maquetación, el delicado equilibrio de los grises de la página, conseguido por el peso visual equivalente entre la mancha tipográfica y la superficie ocupada por las ilustraciones xilográficas (FIG. II.5.18). Este equilibrio viene favorecido por el hecho de que las ilustraciones de la *Hypnerotomachia* fueron grabadas en placas de madera cortadas al hilo, tal como era natural en la tecnología de la época, y cuyo corte procura en la imagen resultante una equilibrada compensación de blancos y negros que puede equipararse a la textura del texto impreso. No suele suceder así en las ilustraciones editoriales cuyas estampaciones se han realizado mediante la técnica calcográfica, grabadas a buril sobre metal, y cuyo fino entramado de líneas permite una definición de volúmenes finamente sombreados que, aun permitiendo una mayor fidelidad a la realidad, producen no obstante una densificación de grises que no responde de forma tan afín a la textura tipográfica como en el caso de las ilustraciones xilográficas, lo que podemos comprobar si comparamos la página que acabamos de ver de la *Hypnerotomachia* con una página de la *Conjuración de Catilina y la guerra de Yugurta* impresa por el español Joaquín Ibarra en 1772 y cuya ilustración calcográfica presenta una densidad de grises de mucho mayor peso visual que la de la mancha tipográfica (FIG. II.5.19). En otras páginas de la *Hypnerotomachia* podemos ver cómo en el arranque del texto de un capítulo, tras una letra capitular, aparece una línea completa impresa en mayúsculas (FIG. II.5.20), lo que es una adaptación al arte de impresión tipográfica de los recursos de escritura medievales (FIG. II.5.21) en los que la enfatización del contenido al comienzo de un texto se resolvía mediante el empleo de una caligrafía diferente a la del cuerpo general de la obra,

---

del libro impreso, entre los cuales se encontraba el de punzonista, estaban al comienzo de la imprenta del libro muy confundidos y a menudo integrados en el mismo equipo de profesionales que elaboraban la obra impresa. Desde comienzos del segundo cuarto del siglo XVI la labor del punzonista tipográfico queda reconocida como oficio independiente. El primer nombre ilustre que desarrolla esta labor con carácter independiente es el francés Claude Garamond, algunos de cuyos punzones originales aún, por suerte, se conservan. La denominación de punzonista se deriva de los punzones de acero que era necesario ejecutar en la primera fase de la hechura de los tipos móviles. Sobre el procedimiento de creación de una póliza tipográfica es muy recomendable la obra de Harry Carter: CARTER, HARRY. *Orígenes de la Tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta*. Ed. Ollero & Ramos. Madrid, 1999



normalmente una forma caligráfica retardataria y por tanto con una arquitectura más cercana a la de la escritura lapidaria latina. Esto a la vez da noticia de la empresa de normalización ortotipográfica que supuso la adaptación de los usos escritores del códice manuscrito a los procedimientos de composición de la imprenta de tipos móviles de plomo. La norma ortotipográfica por la cual el énfasis visual de los inicios de párrafo y de oración, amén de los nombres propios, comienzan con la primera de sus letras en una *caja alta*<sup>10</sup> proviene del influjo normalizador provocado por el uso de las fuentes disponibles en las pólizas tipográficas de las primeras décadas de la imprenta occidental, lo que devendría en la aparición de los alfabetos *bicapsulares*<sup>11</sup>. Estos recursos enfáticos, como acabamos de apuntar, se solucionaban en el códice medieval mediante el uso de dos tipos diferentes de escritura. Por otro lado creemos que no sería descabellado apuntar que quizás la costumbre tardoantigua y medieval de enfatizar el comienzo de un capítulo con un estilo caligráfico diferente al del cuerpo del texto pudiese provenir de los usos lapidarios de la Roma antigua donde, con frecuencia, un texto conmemorativo aparece enfatizado al comienzo con un cuerpo tipográfico superior (FIG. II.5.22). Aun así, y a pesar de la temprana aparición de los alfabetos bicapsulares en el ámbito del libro impreso, las fuentes tipográficas en estilo cursivo de Aldo Manuzio, cuyos punzones cortó para él Francesco Griffo en 1501, presentan una indecisión en el uso bicapsular tal como se puede ver en esta página impresa por Manuzio en el año 1502 (FIG. II.5.23), donde el juego de caja baja presenta una inclinación en el eje principal de los glifos, mientras que para el juego de caja alta los caracteres son del tipo *romano* o *redondo*, esto es, de eje vertical. Mientras que esto ocurre con las pólizas tipográficas de estilo cursivo, la conciliación estilística entre los glifos lapidarios de caja alta y los glifos humanísticos de caja baja herederos de la escritura carolina ya se había producido merced, como apunta Harry Carter, al esfuerzo unificador de los diseños de Nicolas Jenson y a la labor difusora del propio Aldo Manuzio<sup>12</sup> desde finales del siglo xv. Unas décadas más

---

10 Los glifos de *caja alta* son, en el contexto de las pólizas tipográficas de tipos móviles, los glifos versales o mayúsculas. Esta denominación se sigue utilizando hoy día en el ámbito de lo tipográfico. La razón de la misma se deriva de la posición que ocupaban los glifos en mayúsculas en los cajetines o cubículos de las cajas tipográficas, pues estas suertes en mayúsculas se situaban en la zona superior de dichas cajas.

11 Un alfabeto *bicapsular* es aquella fuente tipográfica que dispone de un juego de glifos en minúscula y mayúscula, compartiendo un diseño común que los unifica estilísticamente.

12 Con respecto a la temprana conformación de los alfabetos bicapsulares (léase la nota anterior) señala Carter que «la acomodación de las capitales de las inscripciones y de las mayúsculas menores caligráficas a la escritura manual o a los tipos de imprenta no fue totalmente satisfactoria, y muchos de los artistas que se habían puesto a la tarea de diseñar los ojos, lo habían intentado en

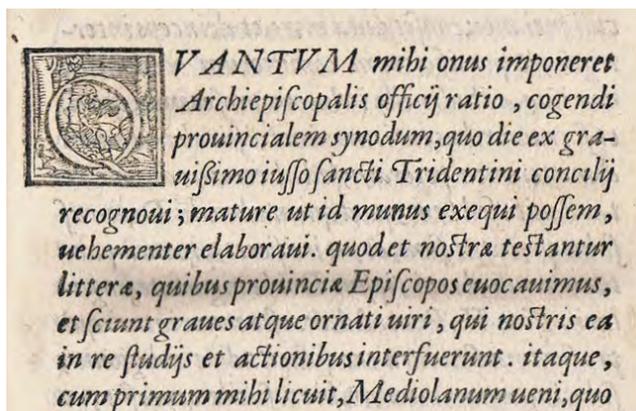


FIG. II.5.24

Nobis non magis potest quam frango umbram  
Intro hinc abeamus nuntiam saltatam satis prouino  
Vosq; spectatores plaudite atq; ue ad nos committatur

. PLAVTI · STICHVS · EXPLICIT · FELICITER  
. PLAVTI · TRINVMVS · INCIPIT · FELICITER

**T**estaurum abstrusum abiens peregre charmedes  
Remq; omnem amico calliclei mandat suo  
I hoc absente male rem perdit filius  
Nam & redi uendit has mercatur callicles est atq;

FIG. II.5.26

FIG. II.5.24. Fragmento de *Constitutiones*, impreso en 1566 por Paulo Manuzio, hijo de Aldo.

FIG. II.5.25. Texto impreso en Lyon por Sebastian Gryphius, 1537.

FIG. II.5.26. Caligrafía de Niccoló Niccoli, 1431.

FIG. II.5.27. *Breve* del Papa León X, 1515.

FIG. II.5.28. *Súplica* al Dux de Venecia, 1491.

ODARVM LIB. II.  
Qui cibos sanctis uiduis parabant,  
Deq; communi stipe suggerabant  
Fercula mensis:  
Ante collegas animosus omnes,  
Spiritu uocem stimulante sancto  
Exeris, Christi Domini Deiq;  
Numina fassus.  
Angeli fulsit rutilantis instar  
Tum tua illustri facies colore,  
Mane uel qualis rubicunda claro  
Stella Diones.  
Turba Scribarum furijs adacta,  
Et sacerdotum proceres, & omnis  
Vrbis Hebraeae populus minantur

FIG. II.5.25

FIG. II.5.27

Dilecte fili salutem & apostolicam benedictionem. Cum sicut  
rum duarum milium Tornaturarum uel circa  
sancte Marie in Domnica Diacono Car<sup>h</sup> de Me  
tys et taxis tam reatibus q; personalibus seu mixt

FIG. II.5.28

bra dela Sublimita Ura sedimoftrare tale secreto.  
th di tale Virtu ouero Sciencia se delectura & Ri  
prouederli di qualth coueniete Sallario: si th medi  
lumbra de Ura: Sublimita: Offeredosi Lui de In  
rafon: & tuti li Roueni dedicatj ala cancellaria de

tarde el juego plenamente bicapsular de las cursivas ya se encuentra en esta edición de unas *Constitutiones*, impresa en 1566 por Paulo Manuzio, hijo de Aldo y heredero de su taller veneciano (FIG. II.5.24), aunque ya muy tempranamente en la década de los treinta del siglo XVI comienzan a aparecer las pólizas cursivas bicapsulares, como atestigua el trabajo de Sebastian Gryphius (FIG. II.5.25) en un texto impreso en Lyon en 1537<sup>13</sup>. El tipo cursivo de Manuzio fue la primera póliza tipográfica de caracteres de eje inclinado para uso en el libro impreso. La arquitectura de los caracteres difiere notablemente de sus homólogos *redondos* o de eje vertical. Su diseño se inspiró en las escrituras manuscritas cursivas de los eruditos italianos, principalmente del ámbito de las cancellerías vaticanas, donde estos usos caligráficos disfrutaron de gran predicamento. La caligrafía de Niccolò Niccoli (FIG. II.5.26), o las de Ludovico Arrighi (FIG. II.5.27) y Giovanni Antonio Tagliente (FIG. II.5.28) son ilustres muestras de los modos escritores del siglo XV y ejemplifican los referentes caligráficos de los que Griffó pudo disponer para el corte de sus punzones al modo cursivo. La razón que llevó a Manuzio a utilizar estos tipos fue la demanda cada vez mayor del libro y la posibilidad de abaratar sus ediciones utilizando formatos de menor tamaño, como el del libro *en cuarto*. Además de componer los textos en cuerpos tipográficos reducidos, Manuzio debía conseguir el mayor número posible de pulsaciones por línea, esto es, el número de caracteres por cada renglón, circunstancia ésta que permiten los tipos cursivos a causa de su espesor, notablemente más estrecho que el de los tipos redondos. Los tipos cursivos de tipos móviles aparecieron, pues, a comienzos del XVI por una cuestión meramente económica y provocada por un mercado que demandaba ediciones más baratas y manejables<sup>14</sup>, de la misma manera que el diario londinense *The Times* encargaría en 1931 al

---

vano. [...] Jenson, en gran parte, y Aldo totalmente, consolidaron un modelo que conservaba la pureza de las mayúsculas “antique” y fabricaba la caja baja lo más ajustada que fuera posible respecto a ellas. Era tal el prestigio de Aldo y la habilidad de su punzonista que esta organización de las prioridades se ha mantenido como norma desde entonces».

CARTER, Harry. *Orígenes de la...* op.cit. pp.82-3

13 Tal como expresa Henry Carter, «en 1537... [un alfabeto cursivo bicapsular] ...fue adoptado por Sebastian Gryphius, en Lyon. [...] Supone una novedad porque incorpora mayúsculas inclinadas y mantiene una mayor distancia entre las letras de lo que era habitual en los tipos cursivos». En una nota a pie de página Carter señala también que hubo incluso un precedente aislado en un tipo utilizado en Viena en 1532.

CARTER, Harry. *Orígenes de la...* op.cit. p.188

14 Según afirma el prestigioso tipógrafo estadounidense William Goudy «el primer intento de economizar en la producción [del libro impreso] se produjo en el sentido de reducir el blanco entre líneas y palabras [...] luego vino la reducción del tamaño de los tipos. [...] Aldus se dio cuenta de que sus hermosos libros de grandes caracteres y anchos márgenes no se vendían. Para conseguir compradores tenía que hacer libros más pequeños y baratos, con caracteres también más pequeños».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. p.74

tipógrafo Stanley Morison un diseño tipográfico del tipo romano que fuese capaz de, con un grado óptimo de legibilidad, conseguir una mayor cantidad de caracteres por línea y una reducción de la *profundidad de página*<sup>15</sup> abaratando así ostensiblemente los costes de producción del periódico. El diseño de Morison ha dado lugar a la popular y ampliamente utilizada fuente conocida hoy como *Times New Roman*, una versión digitalizada de la Times Roman original. La preocupación por la creación de una fuentes tipográficas que comporten un abaratamiento de los protocolos procedimentales de impresión se extiende entonces, como vemos, desde los primeros momentos del libro impreso y la tecnología de tipos móviles hasta nuestros días, teniendo en cuenta la reciente aparición de las fuentes *ECOFON*, que consisten en diseños de fuentes digitales microperforadas que permiten el ahorro de hasta, según sus creadores, un veinte por ciento de tinta (FIG. II.5.29). Las microperforaciones no son visibles luego en la huella impresa del texto por efecto de la absorción que el soporte fibroso del papel ejerce sobre la tinta.

Por otro lado, la *Hypnerotomachia Poliphili*, al igual que todos los libros impresos en la cultura occidental desde la aparición de la imprenta de Gutenberg hasta el año 1500, es una edición incunable. La denominación de incunable parece proceder, para algunos estudiosos, de la ausencia de colofón de las ediciones del periodo. Así, el término incunable se referiría a la ausencia de cuna o legítima certificación de procedencia del libro. En el colofón, situado por lo general al final de la obra, aparecían los datos del impresor y otras circunstancias técnicas o identificatorias que garantizaban la fiabilidad del texto y consignaban su procedencia. En algunas ediciones editoriales actuales puede aparecer hoy, pero por motivos puramente nostálgicos, el colofón; pues los datos identificativos del libro junto con su ISBN se consignan hoy en la *página de créditos*, ubicada en el conjunto de páginas preliminares del libro. La otra acepción del término incunable se refiere, según otros, al carácter incipiente que la tecnología de los talleres de impresión del libro desarrollaba en esos primeros cincuenta años de su existencia. Aunque en ese caso, como ya alguien bien ha dicho, el término incunable habría que utilizarlo para los propios talleres de impresión y no para una producción libraria que proporcionó un nutrido número de obras maestras de la edición editorial a lo largo de ese primer medio siglo de existencia. Por otro lado la fecha de 1500 parece arbitraria, aunque bien pudiera deberse, ya que parece marcar la aparición de esa especie de ISBN que en su momento supuso la adición del

---

15 Con el término *profundidad de página* se alude, en el ámbito de la composición editorial, a la altura de la huella impresa de la página o *caja tipográfica*, lo que se corresponde exactamente con la altura de la *forma tipográfica* o conjunto de elementos móviles definitivamente dispuestos para la impresión de dicha página.

colofón, a una legítima preocupación de los poderes políticos y religiosos ante la masiva difusión de unas ideologías que pudieran entrar en contradicción con las de la ortodoxia oficial. La obligatoriedad del colofón como elemento de certificación de procedencia e identificación del libro impreso, así como el *nihil obstat quominus imprimatur* o censura eclesiástica por la que se aprobaba la edición de una obra, o bien el *Index Librorum Prohibitorum* por el que se daba a conocer el conjunto de los libros de contenido herético, fueron estrategias sancionadoras que trataron de controlar la libre circulación y difusión de contenidos<sup>16</sup> de la misma manera que en los últimos años del siglo xx el ejercicio de la libre opinión a través de las poderosas redes digitales de interconexión global desencadenó importantes cambios en las legislaciones de los países que experimentaron esta emancipación informativa como una amenaza de libre pensamiento. Y digamos por último con respecto al tema del colofón que no todos los libros considerados como incunables, por haber sido editados en la segunda mitad del siglo xv, carecieron de él. Un ejemplo ilustre y bien conocido es el *Salterio de Fust*, conocido también como *Salterio de Maguncia*, impreso en 1457 y que dispone ya de un colofón que además curiosamente presenta lo que se ha dado en considerar la primera errata de imprenta; efectivamente, al comienzo de la primera línea del colofón puede leerse con claridad el término «Spalmorum» en lugar de «Psalmorum» (FIG. II.5.30).

La tecnología de la producción seriada del libro impreso apareció, como bien sabemos, en la ciudad alemana de Maguncia a mediados del siglo xv de la mano del impresor Johannes Gutenberg. Es sabido también que Gutenberg no inventó la imprenta, tal como se ha dicho tantas veces y tan erróneamente, puesto que la estampación xilográfica ya existía en Occidente desde finales del siglo xiv, como lo confirma el fragmento de estampación conocido como *El centurión y los dos soldados* y que data de 1370 (FIG. II.5.31). Tampoco fue el primero que imprimió libros en serie en territorio occidental habida cuenta de la existencia del libro *tabulario* o xilográfico, cuyas páginas se tallaban con gubia en bloques de madera cortadas al hilo (FIG. II.5.32), como lo demuestra una edición de la *Biblia Pauperum* de 1430, casi veinte años antes de que Gutenberg realizara sus primeras pruebas impresas con tipos de metal. Sí puede

---

16 A este respecto Meggs apunta que «la censura se convirtió en un problema cada vez más grave durante el siglo xvi, a medida que la Iglesia y el Estado procuraban afianzar su autoridad y su control. Propagar ideas, más que imprimir, era el objetivo fundamental de los eruditos-impresores, que a menudo veían que su afán de conocimiento y su análisis crítico entraban en conflicto con los dirigentes religiosos y la realeza».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. Ed.RM. Barcelona, 2009. p.103

abcdefghijklm

FIG. II.5.29

abc

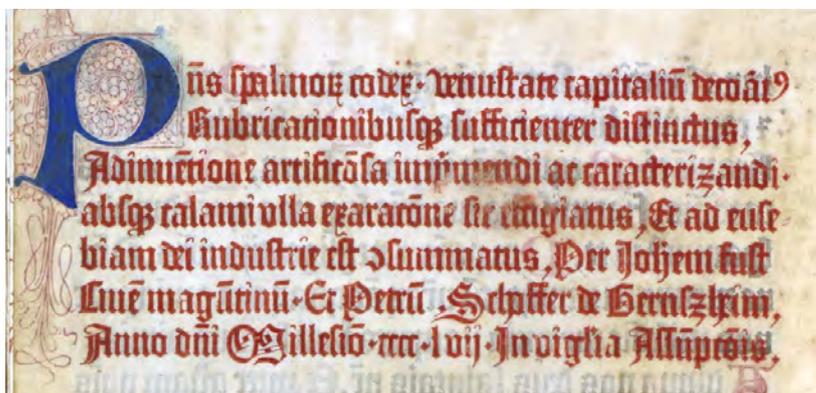


FIG. II.5.30



FIG. II.5.31



FIG. II.5.32

FIG. II.5.29. Fuentes digitales microperforadas ECOFON.

FIG. II.5.30. Colofón del *Salterio de Fust*, 1457.FIG. II.5.31. *El Centurión y los dos soldados*. Xilografía, 1370.

FIG. II.5.32. Matriz y página impresa de un libro tabelario, 1470.

considerarse a Gutenberg como el primero que editó en serie libros compuestos con tipos móviles de plomo en Occidente<sup>17</sup>. Y decimos en Occidente porque el libro impreso, con tipos móviles de madera, ya existía en la China del siglo x<sup>18</sup>. Si Europa ya sabía o no de estas técnicas de impresión de documentos mediante piezas móviles intercambiables es algo que no está aún dilucidado, pero las rutas comerciales que conectaban los territorios occidentales con el Lejano Oriente se hallaban plenamente instituidas desde el siglo XIII con Marco Polo; y mucho antes aún ya las matronas romanas de la época imperial se ataviaban con las preciadas sedas traídas de Oriente, habiendo al menos constancia de un intercambio comercial en las crónicas chinas del siglo II ac<sup>19</sup>. Si este intercambio comercial, del que es factible colegir una cierta interacción cultural, pudo haber repercutido en el conocimiento por parte de Occidente de las técnicas del libro oriental es, como decimos, un sugerente motivo para la especulación.

Gutenberg establece, pues, su taller de imprenta en la capital maguntina poco antes del mediodía del siglo xv. La progresiva secularización del saber impulsada por las escuelas catedralicias y las universidades medievales, el afán por la erudición propio del pensamiento humanista, el crecimiento de los núcleos urbanos y el nuevo orden social cuatrocentista fueron algunos de los factores que determinaron la aparición del libro seriado, en lo que algunos han querido ver el preanuncio temprano de procedimientos industriales. Con una cierta disponibilidad económica, un espíritu emprendedor y una innegable tenacidad, Gutenberg se empeñó en su empresa adaptando una prensa de uvas renana y experimentando con aleaciones metálicas para

---

17 A pesar de este aserto parece haber desacuerdo en cuanto a la autoría de la invención del procedimiento del libro con tipos móviles pues ciertamente «...sus inicios permanecen aún oscuros, y tal vez nunca sepamos cómo ocurrieron las cosas en realidad. [...] Para empezar, se discute aún quién fue el verdadero inventor. Aunque hoy se esté humanamente seguro de que, en efecto, fue Gutenberg, lo cierto es que en otros lugares distintos de Maguncia se han propuesto otros nombres». Los nombres a los que se refiere Sousa en su texto son: el neerlandés Lorenzo Koster, el italiano Pamfilo Castaldi, el belga Johannes Brito, el praguense Procopio Waldvogel y el estrasburgués Johann Mentelin.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.78

18 Efectivamente antes de que Gutenberg imprimiese los suyos ya existían libros impresos con tipos móviles de metal en el Lejano Oriente desde 1377, fecha en la que se imprime el *Jikji*, un documento budista coreano conservado hoy en la Bibliothèque Nationale de París, unos ochenta años de que el maguntino realizase su famosa Biblia. Por otro lado, los tipos móviles de madera existían en China desde mediados del siglo x, mientras que desde el siglo vi se imprimieron allí libros tabularios o xilográficos, casi novecientos años antes que el primero tabulario occidental.

19 La primera vez que se mencionan las rutas de intercambio comercial entre China y Occidente es en el siglo II, aunque ya antes el historiador romano Florus deja constancia de estos intercambios. Desde el siglo I ac. se sabe que Occidente conocía los ricos tejidos de seda oriental. Pero la Ruta de la Seda es heredera de otra más antigua, la Ruta del Jade, desde hace siete milenios.

la consecución de unos tipos móviles de plomo que resistiesen la enorme presión de la prensa y evitase la deformación por desgaste de las pequeñas piezas de metal. Sus conocimientos metalúrgicos le proporcionaron la base para ensayar una suerte de aleaciones que optimizaran sus pólizas tipográficas, y además tuvo que encontrar la densidad y consistencia adecuadas para las tintas utilizadas en el proceso de su invención, amén de las innumerables pruebas y tratamientos previos para el papel de impresión. Todo ello no sólo implicó tiempo y esfuerzo, sino que le llevó a una situación económica que le abocó a embarcarse en un préstamo concedido por su socio capitalista, Johann Fust, con quien finalmente entraría en litigio perdiendo todo su material y su taller, que continuaría su producción desde 1455 bajo la dirección de Peter Schöffer y el propio Fust poco antes de que comenzara el proceso de impresión de la celeberrima *Biblia de las 42 líneas*<sup>20</sup>, tal como señala Sousa en su estudio histórico de las artes del libro impreso. No obstante, antes de que Gutenberg perdiese su equipamiento por resolución judicial las primeras *formas tipográficas*<sup>21</sup> de la *Biblia...* habían sido ya preparadas. La decisión de Gutenberg de utilizar un tipo gótico del estilo *textura* para esta obra se justifica por varias razones. Como ya sabemos a mediados del siglo xv el estilo caligráfico por excelencia en el ámbito del Renacimiento italiano es el humanístico. Pero Gutenberg imprime su Biblia en Alemania y en este contexto las expresiones de la plástica escritora están filtradas por la poética del gótico, que por otra parte era el tipo de escritura más extendido en la Europa del momento. Por otro lado era lugar común que para las ediciones manuscritas del código de contenido religioso se prefiriese la escritura goticista<sup>22</sup>, reservando la humanística preferencialmente para los contenidos de carácter pagano.

---

20 La *Biblia de las 42 líneas* recibe su nombre del número de líneas que contiene cada página, si bien no todos los ejemplares tienen el mismo número de ellas en todas las páginas debido a los cambios en la maquetación que, durante el proceso de impresión, decidió el propio Gutenberg. También se la conoce como Biblia de Gutenberg, Biblia de Mazarino o Biblia latina. Una parte de la edición de imprimió en pergamino y el resto, la mayor parte, en papel. Se estima que la edición completa contó con cerca de doscientos ejemplares de los que hoy se conocen cuarenta y ocho, sólo algunos de ellos completos. La Biblioteca de la Universidad de Sevilla posee uno de esos ejemplares, incompleto.

21 La *forma tipográfica* es el conjunto de piezas móviles de metal convenientemente preparadas para imprimir la página, una vez que el cajista ha compuesto todos los elementos que intervendrán en ella.

22 Dice Sousa que «...estimaban los coetáneos de Gutenberg que [la letra gótica] era una variante más apropiada para misales y libros litúrgicos. Por ello, la mayor parte de los incunables alemanes y de otros países están impresos en letra gótica».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.97

Además de esto, ya vimos que existía una preferencia cultural por la gótica en el libro tanto en Inglaterra, Francia, Holanda, España, como otros países, que determinó incluso que talleres de impresión italianos imprimiesen con tipos góticos las ediciones destinadas a dichos lugares.

Hay que considerar también que para obtener del público la aceptación de la nueva tecnología del libro impreso éste habría de someterse a la secular conformación estética del códice manuscrito, subordinando a éste tanto el formato como el tratamiento tipográfico y la maquetación del folio. Esto explica la gran semejanza entre la Biblia impresa del maestro de Maguncia (FIG. II.5.33) y la Biblia manuscrita de Henricus de Vullenho (FIG. II.5.34), o la de Mainz (FIG. II.5.35). También estas dos emplean un tipo textura para el cuerpo general del texto. Los primeros libros impresos cuatrocentistas, esto es los incunables, siguieron muy de cerca el modelo del códice manuscrito no sólo en lo referente a los tipos de letra sino también en la profusión de ligaduras y contracciones tan afines a la manera del libro medieval, llegándose incluso a fundir más de un glifo por carácter para disimular la monótona uniformidad de la textura tipográfica de las ediciones con tipos móviles de plomo. El uso del *Incipit*<sup>23</sup> es una fórmula que se exporta también al libro impreso y en lo tocante a la organización del contenido se siguió prefiriendo a menudo la *foliación* en lugar de la *paginación*<sup>24</sup>. Además, para producir la ilusión del códice manuscrito, las capitulares y las orlas al margen se confiaban al trabajo ulterior de los ilustradores que aportaban así una cuota de organicidad a la mecanicidad del conjunto<sup>25</sup>. Se ha dicho con frecuencia que la premeditada similitud de los primeros códices impresos con respecto al modelo manuscrito pudo haber sido alentada a veces por el ánimo del fraude, ofreciendo así como originales caligráficos únicos lo que en realidad eran unidades de una edición impresa, con lo que los beneficios obtenidos se multiplicaban. Actividad fraudulenta de la que algunos piensan participó el propio Johann Fust, como dijimos socio capitalista de Gutenberg en su

---

23 La fórmula *Incipit liber* (aquí comienza el libro) se utilizó en el libro manuscrito y siguió empleándose en el libro impreso al igual que otras formulaciones y características del códice manuscrito con las que la nueva producción seriada se quiso emparentar con el libro tradicional en modo amanuense. Una relación de estas fórmulas y características se puede ver en:

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.90

De igual modo lo expresa Emilio Torné: «También se observa el modelo manuscrito en la ausencia de portada de muchos incunables, que suelen comenzar con un *incipit...*»

TORNÉ, Emilio. «Escritura manuscrita y tipografía en tiempos de la imprenta manual: similitudes y paradojas» en *Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía española*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID. Madrid, 2009. p.48

24 Mientras que el sistema de *foliación* designa con el mismo número a toda la hoja (diferenciando luego entre folio *recto* o anterior y *vuelto* o posterior), el sistema de *paginación* designa con números correlativos a cada una de las caras de la hoja.

25 Señala Torné en su artículo sobre los usos tipográficos antiguos que «lo que más suele citarse como prueba de la imitación de los manuscritos por parte de los primeros impresos es el acabado a mano: a menudo se iluminan iniciales y otros huecos dejados a este propósito, así como los márgenes».

TORNÉ, Emilio. «Escritura manuscrita... op.cit. p.48

FIG. II.5.33

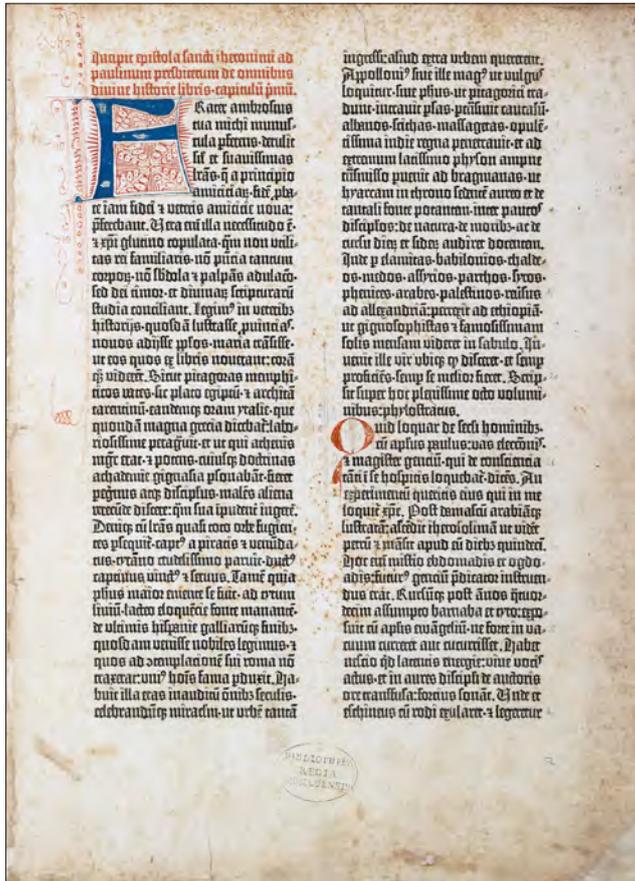


FIG. II.5.33. Biblia impresa de Gutenberg.

FIG. II.5.34. Biblia manuscrita de Henricus de Vullenho.

FIG. II.5.35. Gran Biblia de Mainz.



FIG. II.5.34



FIG. II.5.35

taller de Maguncia, ya casi al final de su vida<sup>26</sup>. Sin embargo para otros observadores, como Margaret M. Smith, es evidente que la similitud entre el códice impreso y el caligrafiado es más una relación de vasallaje estilístico que una simple estrategia imitativa<sup>27</sup>. Conviene además ir más allá de las meras apariencias y tener en cuenta por un lado que con el libro impreso no se pretendió una ruptura con el objeto precedente sino la producción en serie de un producto ya existente, y por otro lado las verdaderas diferencias entre el libro caligráfico y el tipográfico no son de origen estilístico sino de carácter técnico, pues es en el protocolo procedimental del libro en serie (corte de los punzones, maquetación, compaginación, imposición, entintado, impresión, etc.) donde verdaderamente habrían de irse produciendo las nuevas señas de identidad del libro moderno<sup>28</sup>. Una de esas señas de identidad de la nueva tipología del libro será la instauración de usos ortotipográficos para la organización y *lecturabilidad*<sup>29</sup> de los contenidos. Todas estas señas de identidad acontecen ya claramente en el libro de comienzos del siglo XVI, en el que la depuración procedimental de las artes del libro impreso ya ha contribuido a la conformación

---

26 Dice Sousa que «...los prototipógrafos trataron de imitar en todo a los códices, no se sabe bien si porque éstos habían alcanzado un notable grado de perfección o porque en realidad pretendían dos cosas: guardar en secreto la invención de la imprenta el mayor tiempo posible y vender los libros impresos al mismo precio que los manuscritos. Incluso se asegura que la muerte sorprendió a Johann Fust en 1466 cuando se encontraba en París para vender libros impresos que hacía pasar por códices».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. pp.89-90

27 Con respecto a las similitudes entre el libro manuscrito y el impreso incunable, M. Smith afirma que «la clave no es negar que estas dos formas del libro en el siglo XV comparten muchas características, sino argumentar que la imitación como recurso explicativo es demasiado simple».

M. SMITH, Margaret. Citado en: TORNÉ, Emilio. «Escritura manuscrita... op.cit. p.49

28 Para Torné «es preciso, pues, alejarse del engaño de las apariencias y comprender que no son las formas de la escritura, sino las prácticas de escritura las que marcarán las que marcarán las diferencias. Así lo afirma Armando Petrucci, quien señala claramente el camino: “Entre la escritura manuscrita y la escritura impresa sólo hay una continuidad puramente exterior y formal [...] Lo que hay que comparar, para entender las diferencias, no son los tipos de escritura, sino las prácticas de escritura, es decir, las maneras y las técnicas de la producción escrita en los dos medios”. Será en estos nuevos procedimientos técnicos de escritura (en un sentido amplio que incluye desde la fundición de tipos, pasando por los nuevos procedimientos de reproducción de imágenes, de imposición o estampación, hasta las condiciones de trabajo en el taller) donde estén algunas de las principales claves del nuevo canon gráfico (tipográfico) de los libros impresos a partir del siglo XVI».

TORNÉ, Emilio. «Escritura manuscrita... op.cit. pp.50-1

29 El concepto de *lecturabilidad tipográfica* es diferente al de *legibilidad tipográfica*, siendo a la vez ambos complementarios. Por legibilidad tipográfica nos referimos a todas aquellas circunstancias del glifo, bien aislado o formando parte de una cadena corta de caracteres, que influyen en la ergonomía lectora. Por otro lado, el concepto de *lecturabilidad tipográfica* se orienta principalmente a la organización de los elementos tipográficos en la composición de la página al objeto de conseguir una ordenación jerárquica que responda a la propia organización interna de los contenidos.

de una nueva estética que afecta, entre otros aspectos editoriales, a la distribución del texto y a las formas de los caracteres tipográficos. Sería esa modernidad cincuecentista del libro la que el rey Felipe II de España repudiaría hasta el punto de prohibir la entrada de libros impresos en la biblioteca del monasterio de El Escorial<sup>30</sup>, pues éstos suponían en su opinión el triunfo de la vulgaridad con respecto a sus homólogos caligráficos, a la vez que se protegía al socaire de unas prácticas de difusión del conocimiento que podían escapar al control de la Corona y de la Iglesia contrarreformista. Aquel vasallaje de estilo de una nueva tecnología con respecto a otra ya consagrada y de su mismo ámbito, es paralela a la que experimentaría la Fotografía durante al menos su primer medio siglo de existencia y cuyo afán pictorialista de acercamiento a la imagen en el contexto del *Gran Arte* fue harto evidente hasta que los avances tecnológicos del propio medio y las corrientes de la época le permitieron su autoafirmación.<sup>31</sup>

Hay que considerar también las razones de tipo técnico que llevarían a Gutenberg a preferir el estilo tipográfico del gótico *textura*. Efectivamente, la complejidad tecnológica que suponía la conformación de las pequeñas piezas de plomo recomendaba unos modelos de letra que presentaran una geometría de cierto rigor, unos trazos contundentes y la menor cantidad posible de rasgos curvos<sup>32</sup>. De hecho Gutenberg tuvo que simplificar el modelo de la gótica *textura*

---

30 Comenta Alberto Corazón con respecto a «editar libremente, comprar y vender libros [que] Felipe II no duda un momento en que estamos ante prácticas nefandas. Prohíbe que en la biblioteca de El Escorial entren “libros impresos”, algo que considera una horrible vulgaridad estética, de modo que tan sólo se dan cabida a manuscritos e incunables. Y a continuación toma buena nota para evitar las consecuencias de generalizar una invención que, como plataforma de difusión de relatos y pensamientos, podría escapar al control de la Corona y la Iglesia. [...] Por esos motivos, y en esos momentos, comienza la larga y penosa deriva de la tipografía en España. Somos el único país de Europa que no ha hecho la menor aportación relevante a la historia del más poderoso invento para la emancipación del hombre: la imprenta. [...] Ese desinterés hispano por la invención, que tanto irritaba a Unamuno, tiene un paradigma en la imprenta».

CORAZÓN, Alberto. «De los orígenes hasta Ibarra: malas noticias» en *Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía española*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID. Madrid, 2009. pp.114-5

31 Desde mediados del siglo XIX, la vía para dignificar el novedoso procedimiento fotográfico, acercándolo al «gran arte» de la Pintura «...parecía doble: por un lado, temática, y, por otro, formal. La primera consistía en elegir temas ya sancionados por las Bellas Artes, como escenas históricas, alegóricas o cotidianas pero moralizantes; la segunda se basaba en el empleo de una técnica capaz de producir un resultado plástico que recordara los dibujos o los grabados». A finales del XIX los fotógrafos de la corriente pictorialista se preguntan si la Fotografía podía ser arte «...y reivindican la posibilidad de hacer arte con la máquina de fotos, oponiéndose de paso a la idea de la fotografía como mercancía. [...] El camino para hacer ese “arte” era acercarse a la pintura tanto en los temas como en el aspecto final de la obra gracias a su intervención en el proceso. En este sentido, la mayoría de los pictorialistas querían conseguir fotografías con una composición y un acabado pictóricos».

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia general de la Fotografía*. Ed.Cátedra. Madrid, 2007. pp. 229 y 240

32 Dice Sousa que «la letra gótica es tal vez la más abundante en todo tipo de incunables. Hay razones que explican este hecho:

eliminando los rasgos pronunciadamente finos, como se puede ver si cotejamos la caligrafía en la Biblia de Vullenho (FIG. II.5.36) con la tipografía impresa en la Biblia de Maguncia (FIG. II.5.37). Gutenberg hubo de asumir en estos primeros momentos constitutivos del arte del libro impreso todas y cada una de las diversas habilidades que luego a partir del siglo XVI se irían poco a poco institucionalizando propiamente como oficios independientes, entre ellos el de punzonista tipográfico. La creación de los punzones destinados a la fundición de tipos móviles era un proceso arduo y difícil, cuyo proceso seguiría vigente prácticamente intacto, en lo fundamental, nada menos que hasta la aparición del *punzón pantográfico*<sup>33</sup> a mediados de los ochenta del siglo XIX. En principio el punzonista corta en el extremo de un punzón de acero previamente *recocido*<sup>34</sup> la forma interior u ojo interior de la letra. Este punzón recibe en el proceso el nombre de *contrapunzón*. Cuando el contrapunzón está listo se endurece mediante la operación del *templado*<sup>35</sup>. Sobre el extremo de otro punzón de acero, que ha sido igualmente sometido al recocido, se corta la forma exterior de la letra pero en posición invertida según un eje o charnela vertical. Previamente al corte del contorno exterior de la letra este punzón ha sido golpeado con el contrapunzón para dejar estampada en hueco la huella del interior del glifo. De este modo obtenemos el *punzón*, que contiene en relieve la forma invertida del carácter. Para preservarlo del desgaste, pues servirá para la creación de cuantas pólizas tipográficas hayan de crearse, se endurece mediante el templado. Este punzón con la letra en relieve y en negativo servirá para estampar la forma de dicho carácter mediante golpeado sobre una pequeña placa de cobre o

---

en primer lugar, se trataba de un carácter dominante en Europa, y, en segundo lugar, por su falta de trazos curvos era más fácil de cortar o cincelar que los romanos o redondos».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.95

Por su parte Goudy apunta que «una razón para el uso extendido de la gótica era que su ojo grueso y su carencia de líneas finas la hacía más fácil de fundir, y además al imprimir tardaba más que la romana en dar muestras de desgaste».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto...* op.cit. p.73

33 Con el nombre de *punzón pantográfico* se conoce una tecnología para la creación de punzones tipográficos que se establece a mediados de la década de los ochenta del siglo XIX y que marcará un hito en el corte de punzones. Fundamentalmente el sistema se basa en la posibilidad de escalar objetos mediante la tecnología del pantógrafo, permitiendo un nivel muy elevado de detalle en el ojo de los tipos móviles. Su invención dio al traste con una profesión, la de punzonista, cuya liturgia tradicional se vio eclipsada por la implantación de dicho sistema.

34 El *recocido* es un procedimiento por el cual el punzón de acero, llevado al rojo vivo, es llevado luego lentamente a la temperatura ambiente. El efecto producido es que el metal se vuelve así más dócil al corte y al limado.

35 El *templado* es una operación contrario al recocido. La función es la de endurecer el punzón de acero para protegerlo. Se logra sometiéndolo a calor y llevándolo al rojo vivo para luego enfriarlo súbitamente.



FIG. II.5.36



FIG. II.5.37



FIG. II.5.38

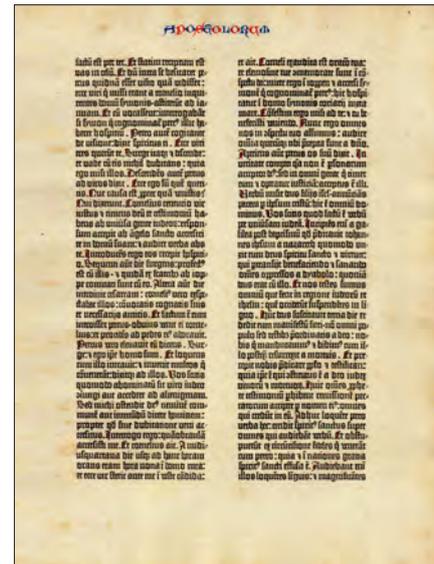


FIG. II.5.39

FIG. II.5.40

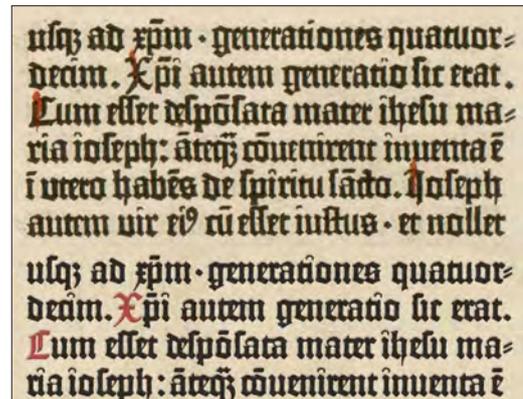
FIG. II.5.36. Detalle del texto caligrafiado en la *Biblia* de Henricus de Vullenho.

FIG. II.5.37. Detalle de la tipografía impresa en la *Biblia* de Gutenberg.

FIG. II.5.38. Placa de 1408 con el catálogo de los punzones de los orfebres de Rouen.

FIG. II.5.39. Organización de la mancha tipográfica y los blancos en una página de la *Biblia* de Gutenberg.

FIG. II.5.40. Detalle del tratamiento ortotipográfico en el borde derecho del marco de párrafo. *Biblia* de Gutenberg.



latón, esto es, una aleación fundamentalmente de cobre y zinc. Con ello obtendremos una huella en hueco de la letra en positivo sobre una pletina que se colocará en la base de un pequeño molde en el cual se introducirá el plomo fundido. El resultado será un pequeño prisma plúmbeo de sección rectangular de algo menos de tres centímetros de altura en una de cuyos extremos aparecerá en relieve la letra en posición invertida. Dicho relieve será, una vez compuesto todo el texto en la *forma tipográfica* y previamente entintado, el responsable de estampar la huella impresa sobre el soporte, normalmente papel o pergamino en los primeros momentos del libro impreso, y cuya imagen aparecerá obviamente en la orientación correcta. Al ser el plomo un metal extremadamente dúctil que no habría resistido sin deformarse la fuerte presión necesaria para estampar el texto sobre el soporte, aquél debe prepararse según una aleación compartida con estaño y antimonio. El primero para provocar su endurecimiento y hacerlo resistente y el segundo para evitar la contracción del volumen en el proceso de solidificación. Naturalmente la experiencia anterior de Gutenberg en el oficio de la platería le proveyó de unas habilidades con el metal y con sus aleaciones que resultarían decisivas para la consecución de sus primeras pólizas tipográficas. Anteriormente al tallado de punzones para tipos de imprenta, ya se trabajaban los punzones de acero con los cuales el gremio de joyeros, plateros y orfebres certificaba la calidad y la procedencia de las piezas, como vemos en la placa de 1408 donde se catalogan los punzones de los orfebres de Rouen, conservada en el Museo Cluny de París (FIG. 11.5.38). Por otro lado merece la pena llamar la atención sobre algunos detalles de la Biblia maguntina que dan noticia de la capacidad y fina observación de Gutenberg en lo que respecta a la cuestión de la ordenación tipográfica en el folio. Como podemos ver en la imagen (FIG. 11.5.39) Gutenberg empleó un sistema de dos columnas para organizar el texto, lo que ya era lugar común en los códices manuscritos inmediatamente anteriores, y compuso el texto en *alineación justificada*<sup>36</sup>. Pero a fin de que el lado derecho de la columna no presentase el molesto efecto de desportillamiento que sucede cuando el último carácter de una línea tiene menor peso visual que los de las líneas adyacentes, desplazó éstos hacia la derecha haciéndolos salir ligeramente del límite perceptivo del bloque de texto, paliando así el efecto no deseado (FIG. 11.5.40). Esto es, hoy por hoy, un tratamiento tipográfico exquisito que muy raras veces encontramos en composiciones editoriales modernas, aun a pesar de estar resueltas con un equipamiento tecnológico

---

36 La *alineación justificada* se produce cuando una columna de texto presenta sus dos orillas, izquierda y derecha, completamente alineadas.



FIG. II.5.4 I

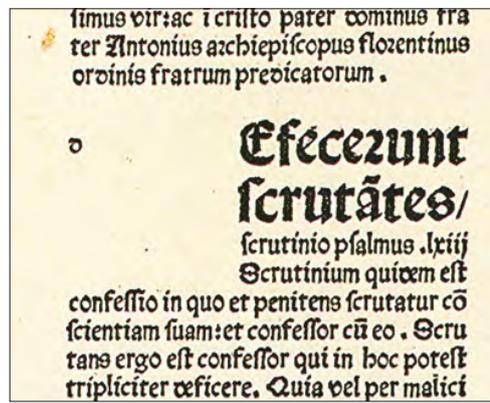


FIG. II.5.4 I. Tabla de caracteres de la póliza de tipos móviles de Gutenberg para la Biblia de las 42 líneas.

FIG. II.5.4.2. Espacios vacíos para recibir las letras capitulares miniadas.



FIG. II.5.4 2

que, aun permitiéndolo, requiere de la profesionalidad y la fina capacidad de observación del maquetador; cualidades profesionales que, por cierto, no abundan. Hay que decir también que Gutenberg, previendo la dificultad de conseguir un alineamiento perfecto del borde derecho de las columnas, fundió pólizas tipográficas (FIG. II.5.41) en las cuales existían varios modelos de letra por glifo variando sutilmente el espesor de los mismos, así como tallando ligaduras, politipos, y aplicando contracciones todo ello con el fin de conseguir una correcta distribución de los tipos en el marco de la columna de texto.

Ya hemos comentado antes que el libro impreso, sobre todo durante su primer medio siglo de existencia pero también luego, presentaba por estampación sólo el cuerpo general del texto mientras que las letras capitulares, los encabezados y las ilustraciones en los márgenes eran ejecutados por el miniaturista quien, al modo tradicional, iluminaba el libro de acuerdo al gusto y capacidad adquisitiva del propietario del libro. Esta es la razón por la cual observamos con mucha frecuencia libros impresos cuyos espacios para letras capitulares se encuentran vacíos o a veces con un pequeño carácter impreso (FIG. II.5.42) que servía para dar noticia al miniaturista de la letra que había de ilustrar.

Los tipos romanos utilizados en las ediciones impresas italianas cuatrocentistas disfrutarán de un notable predicamento ulterior en los talleres europeos de las artes del libro, que proliferaron durante las últimas décadas del siglo xv y durante toda la centuria siguiente. La progresiva institucionalización de normas ortotipográficas, provocada por el uso de los elementos móviles de las pólizas tipográficas, extenderá la utilización de alfabetos bicapsulares cuyas *suertes*<sup>37</sup> de caja baja emularon a la preexistente caligrafía humanística, inspirada como vimos en la carolina y también en parte en la gótica de Suma tal como bien ha apuntado el tipógrafo Otl Aicher. Estas pólizas disponían de unas suertes de caja alta que emulaban la arquitectura de los caracteres de la escritura lapidaria romana del Imperio. De este modo comienza durante el Renacimiento temprano el establecimiento del concepto de *f fuente tipográfica*<sup>38</sup> con un alfabeto bicapsular cuyos

---

37 Con el nombre de *suertes* se reconoce, en el ámbito de las artes tipográficas tradicionales, el conjunto de tipos móviles de plomo cobijados en los cajetines de cada una de las cajas tipográficas de los chibaletes.

38 El concepto moderno de *f fuente tipográfica* implica, aunque ello no se produzca en todos los casos, la existencia en dicha fuente de glifos de caja alta y glifos de caja baja. Pero principalmente lo que hace que una fuente pueda ser llamada como tal es que todos sus glifos, alfanuméricos y diacríticos, presenten una genética común, un estilo formal unificador. El término de *f fuente tipográfica* se confunde a veces con el de *f familia tipográfica*. En este último caso se trata de un conjunto de fuentes diferentes pero de genética formal común, que presentan indistintamente o bien pesos visuales diferentes, versiones cursivas, versiones extendida o condensada, etc. El primer paso histórico hacia la conformación de una familia tipográfica vino dado por la Romain du Roi a



FIG. II.5.43



FIG. II.5.44

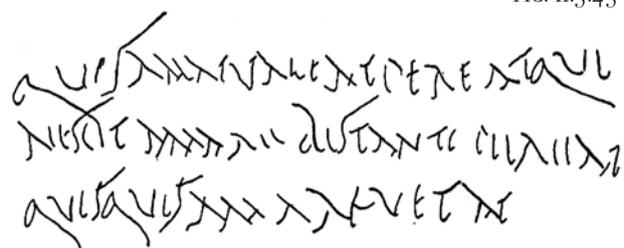


FIG. II.5.45

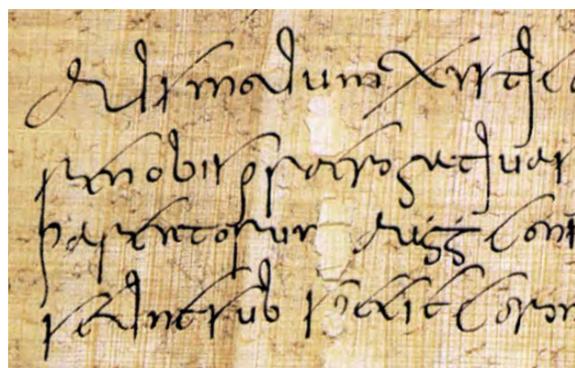


FIG. II.5.46

FIG. II.5.43. Inscripción en *fenicio antiguo*.

FIG. II.5.44. Incisión epigráfica en caracteres del tipo *fenicio reciente*.

FIG. II.5.45. Astiles cursivos en un grafiti pompeyano.

FIG. II.5.46. Escritura cursiva tardorromana con astiles ascendentes y descendentes.

caracteres presentan una unidad estética que homogeneiza el conjunto a modo de un sistema integral, tan al gusto de los presupuestos renacentistas. Con respecto a la norma ortotipográfica que hoy nos parece obvia y que señala a la minúscula como el juego de glifos idóneo para el texto corrido, hay que decir que las suertes tipográficas de caja baja son deudoras de la caligrafía manual<sup>39</sup> de la cual heredan su fuerte componente de ductus. Su arquitectura en tres niveles —altura de *x*, astiles ascendentes y astiles descendentes— favorece el reconocimiento del paisaje de la palabra y proporciona fluidez de lectura. El establecimiento de tres niveles de escritura a partir de una escritura de uno sólo es un fenómeno evolutivo que puede apreciarse ya en culturas de la Antigüedad como en el caso de la fenicia, si comparamos muestras lapidarias fenicias antiguas (FIG. II.5.43) con otras más recientes (FIG. II.5.44). En estas últimas se pueden apreciar unos rasgos de cursividad por encima y por debajo del ojo principal de la escritura que ayudan a una más eficaz diferenciación de los glifos y una, por tanto, mayor legibilidad del texto<sup>40</sup>. Un fenómeno similar se puede ver en los grafitis pompeyanos (FIG. II.5.45) cuyos caracteres eminentemente lapidarios se afanan en ornarse con rasgos cursivos con los cuales se singularizan

---

finés del siglo XVII con la inclusión de una versión cursiva junto a la redonda. Luego a finales del XVIII los tipos de Giambattista Bodoni incluyeron pesos visuales diversos al conjunto de la familia. Y en la segunda posguerra del siglo XX el tipo Univers presentó veintiuna variantes en las que aparecían las versiones extendidas y condensadas.

39 En la ponencia titulada «El sueño de una letra» leída con motivo de la inauguración de una exposición de trabajos tipográficos del Type Director Club de Nueva York, celebrada en la Escuela de Arte de Sevilla en enero de 2011, se simula una batalla dialéctica entre las letras de caja alta y las de caja baja. En uno de los momentos éstas, ofendidas, les espetan a las otras: «Vosotras, mayúsculas, ciegas de orgullo como estáis, os habéis engalanado en exceso y habéis falseado vuestras formas, pero nosotras hemos sido fieles al ductus caligráfico, porque a nosotras nos parió la pluma del escritor, y es éste el cordón umbilical que nos une al gesto humano. Por eso nosotras fuimos antes que vosotras».

TEBA DE MONTES, Valle y NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier. «El sueño de una letra» en *E-ART. Escuela de Arte de Sevilla*. Ed. Escuela de Arte de Sevilla. Sevilla, 2011. p.29

40 En su interesantísimo ensayo sobre tipografía, Otl Aicher apologiza el carácter de legibilidad de los tipos de caja baja en el sentido que «el concepto de minúsculas no debería considerarse sinónimo de letra pequeña en contraposición con la mayúscula. Esta letra es una extensión de la capital pero con un sistema de tres niveles. Debido a su apariencia de menores dimensiones, tiene la ventaja de que se puede leer con más facilidad y rapidez. [La minúscula] es una versión mejorada y perfeccionada [de la mayúscula] pero sin sus defectos y desventajas. [...] Por ende los fenicios merecen todo nuestro respeto ya que a ellos les tenemos que agradecer una escritura que no es alfabética y que presenta un sistema de tres zonas. Ellos ya estaban familiarizados con las ascendentes y descendentes que fueron adoptadas en la última etapa de la evolución de la escritura europea. [...] Sin embargo, los tipógrafos del Renacimiento italiano pensaban que la escritura de letra mayúscula y la de letra minúscula formaban dos alfabetos distintos, siendo las letras mayúsculas las antecesoras clásicas, las predecesoras arcaicas de las letras minúsculas. Los renacentistas estaban tan bloqueados por su visión formalista de las cosas que no supieron captar que la minúscula carolingia y las minúsculas en general representaban un gran avance, una mejora significativa en cuanto a la legibilidad y una ayuda a la comunicación».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. pp.53,55 y 56

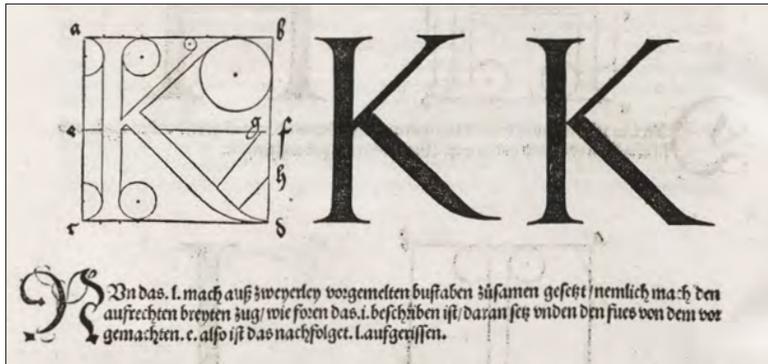


FIG. II.5.47

FIG. II.5.48

FIG. II.5.49

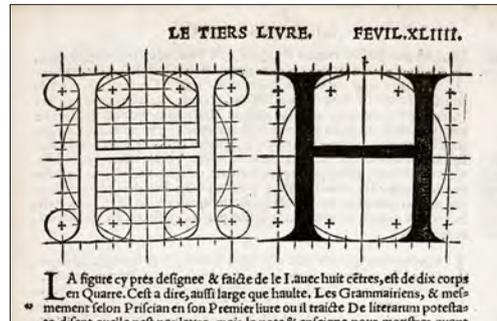


FIG. II.5.50



FIG. II.5.51

FIG. II.5.47. Análisis tipográfico de Alberto Dürero procedente de su *Tratado de Geometría*, 1525.

FIG. II.5.48. Análisis de la forma de un glifo en *De Divina Proportione* de Luca Pacioli.

FIG. II.5.49. Estudios de la forma de los glifos en *Champfleury* de Geoffroy Tory, 1529.

FIG. II.5.50. Capitales renacentistas en la línea de entablamento de la fachada del templo malatestiano de Rímìni.

FIG. II.5.51. Capitales renacentistas en el entablamento del Santo Sepulcro en la capilla Rucellai.

FIG. II.5.52. Capitales renacentistas bajo el frontón superior de la fachada de Santa María Novella.



FIG. II.5.52



algunos glifos. Este efecto se desarrollará en las escrituras cursivas tardorromanas (FIG. II.5.46), cuyo paisaje escriptor supondrá el punto de partida para las escrituras nacionales tardoantiguas y las posteriores escrituras medievales de las cuales la carolina, a caballo entre la Antigüedad Tardía y el Medievo, presenta ya de manera decidida una organización reglada en tres niveles.

La siguiente aportación al sistema bicapsular sucedería más tarde en las postrimerías del siglo XVII con la *Romain du Roi* francesa, con la adición de unos tipos cursivos cuya apariencia armonizaba con los tipos redondos, mientras que la aparición de los diferentes *pesos visuales*<sup>41</sup> ocurriría un siglo más tarde con los diseños de Giambattista Bodoni. Habría que esperar a la segunda posguerra del siglo XX, con el tipo Univers, para que las variantes *extendida* y *condensada*<sup>42</sup> viniesen a completar la unidad de la familia tipográfica tal como la concebimos hoy día.

Por otro lado, la recuperación renacentista de la lapidaria imperial latina vino de la mano de los estudios anatómicos de la que fue objeto en los numerosos tratados que abordaron su comportamiento formal con intención analítica. Alberto Durero dedicó un capítulo al análisis formal de las capitales romanas en su *Tratado de Geometría* escrito en 1525 (FIG. II.5.47). También a comienzos del siglo XVI el matemático franciscano Luca Pacioli dedica, en *De Divina Proportione*, un capítulo en el que, al igual que Durero, ensaya la elucidación de la belleza de los caracteres lapidarios clásicos mediante la razón geométrica (FIG. II.5.48). Por su parte el francés Geoffroy Tory dedica a las versales imperiales todo un tratado completo en su *Champfleury* de 1529 (FIG. II.5.49). Otros grandes tratadistas del Renacimiento, como Leon Battista Alberti, aun sin dedicar expresamente ningún capítulo a las formas de las inscripciones, sí que influyeron decisivamente en el empleo de los tipos capitales romanos para uso monumental y de protocolo. Y así aparece en las exquisitas expresiones lapidarias de algunas de sus obras, en la línea de entablamiento de la fachada del templo malatestiano de Rímini (FIG. II.5.50), o también a lo largo del entablamiento del Santo Sepulcro en la capilla Rucellai (FIG. II.5.51), o asimismo bajo el frontón superior de la fachada de Santa María Novella (FIG. II.5.52).

El mismo impulso recuperador de la excelsitud del espíritu de la Antigüedad Clásica latina que se expresa en los tratados de arquitectura del primer renacimiento, y el rescate de los órdenes clásicos y de los elementos arquitectónicos del pasado romano que se vehicula a través de

---

41 El mayor o menor *peso visual* de una fuente viene determinado, principalmente, por el grosor de sus trazos y por la amplitud de sus ojos internos.

42 Los términos de *extendida* y *condensada* hacen referencia al espesor del glifo (anchura de la letra). Las versiones extendida y condensada son fuentes que forman parte de la familia tipográfica.



FIG. II.5.53

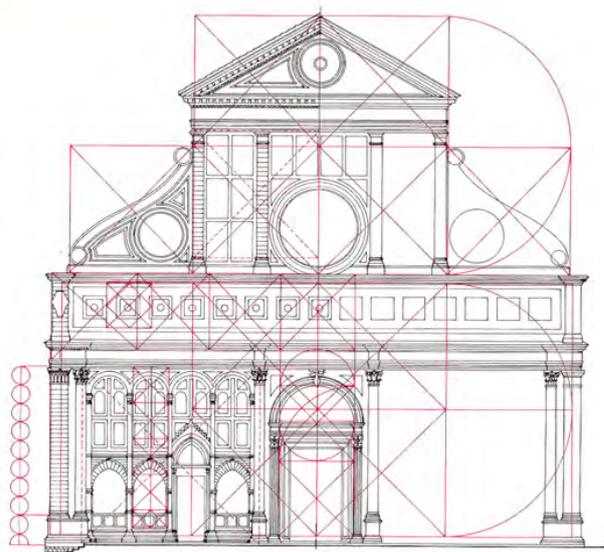


FIG. II.5.54

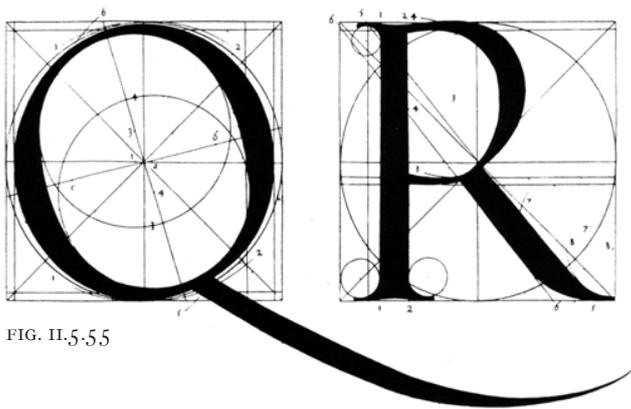


FIG. II.5.55

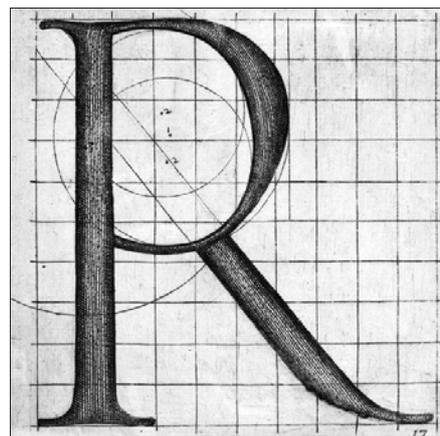


FIG. II.5.56

FIG. II.5.53. Espacio interior de la Capilla Pazzi.

FIG. II.5.54. Lógica geométrica de los espacios en la fachada de Santa María Novella.

FIG. II.5.55. Geometría orgánica en un estudio tipográfico cincuecentista de Marc'Antonio Rossi.

FIG. II.5.56. Análisis de la forma tipográfica en un dibujo de Luca Orfei.

ellos, son un trasunto de lo que sucede en este momento con el análisis y la recuperación de la anatomía de los glifos del periodo imperial. Pero de igual modo que sucedió en la arquitectura, donde la utilización de los elementos clásicos no dio como resultado una emulación de los edificios clásicos sino la conformación de un nuevo orden plenamente renacentista, ocurriría también en el ámbito de la escritura lapidaria, donde la observación anatómica de las formas del glifo clásico no devino en simple emulación sino en una reinterpretación de los caracteres que se invistió con los mismos presupuestos de los que se nutrió el pensamiento del primer renacimiento italiano. El concepto de armonía del conjunto derivado de la jerarquización y la interrelación de las partes es una herencia directa del pensamiento escolástico tardomedieval, que puede por ejemplo observarse en la serena jerarquización de los volúmenes en el interior de la *Capilla Pazzi*, de Filippo Brunelleschi (FIG. II.5.53). El interior de este espacio florentino se organiza según la razón intelectual geométrica, estableciendo proporciones derivadas de una interrelación de las partes que confluye finalmente en un concierto total, sin que las interacciones disipen la claridad de las partes, tal como postulaba el pensamiento tomista del santo de Aquino. Ese mismo espíritu de acuerdo armónico, donde la consecución de lo general no somete a lo particular sino que lo justifica, lo contemplamos también en el revestimiento mármoleo de la fachada de la iglesia florentina de Santa María Novella, de Leon Battista Alberti (FIG. II.5.54), prodigio de belleza por el triunfo de la razón geométrica. El pensamiento del humanismo italiano es neoplatónico y su concepto de *belleza* es el de una belleza objetiva. La belleza, en cuanto *verdad* es entonces intelectualmente aprehensible, y en el ámbito de la plástica el desarrollo intelectual de las formas se manifiesta mediante las evoluciones geométricas. Es ese esfuerzo intelectual entregado a la búsqueda de la perfección, de lo verdadero, de lo eterno, de lo bello, aquello que percibimos en los trazados tipográficos cincuecentistas de Marc'Antonio Rossi (FIG. II.5.55) o en los de Luca Orfei (FIG. II.5.56). Es también ese interés humanista de consecución de la belleza, de aprehensión de lo verdadero mediante la intelectualidad a través de un sistema coherente que articule inequívocamente el suceso, lo que conducirá al hombre renacentista a idear los procedimientos de la perspectiva lineal mediante la cual no sólo recrea sobre el plano del cuadro la belleza de una realidad sensible, sino que además el propio sistema es susceptible de *restituirla*<sup>43</sup>. Y de este modo la *veracidad* del renacimiento italiano se desmarca de la mera

---

43 El proceso de *restitución* permite a un sistema proyectivo geométrico restituir el objeto proyectado en sus dimensiones y angulaciones originales, a partir de la información proporcionada por la propia proyección.

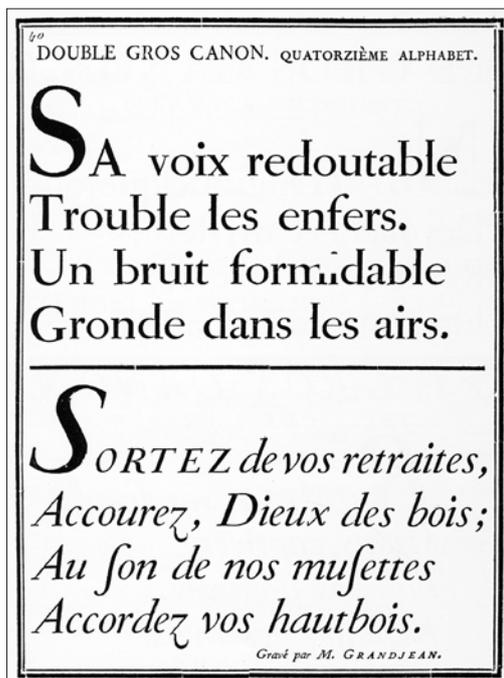


FIG. II.5.57

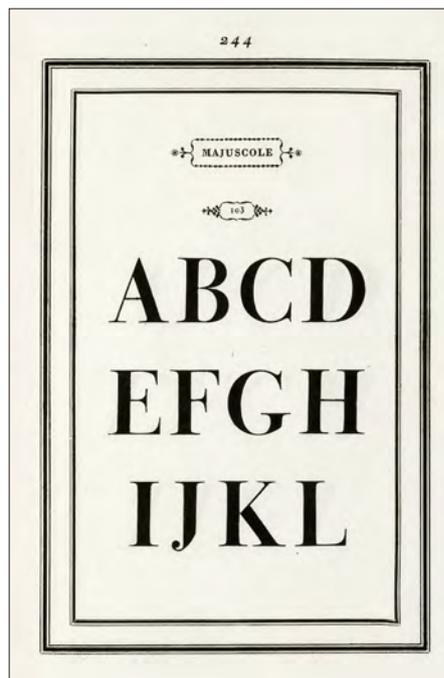


FIG. II.5.58



FIG. II.5.59



FIG. II.5.60

FIG. II.5.57. Muestras de tipos *redondo* y *cursivo* de la Romain du Roi.

FIG. II.5.58. Muestrario de tipos de Giambattista Bodoni.

FIG. II.5.59. Muestras de la póliza tipográfica *Clarendon*.

FIG. II.5.60. Fuente *Universal* de Herbert Bayer.

FIG. II.5.61. Cartel de Aleksandr Rodchenko para el filme *El acorazado Potemkin*.



FIG. II.5.61

*verosimilitud* de las representaciones perspectivas del Renacimiento en el Norte y Centro de Europa. Pero a pesar del empeño humanista por establecer protocolos procedimentales determinativos de la belleza por la razón, hoy debemos preguntarnos cuánto de aportación personal hubo en aquellos intentos de recuperación de las formas de la lapidaria clásica mediante el análisis geométrico, pues ya los estudiosos alemanes del siglo XIX advirtieron en las reconstrucciones epigráficas cuatrocentistas de Ciriaco de Ancona, uno de los padres de la arqueología moderna y activo estudioso de los restos de la antigüedad clásica latina, una parte de material de su invención allá donde ciertas partes de la inscripción se habían dañado o incluso perdido. Y de igual manera procedió, asegura James Mosley, su discípulo Felice Feliciano en el análisis que realizó hacia 1460 de las capitales lapidarias romanas.<sup>44</sup>

Pero aun contando con la honestidad de los esfuerzos sistemáticos del Renacimiento hacia la recuperación de las formas del alfabeto clásico latino, el modelo de la lapidaria romana, con su suave ductus y la cálida impronta del gesto humano, experimentará, al ser reinventada y sometida a la acción de la razón geométrica, una cierta deshumanización por disipación de su impronta cursiva. En efecto, tras la primera impresión de fuerte similitud entre los glifos lapidarios latinos y sus homólogos renacentistas se puede percibir una pérdida de ductilidad en estos últimos, que es quizá la cualidad diferencial más notable entre las versales itálicas antiguas de la época del Imperio y sus homólogas renacentistas. El esquema geométrico que articula las formas de las letras capitales del Renacimiento es el efecto de los presupuestos que, sobre la belleza objetiva, formaron parte del ideario del humanismo; al igual que la disposición geométrica de los volúmenes arquitectónicos en el interior de la Capilla Pazzi o de la logia del Ospedale degli Innocenti, ambas de Filippo Brunelleschi en el cuatrocento florentino, son expresión de la *belleza absoluta*, de la infinitud de lo mensurable, de la detención del tiempo<sup>45</sup>. Es precisamente

---

44 Apunta Mosley que «se deben tener en cuenta estas características del trabajo de Felice al analizar el alfabeto de capitales lapidarias que dibujó hacia 1460. [...] En consecuencia, las letras que dibuja son producto de la regla y el compás, construidas siguiendo las medidas de las letras de los monumentos de Roma y de otros lugares. El resultado, en algunos detalles, es distinto a cualquier otra inscripción romana conocida...»

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2010. pp.4-5

45 Sobre el concepto de *belleza absoluta* y sus consecuencias en la interpretación formal en las obras artísticas del primer renacimiento italiano puede consultarse:

NAVARRO MORAGAS, FRANCISCO JAVIER. «El tiempo detenido. La percepción del Tiempo en la expresión artística del primer renacimiento italiano» en *Laboratorio de Arte*. n.º 25, Vol I. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2013. pp.117-131

ese sometimiento a un orden racional, esa disipación o abolición del accidente, de lo casual, del avatar, lo que provoca que la representación del asunto quede «siempre enmarcada dentro de un invisible esquema geométrico que la aprisiona y aniquila su esfuerzo»<sup>46</sup>, en palabras de Carlo Argán refiriéndose a otro orden de cosas. La aniquilación del esfuerzo del dramático gesto de la *Judith y Holofernes* de Donatello es, entonces, paralela al desvanecimiento del ductus romano en las interpretaciones renacentistas de los caracteres versales en los estudios de Pacioli, Durero, Orfei o Palatino. Es interesante considerar el proceso de *mecanización* o efecto de pérdida de cursividad que experimentan las formas de los glifos versales a partir del cuatrocento. Las letras capitales evolucionarán desde entonces con una cuota de pérdida de cursividad hasta llegar a finales del siglo xvii cuando bajo la égida de Luis XIV aparecen las formas tipográficas de la Romain du Roi (FIG. II.5.57) para usos institucionales, y cuyo severo clasicismo despojado de organicidad son tanto un reflejo del severo absolutismo monárquico como un preanuncio del enfriamiento de los elementos grecorromanos de la corriente estética del Neoclasicismo. El proceso evolutivo hacia la cada vez más acusada geometrización de las formas de la escritura de difusión y protocolo pasará por la acusada linealidad de los tipos Bodoni (FIG. II.5.58) a fines del siglo xviii y alcanzará los extremos expresados en los tipos *egipcios*<sup>47</sup> (FIG. II.5.59) del siglo xix, llegando al cénit en el siglo siguiente con las experiencias racionalistas germánicas de la *Nueva Tipografía*<sup>48</sup> (FIG. II.5.60) bauhasiana o la formalmente espartana poética del constructivismo soviético de entreguerras<sup>49</sup> (FIG. II.5.61). Es interesante observar que, ya en el Renacimiento, el

46 CARLO ARGAN, Giulio. *El arte moderno*. Ed.Akal. Madrid, 1998. p.9

47 Los tipos *egipcios* son caracteres que presentan una geometría austera, un peso visual importante y sobre todo unos remates tacudos muy pronunciados. Son llamados así en la clasificación de Francis Thibaudeau, mientras que en la de Maximilien Vox son llamadas Mecanas o Mecánicas. Se trata de diseños tipográficos que surgen en el siglo xix y que tuvieron extensa aplicación en la cartelería publicitaria de la época. Su morfología la inhabilita para usos de texto corrido pero su impacto visual la hizo idónea para la gráfica mediática decimonónica.

48 La corriente de la *Nueva Tipografía* surge en el periodo de entreguerras en la Alemania del siglo xx y más concretamente en el ámbito de la Bauhaus, de la mano sobre todo de las observaciones que sobre el fenómeno tipográfico desarrolló Jan Tschichold.

49 Esta evolución hacia la mecanización de las formas de la tipografía desde el Renacimiento hasta mediados del siglo xx se refleja en la clasificación tipográfica de Maximilien Vox n.1, que organiza los grupos tipográficos por criterios no sólo formales sino también históricos. En efecto, desde las del tipo Humanística, del siglo xv, hasta las Lineales Geométricas, del siglo xx, el francés ensaya su agrupación tipográfica según una línea de tiempo que permite observar la tendencia hacia la geometrización progresiva de las formas. Un análisis muy completo de la clasificación Vox puede obtenerse:

POHLEN, Joep. *Fuente de letras*. Ed.Taschen. Madrid, 2011. pp.58 ss.

Por otro lado Martínez de Sousa también ofrece un análisis más ligero pero igualmente interesante de la clasificación Vox en:

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Manual de edición y autoedición*. Ed.Pirámide. Madrid, 2008. pp.124 ss.

empeño por la aplicación de una geometría reductora llegó al punto de ensayar la racionalización por la geometría de la elegante organicidad gestual de las formas de la *cancilleresca cursiva*, a la sazón la escritura de los calígrafos de las cancillerías italianas del siglo XVI (FIG. II.5.62) y exportada desde allí a otras regiones europeas. Fernando Ruano, calígrafo español que trabajó hacia mediados del siglo XVI como *scriptor latinus* en la Biblioteca Vaticana, protagonizó un intento fallido de racionalizar estas formas de la *cancilleresca cursiva* mediante la regla y el compás.<sup>50</sup>

En un interesante estudio que relaciona la estratificación social y el pensamiento de época con la tendencia a determinados usos tipográficos para la difusión y propaganda por parte de las fuerzas de poder renacentistas, Otl Aicher identifica el uso de las mayúsculas o versales como medio de divulgación ideológica al menos durante los siglos XV y XVI. Compara Aicher en su estudio la sociedad bajomedieval con la del humanismo renacentista, donde la primera se constituye como sociedad urbana descentralizada con estatus sociales definidos de acuerdo a las habilidades comerciales, artesanales o de cualquier otra índole, mientras que la renacentista se organiza jerárquicamente mediante pequeños estados centralizados. El aspecto de la mayúscula, con su principio de autoridad y su solemne arquitectura fue entonces el vehículo ideal para difundir los pronunciamientos de los poderes establecidos, tanto del civil como del religioso. En versales se expresa la palabra divina en los entablamentos vaticanos (FIG. II.5.63) y en versales también se enfatizan las claves del discurso en los frontispicios de las ediciones editoriales (FIG. II.5.64). La ordenación geométrica es afín a la anatomía de los glifos en mayúsculas (FIG. II.5.65) y es también esa ordenación geométrica el recurso adecuado para fijar la jerarquía de los espacios urbanísticos en las ciudades ideales sometidas a una fuerza de poder centralizadora, como la Sforzinda de Filarete<sup>51</sup> (FIG. II.5.66). Es por tanto la mayúscula, y no la minúscula con su declaración expresa del gesto personal del escribiente, la más adecuada para propagar el discurso mediático que conviene. Los italianos del Renacimiento quedaron fascinados por la ampulosidad y altivez de las versales de la Antigüedad Clásica latina, por su majestuosa presencia. Y del mismo modo que la Roma antigua utilizó las formas de la escritura lapidaria para la propagación

---

50 MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.9

51 Antonio Averlino, llamado *Filarete*, fue un arquitecto, ingeniero y teórico italiano activo a mediados del siglo XV. Su proyecto urbanístico para la ciudad de Sforzinda forma parte del movimiento de *ciudades ideales* propios del primer renacimiento. La estricta geometría y la interrelación de las partes en el alzado del proyecto son paralelas a la interacción geométrica de los estudios anatómicos de la letra en los estudios de, por ejemplo, Giambattista Palatino o Marc'Antonio Rossi.

FIG. II.5.62

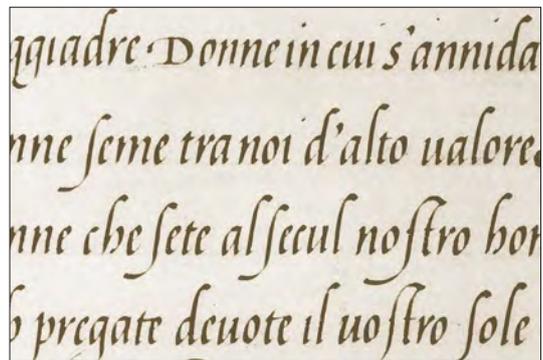


FIG. II.5.63



FIG. II.5.65

FIG. II.5.62. Detalle de una escritura *cancilleresca cursiva*, propia de los calígrafos de las cancillerías italianas del siglo XVI.

FIG. II.5.63. Capitales monumentales renacentistas en la línea de imposta de la nave central de San Pedro del Vaticano.

FIG. II.5.64. Versales renacentistas en un frontispicio editorial.

FIG. II.5.65. *Tratado de Geometría* de Alberto Dureró.



FIG. II.5.64



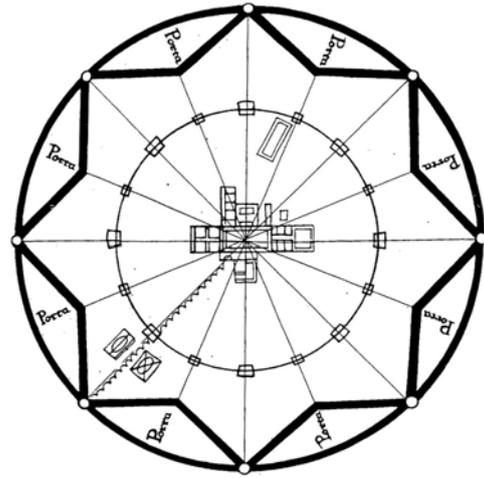


FIG. II.5.66

FIG. II.5.67



FIG. II.5.68

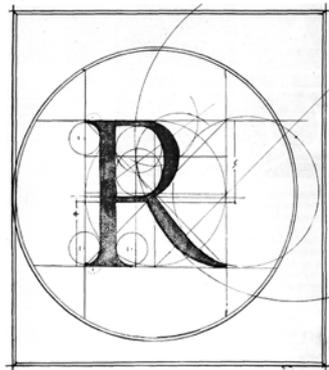


FIG. II.5.69

FIG. II.5.66. Esquema de la *Ciudad Ideal* de Sforzinda, de Filarete.

FIG. II.5.67. *Vista arquitectónica*, de Francesco di Giorgio Martini, finales del siglo xv.

FIG. II.5.68. *Verres, journal et bouteille de vin*, de Juan Gris.

FIG. II.5.69. Reflexión anatómica de Giambattista Palatino.

de sus posicionamientos, la Italia del humanismo usará de ella como trasunto de sus pronunciamientos. La herencia tardogótica del humanismo insufló en éste los presupuestos de las teorías escolásticas y con ellas el riesgo de subordinación de los intereses particulares al interés general. Esto, que no es negativo en tanto en cuanto los particulares no queden anulados, sí lo es cuando someten su naturaleza a la consecución de un fin ajeno cuyo concierto global no revierte sobre ellos. En las representaciones perspectivas de la pintura italiana renacentista (FIG. II.5.67) los objetos individuales se someten, distorsionando su propia conformación natural, a las normas de organización del sistema de la pirámide visual. Para el observador son reconocibles, pero no por sí mismos pues han sido violentamente deformados, sino en tanto en cuanto se presentan en el concierto común de un todo unitario, rígidamente organizado según las leyes artificiales de la geometría proyectiva. En la estética visual del medievo los elementos individuales, aun aspirando a un acuerdo común, no perdieron su autonomía<sup>52</sup> como sí sucedió en las formulaciones visuales renacentistas. La individualidad de los elementos participantes tan sólo se recuperará mucho después con el cubismo de Braque, Picasso y Juan Gris (FIG. II.5.68). El sometimiento de las diferentes partes de la anatomía general de un glifo a un orden global mediante la razón geométrica que relaciona en un todo armónico al conjunto, tal como observamos en los estudios tipográficos preparatorios de Giambattista Palatino (FIG. II.5.69), es expresión del pensamiento y de la estética del humanismo italiano, conciliador de los particulares hacia un proyecto general común. Y del mismo modo que en una pintura renacentista italiana los elementos arquitectónicos constituyentes de la escena se deforman atendiendo a las reglas de la perspectiva para la consecución de un orden general, esto es, el propio efecto de profundidad perspectiva, así la caligrafía humanística de ancestro carolino y las versales lapidarias imperiales experimentan, en las pólizas tipográficas cuatrocentistas, una transfiguración plástica hacia una comunión formal que va a determinar la conformación de los alfabetos tipográficos bicapsulares cuyas mayúsculas y minúsculas participarán entonces de una estética común que producirá una belleza entendida como orden, regularidad, jerarquía, subordinación y bien común; y cuyos presupuestos y resultados afectarán del mismo modo a la organización de los diferentes elementos constitutivos de la página impresa.

---

52 Un interesantísimo ensayo sobre la entidad individual de los objetos en las representaciones visuales artísticas y su merma identitaria cuando el orden impuesto por la geometría proyectiva las somete a un concierto común, lo tenemos en: FLORENSKY, Pável. *La perspectiva invertida*. Ed.Siruela. Madrid, 2005





LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA  
LA EDAD MODERNA. BARROCO E ILUSTRACIÓN



EL SIGLO XVII AMANECE con las consecuencias del reflujo de los acontecimientos acaecidos en la centuria anterior. Los excesos de la Iglesia católica y la denuncia de ellos en las noventa y cinco tesis de Martín Lutero clavadas en las puertas de la iglesia del palacio de Wittenberg, iniciaron la ola de acontecimientos reformistas que devendría en los posicionamientos contrarreformistas de la Iglesia de Roma fundamentalmente a partir de 1563. En este escenario la difusión y libre circulación del pensamiento propiciada por la extraordinaria proliferación de los talleres de las artes del libro impreso en el siglo XVI experimentó un retroceso provocado por los mecanismos de control provenientes de las fuerzas de poder, tanto clerical como seglar. La identificación de la procedencia del libro, que comienza a principios del siglo XVI con la obligatoriedad de la fórmula del colofón, y los protocolos institucionales que siguieron luego a lo largo de la centuria para el control y visto bueno de los contenidos del libro, más la consiguiente persecución de los contenidos considerados heréticos o contrarios a los intereses gubernamentales, si no pudieron impedir por completo la producción editorial más o menos soterrada de las obras de pensamiento libre, sí supusieron un serio varapalo al intercambio de ideas y a la circulación del conocimiento.

Si bien estas circunstancias podrían, en principio, considerarse ajenas al ejercicio específico del arte editorial y a las labores del punzonista tipográfico, no obstante resulta significativo observar, si no un retroceso, sí un cierto estancamiento en la evolución de las soluciones plásticas en la producción del libro durante una buena parte del siglo XVII que tuvo su reflejo en el debilitamiento del desarrollo de una actividad tipográfica que tan brillantes resultados había ofrecido en la centuria anterior. Además de la causa censora, otras circunstancias vinieron a

colaborar en la laxitud de las manufacturas del libro. Como se sabe, y en lo que respecta a la labor de punzonistas y fundiciones de tipos móviles, el entumecimiento de la producción en el seiscientos vino parcialmente determinado por el abuso en la reutilización de las pólizas tipográficas cincuecentistas, que circularon de unos talleres a otros traspasando incluso las fronteras nacionales, extendiendo por un lado los gustos tipográficos especialmente italianos y alemanes, pero por otro determinando una merma de la calidad impresora al trabajar con pólizas incompletas o mermadas por la acción del desgaste<sup>1</sup>. Por otro lado, y como ya vimos, monarcas como Felipe II de España, desde sus posicionamientos de salvaguarda de los valores de la Iglesia y de los intereses del Estado, fueron particularmente reacios a la tecnología del libro seriado llegando el Habsburgo a obstaculizar su desarrollo en el ámbito territorial peninsular, si bien consintiéndolo en otros territorios extrapeninsulares pertenecientes a la Corona.<sup>2</sup>

La avanzada reformista, y su contrapartida contrarreformista, no sólo ocasionaron colateralmente el control exhaustivo de los contenidos del libro y, por ende, del ejercicio de la producción editorial misma, sino que influirían indirectamente en el ámbito superior del fortalecimiento de los absolutismos monárquicos tras la disipación de las ínfulas imperialistas. El influjo de todo ello en la expresión escritora se observará en la aparición de formas tipográficas para la escritura de protocolo institucional cuya estética se acomodará a los presupuestos y al discurso del poder, como ocurriría en la Francia del Rey Sol al atardecer del siglo xvii, episodio

---

1 Acerca del desequilibrio en el siglo xvii entre la calidad de la actividad literaria y la de las artes de impresión del libro, comenta Philip B. Meggs que «...fue un periodo relativamente tranquilo para la innovación en el diseño gráfico. Como había tanta abundancia de ornamentos, punzones, matrices y bloques de madera del siglo xvi, los impresores tenían pocos incentivos para encargar materiales gráficos nuevos.» Tras mencionar la riqueza literaria de ese siglo, en el que se publicaron obras inmortales de la dramaturgia, la poesía y la novela, sigue diciendo que «no hubo ni técnicas de maquetación ni tipografías importantes que proporcionaran un formato característico para una literatura nueva tan extraordinaria».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. Ed.RM. Barcelona, 2009. pp.113,114

2 Acerca del celo de Felipe II de España apodado «el Prudente», y en lo referente a la producción editorial en la península ibérica durante su reinado en la segunda mitad del siglo xvi, Alberto Corazón escribe que «Felipe II no duda un momento en que estamos ante prácticas nefandas. Prohíbe que en la biblioteca de El Escorial entren “libros impresos”, algo que considera una horrible vulgaridad estética, de modo que tan sólo se dan cabida a manuscritos e incunables. Y a continuación toma nota para evitar las consecuencias de generalizar una invención que, como plataforma de difusión de relatos y pensamientos, podría escapar al control de la Corona y de la Iglesia. El líder de la Contrarreforma y de la Inquisición no podía dejar el cabo suelto de la imprenta. Por esos motivos, y en esos momentos, comienza la larga y penosa deriva de la tipografía en España. [...] Ese desinterés hispano por la invención, que tanto irritaba a Unamuno, tiene un paradigma en la imprenta».

VV.AA. «De los orígenes hasta Ibarra: malas noticias» en *Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía española*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID. Madrid, 2009. pp.114,115

que se integra en el extenso panorama de intervención estética desde el poder a través del control ejercido por las Academias, originariamente francesas, y desde el catecismo impuesto por las premisas de la también francesa estética del *Grand Goût*<sup>3</sup>. No es de extrañar que fuese desde el escenario del extraordinario influjo interventor del gobierno de Luis XIV desde el que partiese asimismo con fuerza el ingente proyecto de regularización del sistema de medidas para el intercambio comercial, y más concretamente en el ámbito de lo puramente tipográfico el establecimiento de un sistema de medidas con carácter internacional hacia una regularización de la cuestión tipométrica, cuya decantación definitiva no se produciría hasta casi los últimos años del siglo XVIII.

Derivación también del reflujo contrarreformista es la conformación de un pronunciamento estético que afectará a todos los órdenes de la plástica, la literatura, la arquitectura o la música. Las premisas del Concilio de Trento abogaron por el dramatismo y los sentidos como vehículo de expresión de los contenidos, favoreciendo en el orden compositivo una dinamicidad y una ruptura de la quietud geométrica que habían sido atributo del Renacimiento temprano (FIG. II.6.1). En el ámbito del ejercicio de la escritura, la movilidad de las formas no se encuentra tanto en las formas de la tipografía como en las de la caligrafía. Y de este modo la amplitud de la voluptuosidad del drapeado de la *Santa Teresa* de Bernini (FIG. II.6.2) o la convulsa movilidad de las escenas de Rubens (FIG. II.6.3) tendrán su trasunto escritor en la morbidez caligráfica de un David Roelands (FIG. II.6.4) o un Jan van den Velde (FIG. II.6.5). El despegue comercial de Flandes y de los Países Bajos desde finales del XVI y a lo largo del XVII influyeron, como afirma Mediavilla<sup>4</sup>, en la aparición de una producción caligráfica, practicada en la escuela primaria

---

3 El establecimiento durante el siglo XVII en Europa de las teorías del *Grand Goût* es una derivación de las teorías objetivistas de la belleza que ya se fueron desarrollando durante el Renacimiento. Se trata de un concepto de *Belleza* entendida, en el objeto artístico, como una especie de epifanía a través de la cual se manifiestan los principios fundamentales de una estética que supera la discordia de la opinión subjetiva y se instituye como canon objetivo, expresión irrevocable del buen gusto. Barasch, citando a Roger de Piles dice que «...este gran Gusto en las obras de los pintores es el uso de los efectos más escogidos de la Naturaleza, tales como la Grandeza, lo Extraordinario y lo Probable, porque las cosas nos resultan menos acertadas cuanto más pequeñas son y más divididas se encuentran. Extraordinario, porque lo que es ordinario ni nos sorprende ni atrae nuestra atención. Probable, porque es necesario que estas Cosas grandes y extraordinarias nos parezcan Posibles y no Quiméricas. [...] La Mediocridad únicamente es admisible en las artes que son necesarias para el uso corriente. [En la pintura]...ha de haber algo Grande y Extraordinario que Sorprenda, Agrade e Instruya, que es lo que llamamos el gran Gusto».

DE PILES, Roger. Citado en: BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Ed. Alianza. Madrid, 2003. pp.278,279

4 Con respecto al desarrollo de la caligrafía neerlandesa dice Mediavilla que «no cabe duda de que sin los maestros de escuela neerlandeses, los Países Bajos no habrían conocido su siglo de oro de la caligrafía. Efectivamente, el trabajo pedagógico desarrollado



FIG. II.6.2



FIG. II.6.3

FIG. II.6.1



FIG. II.6.4



FIG. II.6.5

FIG. II.6.6

FIG. II.6.1. Diferentes ritmos de entablamento.  
Renacentista, a la izquierda, y barroco, a la derecha.

FIG. II.6.2. Detalle del drapeado de la *Santa Teresa* de Bernini.

FIG. II.6.3. Detalle de *La muerte del cónsul Decio*  
de Peter Paul Rubens.

FIG. II.6.4. Morbidez caligráfica en un texto manuscrito  
de David Roelands.

FIG. II.6.5. Arabescos en una caligrafía de Jan van den Velde.

FIG. II.6.6. Escrituras *humanística*, arriba, y *cancilleresca*, abajo.

The greater part of what  
my neighbors call good  
I believe in my soul to be bad,  
& if I repent of anything  
Annie Bert Clive Dan  
Eliza Fran Gerdy Hugo  
Ignatius June Knut

junto con el latín o las matemáticas, que fue progresivamente reconocida por profesionales foráneos y exportada entonces como modelo a países como Inglaterra o España. Estas obras maestras de la caligrafía fueron unas veces manuscritas y otras grabadas en talla dulce, procedimiento de estampación de amplio desarrollo en el siglo XVII. La talla dulce consiste, fundamentalmente, en herir una superficie metálica pulida con la ayuda de un instrumento punzante, el buril, provocando surcos en los cuales penetrará la tinta que se transferirá luego al papel mediante el concurso de una fuerte presión. Se trata por tanto de una técnica de *huecograbado*, en la que las zonas de la matriz impresora susceptibles de provocar una huella impresa se encuentran por debajo de la superficie general de la placa; a la inversa entonces que la técnica *xilográfica*, el procedimiento de estampación por excelencia aplicado al libro durante el siglo XV y buena parte del XVI.<sup>5</sup>

El desarrollo del huecograbado durante el seiscientos coincide con la aparición de unos modos caligráficos de gestualidad afín a la del trabajo en buril sobre metal<sup>6</sup> cuyas pulsiones derivan fundamentalmente de los nuevos usos escritores. En efecto, el corte de la pluma de ave es esencial para el gesto de la caligrafía. Las escrituras humanística y cancillerisca de los siglos XV y XVI presentan un comportamiento de modulación (FIG. II.6.6) que es deudor del

---

en la escuela primaria, complementario de otras disciplinas como el francés, el latín o las matemáticas, propició la eclosión de numerosos jóvenes talentos. Huelga insistir aquí sobre la importancia que se otorgó a la enseñanza de la caligrafía. [...] La comparación entre el número de libros editados en Holanda y el de otros países europeos es significativa: tan solo Italia podía rivalizar entonces en importancia».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. p.213

5 En el manual sobre procedimientos artísticos que coordina Corrado Maltese es muy interesante a este respecto todo el capítulo sobre «Grabado y estampación», pero especialmente, y en lo que respecta a la técnica del buril en el grabado calcográfico, es especialmente indicado el apartado «El grabado directo de la plancha metálica. El buril».

MALTESE, Corrado. *Las técnicas artísticas*. Ed.Cátedra. Madrid, 2003. pp.252-256

6 Como dice Meggs refiriéndose al influjo del grabado calcográfico a buril en los usos caligráficos, «la naturaleza del grabado (rayar un metal con líneas finas) fomentó el desarrollo de escrituras de gran finura y delicadeza, que se usaron con ilustraciones con detalles minuciosos». Efectivamente la poética de la fina trama de las imágenes resueltas mediante el grabado calcográfico estaba más próxima de los delicados contrastes de modulación, de la sutilidad de la línea escritora, del leve peso visual y del efecto del ringorrango que las formas de la tipografía coetánea al objeto de acompañar a aquellas en las hojas de estampación. Por otro lado, sigue diciendo Meggs que «a medida que los grabadores se fueron volviendo cada vez más hábiles, llegaron incluso a producir libros con independencia de los impresores tipográficos, grabando a mano tanto las ilustraciones como el texto. [...] Como los remates y los trazos finos de las letras se reducían a una raya delicada hecha con el instrumento más fino del grabador, el texto ofrecía un contraste impresionante y los diseñadores de tipografías quisieron hacer lo mismo».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia...* op.cit. pp.116 y 119

movimiento de la pluma por *traslación*<sup>7</sup>, ya sea con o sin *rotación* de la pluma<sup>8</sup>. Ello requiere de una pluma de corte recto cuya amplitud de trazo es igual al máximo grosor de la modulación. Desde antes del siglo xvii los usos en el corte de la pluma comenzaron a experimentar un cambio importante, adelgazando la amplitud del corte en el extremo y en ocasiones redondeándolo ligeramente. El resultado es un trazo delgado cuya modulación obedece al fenómeno de *expansión*<sup>9</sup> y no al de traslación como anteriormente. La modulación por expansión se produce por pulsión del instrumento, esto es, a mayor presión ejercida en la pluma más se separarán las dos mitades del extremo y mayor será el grosor del trazo. La diferencia en la modulación entre una muestra caligráfica ejecutada con pluma de corte recto por traslación y otra muestra ejecutada por expansión con una pluma de extremo apuntado se observa claramente si comparamos una cancillerisca italiana cincuecentista con una cancillerisca moderna realizada por pulsión del instrumento (FIG. II.6.7); a pesar de que la segunda es, en lo que respecta a su configuración arquitectónica, heredera de la primera. El desarrollo de las técnicas calcográficas vendría, entonces, a favorecer la institucionalización del modo caligráfico por pulsión puesto que la técnica del grabado a buril se presta mucho más dócilmente a la emulación de la caligrafía por pulsión o expansión que a las modulaciones producidas por el corte recto del instrumento. E incluso yendo más allá de todo ello, cabría decir que la técnica de la talla dulce, cuyo protocolo procedimental, insistimos, alcanzó su madurez a lo largo del siglo xvii, ejercería su influencia en las formas no sólo de la caligrafía sino incluso de las formas de la tipografía para el libro impreso de ese siglo y del siguiente. En este sentido se expresa también Eduard Meier al referirse a las causas que originaron los efectos de modulación de las tipografías neoclasicistas del siglo xviii.<sup>10</sup>

---

7 Sobre el comportamiento del gesto caligráfico como resultado del instrumental escritor es especialmente esclarecedor el ensayo de Noordzij. Relaciona la morfología del trazo con las épocas en las que se desarrolló y, lo que es más interesante aún, define los puntos de conexión entre la caligrafía y la tipografía a partir de la estética de las escrituras manuales. NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo. Teoría de la escritura*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2009. pp.25-31

8 La *rotación* es un giro sutil que se aplica a la pluma en el proceso escritor mismo, alterando el ángulo del trazo de ésta con respecto a la horizontal, y que proporciona a la escritura modificaciones en su modulación y en el comportamiento de los arranques y finales de trazo de las letras.

9 La *expansión* es un procedimiento caligráfico cuyo efecto es causado por el uso de una pluma cortada en punta que, obediendo a la pulsión del instrumento por acción de la mano escritora, separa las dos partes del extremo de la pluma desde los gavilanes hasta el corte central para la capilaridad de la tinta. El resultado es un trazo cuyo grosor depende de dicha pulsión manual.

10 Dice Meier que la escritura del siglo xviii «...se ve transformada por la técnica del grabado sobre cobre, que durante esta época alcanza su máxima perfección, lo que permite reproducir trazos de una extrema finura. Los tipos de imprenta siguen la misma vía, lo que produce un estilo basado en el contraste de los gruesos y los perfiles».

MEIER, Hans Eduard. *La evolución de la letra*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2011. p.50

Por su parte la aparición del *ringorrango*<sup>11</sup> (FIG. II.6.8) o arabesco, influencia del hálito de voluptuosidad y sensualidad barrocas y que para algunos son de influjo árabe o norteafricano, supone en muchas ocasiones un ejercicio de virtuosismo a través del cual el calígrafo hace ostentación de sus habilidades escritoras. A tales ostentaciones eran sobradamente aficionados los calígrafos de la época llegando a los extremos de resolver complicadas ilustraciones ejecutadas a vuelapluma, de un solo trazo y sin levantar el instrumento del papel, como podemos contemplar en estos ejemplos de Edward Cocker y David Roelands (FIG. II.6.9). Con ellas exhibían y certificaban sus destrezas y atraían sobre sí, a su vez, la atención de una clientela potencial. Desde la aguda interpretación escritora de Otl Aicher, los arabescos son el equivalente gráfico a un gesto reverencial<sup>12</sup>. En el arte de la literatura, el trasunto de estas extravagancias caligráficas se estaba produciendo en las corrientes literarias francesas del círculo de los *Précieux* cuyos alambicados versos, como apunta Blunt, «...llenos de conceptos y antítesis, contruidos alrededor de la más mínima idea [eran] bagatelas exquisitas hechas para halagar un paladar caprichoso».<sup>13</sup>

La caligrafía de arabesco del siglo XVII, con su fuerte cursividad y su peculiar modulación por expansión, con un espesor estrecho, con los singulares remates en forma de gota<sup>14</sup> en la prolongación de los astiles y con su acentuado eje de inclinación es, no obstante, una derivación de las elegantes y relativamente moderadas caligrafías cancillerescas italianas del siglo XVI, que evolucionaron especialmente en los territorios del Norte de Europa y se exportaron desde allí a países como Inglaterra, Francia o España. Una obra del calígrafo francés Lucas Materot, amanuense de la cancillería papal de Aviñón, intitulada *Les Oeuvres* y editada a comienzos del siglo

---

11 El *ringorrango* es una prolongación curvilínea de los astiles caligráficos que otorga cierto carácter de sensualidad y movimiento a la escritura, aunque su uso inadecuado puede saturar el efecto y dificultar la legibilidad. Se conoce también con el nombre de *arabescos*. Sobre este tema resulta esclarecedor el apartado que le dedica Claude Mediavilla en su libro sobre escritura caligráfica. MEDIAYVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. pp.250-251

12 En opinión de Aicher, «ante un príncipe se hace una reverencia. Este gesto o movimiento comunicativo también se introdujo en la palabra escrita que en el siglo XVI hablaba de “su muy venerable y poderosa señoría”. La reverencia se presenta en el adorno y la floritura. El Barroco, época de príncipes, había nacido».

AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.113

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

14 Esos remates en gota de los astiles caligráficos son una derivación de la escritura cancellesca italiana del siglo XVI pero ya a mediados del siglo XVIII los maestros calígrafos, principalmente británicos, «...aportaron a la letra inglesa su forma regular y homogénea, así como el aspecto cursivo que le brindaría el éxito. En lo sucesivo caerían en desuso las gotas negras que recargaban las astas y que suponían un obstáculo para la rapidez de la escritura».

MEDIAYVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.236

n n

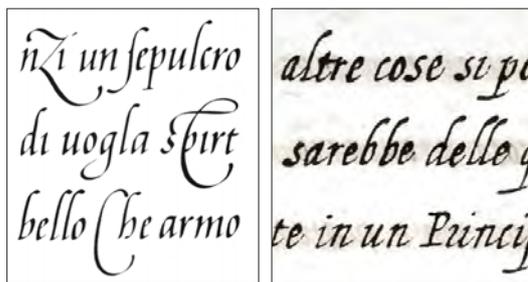


FIG. II.6.7

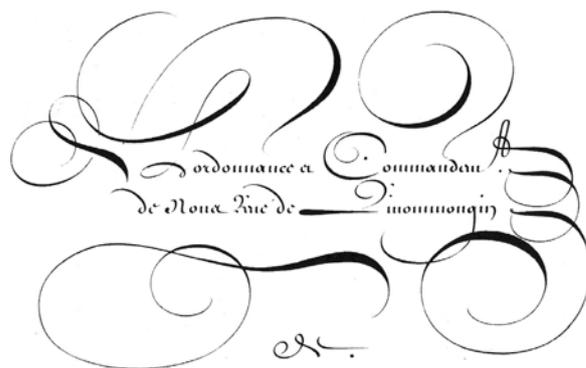


FIG. II.6.8

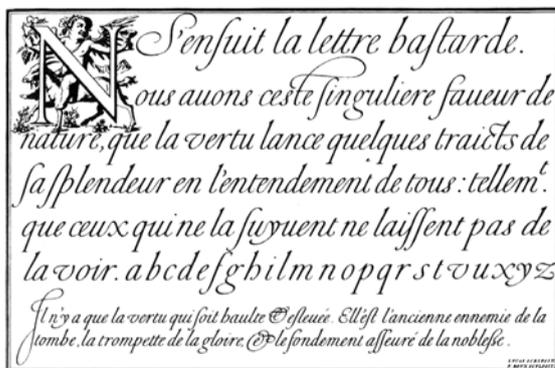


FIG. II.6.10

FIG. II.6.7. *Cancilleresca* italiana del siglo XVI trazada con una pluma cortada en bisel, a la izquierda, y una cursiva del siglo XVII trazada con pluma cortada en punta, a la derecha.

FIG. II.6.8. Caligrafía de Louis Senault, 1660.

FIG. II.6.9. Ejercicios de trazado a vuela pluma de E. Cocker, a la izquierda, y D. Roelands, a la derecha.

FIG. II.6.10. Muestra caligráfica de Lucas Materot en *Les Oeuvres*, 1608.

FIG. II.6.11. Muestra de escritura de Ambrosius Perling, 1680.

FIG. II.6.12. Tipos de la *Romain du Roi*.

FIG. II.6.9

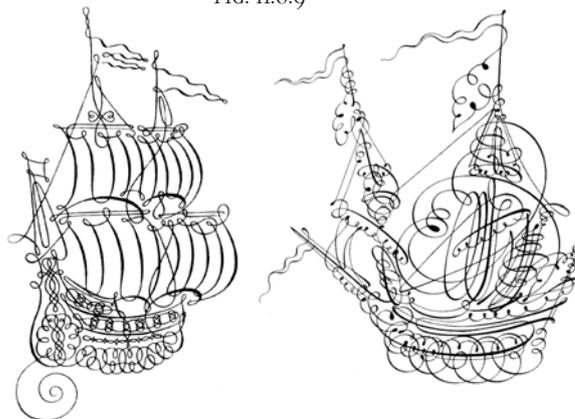


FIG. II.6.11



FIG. II.6.12

Un bruit  
Grande d

xvii presenta diversas muestras de escritura una de la cuales (FIG. II.6.10) puede considerarse una muy temprana antecesora de la que luego sería la caligrafía *copperplate* inglesa cuyo desarrollo y difusión devendría más tarde, a lo largo del siglo xix. Siendo la *copperplate* una escritura que identificamos plenamente en el contexto cultural inglés no deja de sorprender el descrédito del que a veces fue objeto en algunos círculos británicos de indiscutible erudición caligráfica<sup>15</sup>. En línea de evolución hacia la *copperplate* se encuentra también esta muestra de escritura de Ambrosius Perling, de 1680 (FIG. II.6.11). Los intercambios comerciales entre Holanda e Inglaterra durante el siglo xvii determinarían por tanto la asimilación británica de los estilos caligráficos neerlandeses y sería luego, a finales de siglo, la autodeterminación mercantil de Gran Bretaña y su progresiva superioridad con respecto a la holandesa el detonante de la evolución hacia la *copperplate* plenamente inglesa en los siglos xviii y xix.

Durante el siglo xvii parece estar produciéndose en Europa una escisión escritora, en el sentido de una bifurcación estilística que alejaba los usos caligráficos de los tipográficos, originando poéticas muy diferentes entre uno y otro campo de la escritura. La tendencia al efecto de *mecanización*, o rigidez arquitectónica, de la anatomía tipográfica parece contrastar con la voluptuosidad curvilínea de los usos caligráficos. Si bien este efecto de extrañamiento es del todo cierto, tampoco es menos verdadera la relación de fondo que hubo entre las expresiones caligráficas y tipográficas en la centuria del seiscientos. O, por decirlo más acertadamente, la importante influencia que sobre la anatomía tipográfica tuvo la caligrafía en la evolución de aquélla, como más adelante expondremos. Aquella tendencia hacia la geometrización de la forma del glifo, con su correspondiente cuota de pérdida de ductus, que comenzó su andadura con la interpretación de las capitales clásicas romanas en la Italia del humanismo, tuvo sus derivaciones en la Francia del siglo xvii hasta desembocar en uno de los hitos tipográficos más importantes del periodo que analizamos en este capítulo: la conformación y difusión de las pólizas tipográficas de la *Romain du Roi* o Romana del Rey (FIG. II.6.12). El rey es, por supuesto, Luis XIV.

---

15 Comenta el francés Claude Mediavilla que «aunque de grafía ligera, ágil y delicada, la letra inglesa no goza de una aceptación unánime, especialmente entre los historiadores de la escritura. En Inglaterra, por ejemplo, Edward Johnston optó simplemente por no tenerla en cuenta en su tratado de 1906. [...] Fue tan denigrada por los ingleses que se vio tachada unas veces de escritura débil y banal y otras de insípida y carente de personalidad». El parentesco de la escritura inglesa cursiva con las caligrafías cursivas francesas y con los protocolos procedimentales del grabado en metal con buril es subrayado por Mediavilla cuando sigue diciendo que «...los detractores ingleses la bautizaron como *copperplate*, que significa «plancha de cobre», insinuando con ello que únicamente podía ser una creación de grabadores, lo cual no es cierto».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.234

Las tesis del absolutismo político del seiscientos se fundamentaron en las teorías del caos de unas sociedades en estado natural que requieren, para su conveniente reorganización, de un convenio a través del cual transfieran de buen grado sus derechos naturales al aparato coercitivo del Estado, cuya soberanía será absoluta y se representará unipersonalmente por la figura del monarca. Una de las manifestaciones del esfuerzo por el control en un esquema de organización firmemente centralizado fue, en Francia, la aparición de unas instituciones, las Academias, que aprendieron sus primeros pasos bajo la égida del célebre ministro cardenal Richelieu. Éstas, extendiendo la sombra de su influjo hasta el siglo XIX, impondrán un nuevo canon clasicista racionalizado, apoyado en una rígida normativa estética donde el ejercicio de la personalidad se disipa, y que tendrá su expresión en el frío orden académico de los lienzos de un Poussin (FIG. II.6.13) o, un siglo más tarde, en la calculada estética de los mármoles de un Canova (FIG. II.6.14). El ideal absoluto de perfección se presenta entonces como la finalidad misma de las formas del arte<sup>16</sup>. Al artista le cabe la responsabilidad de observar la naturaleza y corregirla conduciéndola a los espacios de belleza objetiva donde las huellas del avatar desaparecen, subsumidas en la quietud de lo eterno, y por tanto de lo incontrovertible<sup>17</sup>. Es obvio que el trasunto tipográfico de tales presupuestos sea la disolución del ductus por la acción de la racionalización geométrica de la arquitectura del glifo, en tanto que el concepto de ductus hace referencia a la influencia de cursividad del gesto caligráfico, que por ser gestual implica singularidad, subjetividad, irrepetibilidad, avatar. La disolución del ductus tipográfico es un trasunto de la disipación de lo individual en el cuerpo social y del triunfo del concepto de lo general en el marco del poder absolutista del siglo XVII, como bien ha expresado en su magnífico ensayo el tipógrafo Otl Aicher<sup>18</sup>. El racionalismo del seiscientos, que desembocará en el periodo de la Ilustración

---

16 En la Francia del seiscientos, la educación académica debía «...conducir a la perfección, *le beau idéal*. En ningún otro momento o lugar de la historia de la teoría del arte se percibió con tanta intensidad la idea de que la perfección es la finalidad última del artista como en el siglo XVII y en la Academia del Arte de París».

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Ed. Alianza. Madrid, 2003. p.267

17 En sus *Cours d'architecture* de 1675, F. Blondel opina al respecto de la belleza que «...existen bellezas naturales que nos gustan y provocan nuestro amor desde el momento en que nos fueron conocidas; que el placer que producen dura siempre, sin sujetarse al cambio, mientras que el que procede de la costumbre cesa al menor indicio de alguna otra costumbre diferente; y que es falso decir que todo lo que gusta ha de ser siempre e invariablemente bello, aun cuando sea cierto que todo lo que fuere naturalmente bello complace siempre, tan pronto se conoce».

BLONDEL, F. Citado en: TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética. III. La estética moderna. 1400-1700*. Ed. Akal. Madrid, 2004. p.548

18 Efectivamente, en opinión de Aicher «...la era del absolutismo dio preferencia al género frente al individuo, a lo general

en el triunfo de la razón por sobre la Naturaleza, se expresa ya significativamente en el trazado en estilo geométrico con el que el arquitecto Le Notre organiza los espacios ajardinados de Versalles. El júbilo por el triunfo de la inteligencia sobre el caos llevaría a Goethe a glosar las excelencias de la recién nacida ciencia meteorológica, que sometía el caos de las fuerzas naturales a la razón del Hombre<sup>19</sup> de lo que consecuentemente habría de desprenderse que «de la misma forma que la naturaleza posee leyes, también el arte tiene reglas».<sup>20</sup>

El pensamiento analítico del racionalismo tal como lo desarrolla Descartes en su *Discurso del Método*, en lugar de considerar en primer lugar lo general para, a partir de ello, descubrir los particulares, actúa en cambio a partir de los particulares, seccionando lo general para su análisis en tantas partes como sea posible<sup>21</sup>. La coherencia del conjunto previamente seccionado queda entonces supeditada al ensamblaje de las partes analizadas independientemente. La interrelación de las partes con el todo no sucederá en el mismo sentido que en el pensamiento escolástico y en sus derivaciones del humanismo renacentista, a pesar de que el racionalismo del seiscientos sea heredero de aquél<sup>22</sup>. Las diferencias entre uno y otro planteamiento quedan

---

frente a lo particular y la idea del estado como algo superior empezó a tomar forma. La ciudad imperial libre se veía todavía a sí misma como la suma de sus ciudadanos. Por lo contrario, el absolutismo se tenía por una institución superpuesta por la gracia de dios, en la que el ciudadano era, por definición, un subordinado».

AICHER, Otl. *Tipografía...* op.cit. p.68

19 Sobre la base del pensamiento en el que lo universal debe presumiblemente regir sobre los particulares, comenta J.A.Ramírez que el poeta Goethe «...cuando el meteorólogo británico Luke Howard logró encontrar las reglas del comportamiento de las nubes y clasificarlas de acuerdo con ellas en estratos, cúmulos y cirros, Goethe le dedicó un poema. El universo de la naturaleza estaba controlado. Ningún fenómeno, por muy aleatorio que pareciera, escapaba a las leyes científicas derivadas del conocimiento».

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia del arte. El mundo contemporáneo*. Ed.Alianza. Madrid, 2006. pp.58-59

20 BARASCH, Moshe. *Teorías del arte...* op.cit. p.271

21 Hacia una drástica y efectiva reducción de los preceptos de su Lógica, Descartes escribe que «el segundo [precepto consiste] en dividir cada una de las dificultades que examinara en tantas partes como fuera posible y necesario para resolverlas». Pero tal taxonomía no supone un reconocimiento del accidente sino una intención final reductora pues, como él mismo declara con anterioridad «...la multitud de las leyes sugieren con frecuencia excusa a los vicios, estando, por tanto, mejor gobernado un estado cuantas menos leyes y más estrechamente observadas estén en él».

DESCARTES, René. *Discurso del Método*. Ed.Mediterráneo. Madrid, 1986. p.41

22 Para Tatarkiewicz la estética del Barroco no siguió las concepciones que sobre la belleza subjetivista declararon algunos italianos del siglo precedente, como Giordano Bruno. El filósofo más influyente de la época fue Descartes. Y las cuestiones de la belleza fueron abordadas principalmente por filósofos, artistas y críticos los cuales «...heredaron las convicciones del Renacimiento, que no eran subjetivistas o relativistas, sino que, al contrario, se basaban en la creencia de una leyes universales, en unos cánones obligatorios, y en unas perfectas proporciones cósmicas».

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Ed.Anaya. Madrid, 2007. p.244



FIG. II.6.13

FIG. II.6.14

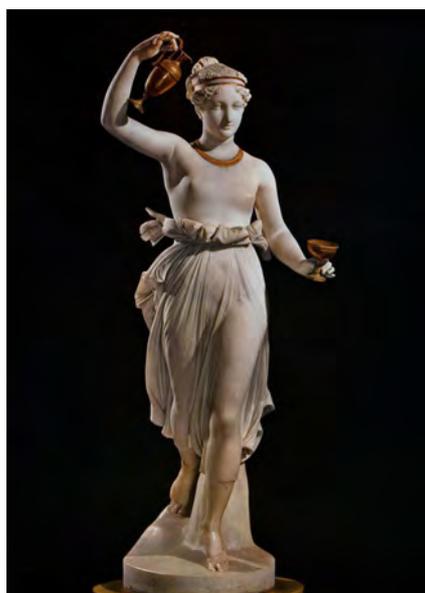


FIG. II.6.15

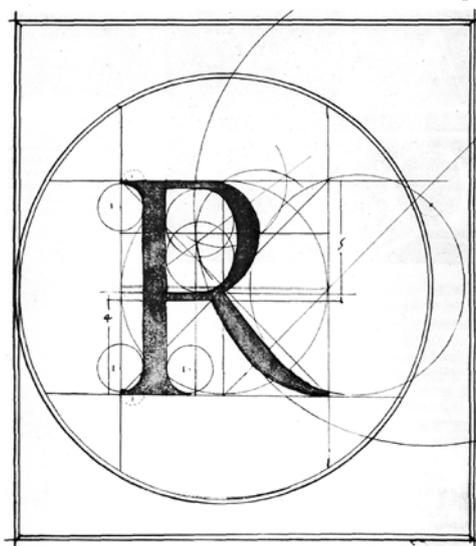


FIG. II.6.16

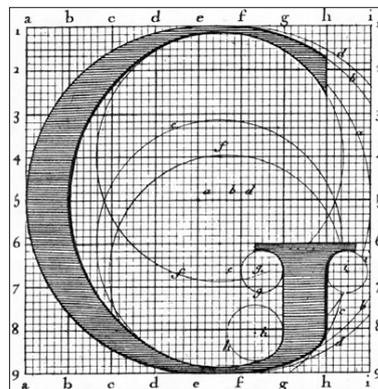


FIG. II.6.13. *La hija del faraón encuentra al niño Moisés*. Nicolas Poussin, 1638.

FIG. II.6.14. *Hebe*. Antonio Canova.

FIG. II.6.15. Ejercicio de razón orgánica en un análisis tipográfico de Giambattista Palatino, siglo XVI.

FIG. II.6.16. Ejercicio de razón coercitiva en un análisis tipográfico para la Romain du Roi, finales del siglo XVII.

gráficamente expresadas en el campo de la estética si comparamos el análisis anatómico de una letra capital según la interpretación de Giambattista Palatino en el siglo XVI (FIG. II.6.15) con el riguroso proyecto arquitectónico de los tipos de la Romain du Roi (FIG. II.6.16) según la comisión científica encargada del proyecto a finales del siglo XVII. La estricta regularización de lo diverso, del accidente, que presenta el esquema geométrico de la Romain du Roi se enmarca en los presupuestos estéticos que, acerca del Siglo de las Luces, comenta Valeriano Bozal<sup>23</sup> y obedece a los impulsos taxonómicos cartesianos del intelectualismo francés de la época<sup>24</sup>. El ideal estético del llamado *Grand Goût* francés como ejercicio de sometimiento de la realidad a un canon suprarreal es la confirmación del desacuerdo con el accidente cotidiano y de la exaltación canónica de un orden virtual<sup>25</sup> que trasmataba las formas del arte, la artesanía y la expresión gráfica en Mercurios alados, anunciadores de la epifanía de un orden superior intemporal y, por ello mismo, implícitamente inmutable<sup>26</sup>. De este modo, el pensamiento estético del seiscientos es heredero de las convicciones renacentistas hacia la necesidad de unas leyes universales que en evitación de un caos natural se orientase hacia el orden cósmico ideal, reglamentador de las acciones y del pensamiento del hombre hacia un concierto común que satisficiera, y esto es lo importante, el supuesto anhelo que el ser humano experimenta de camino a la meta final

---

23 «Los autores del Siglo de las Luces no prescinden de los tópicos que sobre la belleza se han venido difundiendo en épocas anteriores, pero procuran conciliar los requisitos intelectuales de la belleza con las exigencias del gusto. Hutcheson, por ejemplo, se refiere a la “uniformidad en la variedad”, lo que implica aunar regularidad y diversidad, notas de carácter formal que el autor ejemplifica con cuerpos geométricos, plantas, animales, etc., y que, en última instancia, es teoría que procura eliminar lo informe tanto como lo desproporcionado, abigarrado o falta de armonía».

BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas II*. Ed. Historia 16. Madrid, 1998. p.31

24 Tal como expresa Barasch, «el espíritu racionalista, el empeño por “dividir” en tantas partes como fuera posible el objeto de estudio, disponiéndolo “en su debido orden”, y haciendo la “completa enumeración” [...] tuvo todavía otra consecuencia en el pensamiento del siglo XVII sobre pintura: la total jerarquización de los “géneros” pictóricos». (el entrecomillado en el texto de Barasch hace referencia a términos de René Descartes).

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte...* op.cit. p.275

25 Sobre las razones políticas del pensamiento estético del *Grand Goût* francés, Barasch apunta que «el arte clásico es la materialización del Ideal a causa, probablemente, del carácter perfecto, aunque en cierto modo anónimo, de tantas esculturas griegas. Como demostró Janson, el desnudo heroico de las figuras del siglo XVII cumple igual propósito de situarlas por encima de épocas o regiones específicas. Resulta lógico que en el pensamiento del siglo XVII, el *Grand Goût* se yuxtapusiera al “gusto de las naciones”».

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte...* op.cit. p.279

26 En relación al carácter de la infinitud, intemporalidad e inmutabilidad expresadas en la obra artística (del primer Renacimiento italiano, véase:

NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier. «El tiempo detenido. La percepción del Tiempo en la expresión artística del primer Renacimiento italiano» en Revista Laboratorio de Arte nº 25, Vol I. Ed.Universidad de Sevilla. Sevilla, 2013. pp.117-131

hacia el encuentro con un orden desde el cual el individuo mismo se pueda reconocer, complacido, en una especie de reencuentro primigenio<sup>27</sup>. El autoritarismo absolutista encontraría aquí entonces el fertilizante justificador de sus posicionamientos coercitivos de la misma manera que las expresiones estéticas se orientarían hacia soluciones formales cuya organización quedaba obligada a un canon cuyo desarrollo era deudor del pensamiento racionalista imperante. En tal escenario, la responsabilidad por el redireccionamiento e institucionalización de las expresiones del gusto recayó en las Academias<sup>28</sup> mientras que el establecimiento y organización de los recursos para la propaganda de un discurso que fuese afín al edificio del poder fue el cometido de la administración gubernamental<sup>29</sup>. La extraordinaria fastuosidad de la ceremonia ofrecida por Fouquet a Luis XIV en el palacio de Vaux-le-Vicomte ya hizo consciente al ministro entrante Jean-Baptiste Colbert de la importancia de un sólido aparato de propaganda que desde el poder, y mediante la fuerza de la palabra y de la imagen, forjasen el modelo ideal y exportable de una fuerza política que expresara suficientemente la dignidad de un orden imperial. En palabras de Checa y Morán «el grupo de artistas creado por Fouquet, la Academia y su director Le Brun,

---

27 Sin embargo, el discurso sobre la cuestión de la belleza en los siglos XVII y sobre todo XVIII va desplazando la causa del efecto desde el propio objeto hasta el sujeto que lo contempla. Para Pérez Carreño, en este momento «...se produce un giro copernicano de la reflexión, que hace referir las cuestiones sobre el arte y la belleza al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente. Como consecuencia de ello, la evaluación de las obras de arte y la validez de los juicios sobre ellas y sobre la naturaleza bella no se consideran desde su adecuación a principios objetivos. [...] ..bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer; y, por tanto, la belleza se define en relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto».

PÉREZ CARREÑO, Francisca. «La estética empirista» en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I, Ed. La balsa de la Medusa. Madrid, 2004. p.32

28 Referente a las Academias francesas como parte del engranaje del motor de propaganda del gusto estético, Barasch afirma que «la Academia se proponía educar la mano del artista, pero en mayor grado lo que intentaba era la formación de su mente y la conformación de sus gustos y criterios. No sorprende, por tanto, que se desarrollara un “sistema” global en las enseñanzas de la Academia». Y en otro momento, sigue diciendo que, en la Francia de Le Brun, la educación del arte «...deberá conducir a la perfección, *le beau idéal*. En ningún otro momento o lugar de la historia de la teoría del arte se percibió con tanta intensidad la idea de que la perfección es la finalidad misma del artista como en el siglo XVII y en la Academia del Arte de París».

BARASCH, Moshe. *Teorías del arte...* op.cit. p.252,267

29 Sobre la importancia de la fuerza propagandística en los siglos XVII y XVIII, Tatarkiewicz declara que Luis XIV «...no sólo representaba un símbolo, sino también la fuerza y la autoridad efectivas. La literatura y el arte se vieron entonces obligados a hacerse partícipes en este proceso de fortalecimiento del poder real y estatal; su adecuada organización resultaba tan importante como la del ejército [...] y la de las finanzas [...], y las academias de las ciencias de artes eran tan necesarias como las fortificaciones de Vauban. En una monarquía fuerte los lemas de grandeza y unidad desempeñaban el mismo papel y tenían la misma importancia que las decisiones administrativas, y para divulgar estos principios el arte y la poesía eran necesarios».

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de...* op.cit. pp.407-408

fueron los elementos de control que acometieron, bajo la guía de Colbert, la tarea de crear el mito del Rey Sol»<sup>30</sup>.

Es entonces en este marco donde surge el diseño de la *Romain du Roi* o Romana del Rey, en la última década del siglo XVII y en el ámbito de la *Imprimerie Royale* francesa. Se trataba de conformar una fuente tipográfica que expresara la magnificencia y el esplendor de la corte francesa y que se constituyese en punto de referencia para la hechura de unos punzones tipográficos que habrían de expresar el rigor y la fuerza de un poder en expansión. Considerada en su momento por muchos como una injerencia extraña en el contexto de las labores profesionales de las artes del libro impreso, ciertamente la *Romain du Roi* vendría a constituirse en hito importante en el devenir evolutivo de la anatomía del glifo y en la historia de la tipografía. La comisión real encargada de la hechura de la *Romain de Roi* estuvo constituida por dos sacerdotes, un matemático, un ingeniero y un punzonista. Se encargó a la comisión la realización de unos perfiles tipográficos ejecutados según una lógica racionalista que acabó disipando el accidente y subrayando el orden castrense<sup>31</sup>. Los dibujos, ejecutados por Louis Simmoneau (FIG. II.6.17), contemplaban el desarrollo de cada glifo a partir de un cuadrado dividido en 8 partes iguales por cada lado, cada uno de los cuales se subdividía en otras 6 partes, dando lugar a una superficie compuesta por 2304 celdillas idénticas. Con esta poética, tan afín al racionalismo cartesiano, los momentos fundamentales de la silueta tipográfica habían de quedar obligados a aquella estricta red ortogonal. El resultado es un evidente efecto de mecanización de la forma de la letra con una consecuente disipación del ductus. Este efecto hacia el que ya, como habíamos apuntado anteriormente al hablar de los diseños tipográficos en el ámbito del Renacimiento italiano, se orientaba la forma tipográfica desde comienzos de la Edad Moderna, no obstante difiere fundamentalmente de aquellos en el sentido que ahora se orienta hacia una especie de ingeniería reductora, aplicada con premeditación a las formas de la letra. Sabemos que el efecto de disipación del ductus tipográfico en época renacentista se debía, por un lado, a la propia técnica

---

30 CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel. *El Barroco*. Ed. Alianza. Madrid, 2001. p.135

31 Los rigores plásticos de la *Romain du Roi* se acompañaron del rigor exclusivista en cuanto al uso de una fuente que tan sólo se permitía para ediciones gubernamentales. Al respecto Meggs comenta que «los tipos diseñados para la Imprenta Real sólo podían ser usados por esta oficina para impresiones reales; cualquier otro uso constituía un delito capital. Otros fabricantes de caracteres no tardaron en tallar tipos con características similares, pero procurando que los diseños fueran lo bastante distintos para que no se confundieran con las tipografías de la Imprenta Real».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia...* op.cit. pp.117

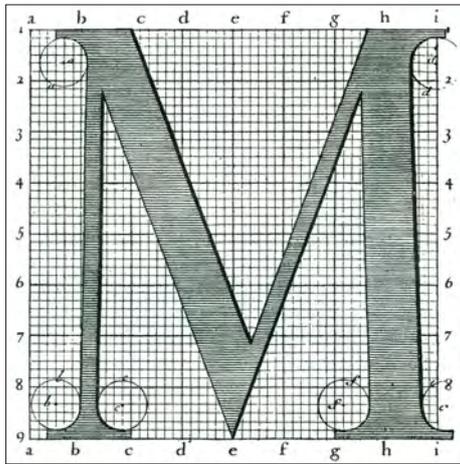


FIG. II.6.17

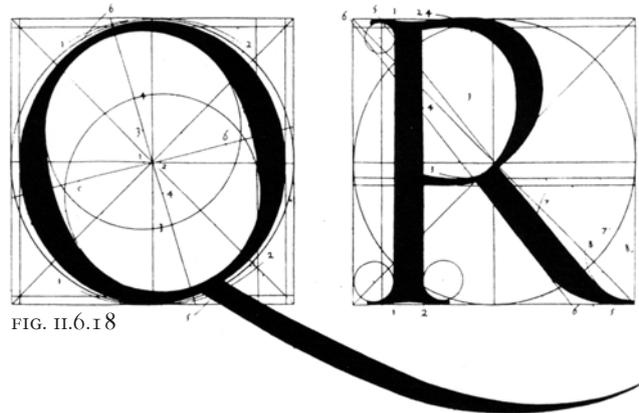


FIG. II.6.18

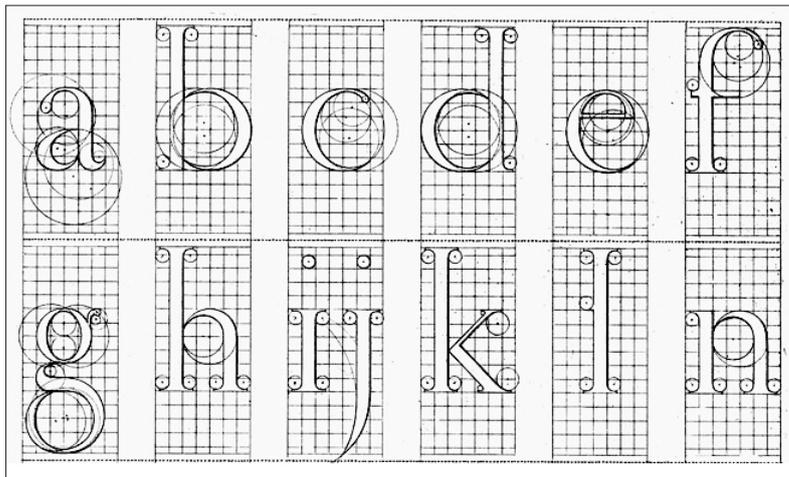


FIG. II.6.19

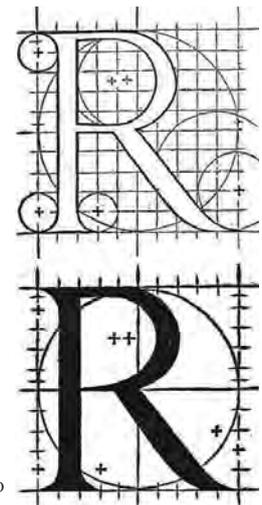


FIG. II.6.20

FIG. II.6.17. Articulación geométrica de la *Romain du Roi*.

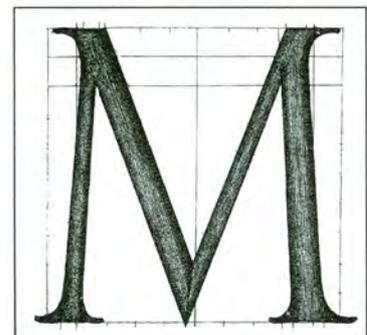
FIG. II.6.18. Proposición geométrica de Marc'Antonio Rossi, siglo XVI.

FIG. II.6.19. Trazados para las letras de caja baja de la *Romain du Roi*.

FIG. II.6.20. Análisis anatómico de las letras capitales según Geoffroy Tory.

FIG. II.6.21. Articulación de las capitales según Luca Orfei.

FIG. II.6.21



de ejecución de los punzones de acero, y por el otro, a la aplicación de la ideología estética del humanismo, heredera del concepto tomista de la *cocinnitas* medieval, y cuya teoría de la belleza se orientaba hacia una interrelación de las partes que los renacentistas solucionaron mediante una interacción geométrica de carácter organicista o de crecimiento armónico entre las diversas partes del glifo. Estas partes se consideraron cada una de ellas como elementos de una cierta individualidad cuya singularidad, no obstante, no quedaba disuelta por efecto de su comunión armónica con el resto de los elementos del conjunto. Pero como puede constatarse viendo las diferencias entre las proposiciones geométricas cincuecentistas de Marc'Antonio Rossi (FIG. 11.6.18) y las de Louis Simmoneau a finales del XVII (FIG. 11.6.19), la red articular humanística tiene un carácter de crecimiento natural que difiere en mucho de la red coercitiva propuesta en la *Romain du Roi*. No obstante, y a pesar de ello, hay que decir que ya en pleno Renacimiento aparecieron propuestas periféricas para la articulación de la anatomía del tipo según redes de desarrollo ortogonal seriado, tal como aparecieron en efecto en los dibujos de Geoffroy Tory (FIG. 11.6.20) o más significativamente en los de Luca Orfei (FIG. 11.6.21). Curiosamente, tal como algunos observadores han apuntado ya, la rejilla ortogonal de la *Romain du Roi* es similar a la rejilla virtual en la que se dividen los cuadratines<sup>32</sup> en los actuales programas de creación de fuentes digitales y que puede llegar aquí fácilmente a un número superior al millón de celdillas, a cuyas intersecciones se obligan los puntos esenciales de las curvas vectoriales del glifo digital.

El diseño de la *Romain du Roi* produce, por tanto, una estética ciertamente lineal con una poética guiada por el rigor geométrico y por una interrelación rígidamente calculada entre las diversas partes. Existe un curioso y evidente paralelismo entre las formas de la *Romain du Roi* y la estética de la expresión artística del Neoclasicismo del siglo XVIII, especialmente en las formas de la arquitectura. Efectivamente ambas, tipografía y arquitectura, juegan con elementos de composición clásicos; columnas, capiteles, entablamentos, frontones, etc. en un caso; serifs, modulación del trazo, apófiges<sup>33</sup>, proporciones, etc. en el otro. Pero el espíritu que se desprende del ensamblaje de dichos elementos evidencia en ambos casos el orden reticular y severo que le es propio al neoclasicismo. El orden racionalista y la rectilínea frialdad de la fachada principal

---

32 Los *cuadratines* son suertes de tipos móviles de tipografía blanca, esto es, que no dejan huella impresa. El tamaño del contratipo de un cuadratín es de un espesor igual al de su cuerpo tipográfico. Del cuadratín se derivan otras suertes cuyos espesores se reducen a fin de cubrir las necesidades comunes de composición de un texto con tipos móviles.

33 Las *apófiges* son elementos del diseño de un glifo. Se trata de una curva producida en el encuentro del extremo de un asta con su remate o serif. El término procede de los elementos de la arquitectura.



FIG. II.6.22

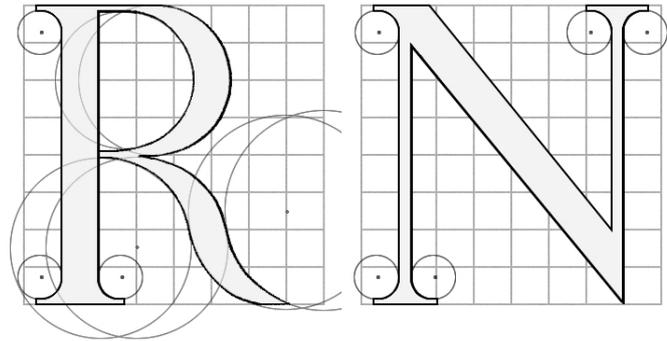


FIG. II.6.23

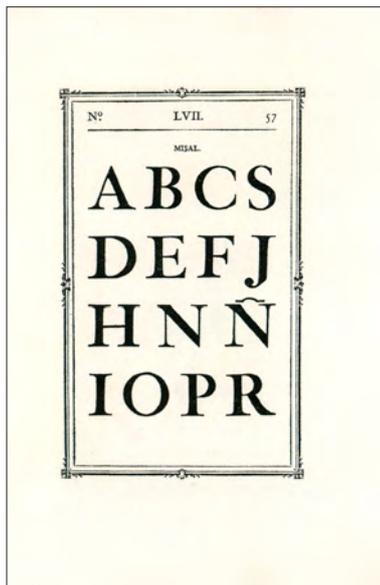


FIG. II.6.24

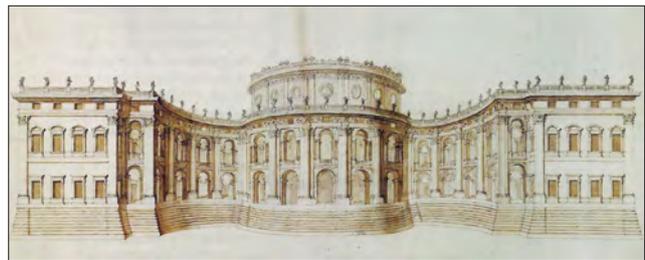


FIG. II.6.25



FIG. II.6.22. Fachada principal del Museo del Prado, de Juan de Villanueva.

FIG. II.6.23. Poética neoclasicista de la *Romain du Roi*.

FIG. II.6.24. Muestra de los punzones de Jerónimo Antonio Gil para el impresor Joaquín Ibarra.

FIG. II.6.25. Proyecto desestimado de Gian Lorenzo Bernini para el ala oriental del palacio del Louvre, arriba, y ejecución definitiva, abajo, de Claude Perrault.

del Museo del Prado, del arquitecto español Juan de Villanueva (FIG. II.6.22), una de las cimas del neoclasicismo español, es comparable con el rigor de la Romain du Roi (FIG. II.6.23) o con los punzones que Jerónimo Antonio Gil cortó para el impresor Joaquín Ibarra (FIG. II.6.24) en la segunda mitad del XVIII y que se sitúan en la estela de influencia de la Romain francesa. En el mismo sentido se expresa Robert Bringhurst acerca de la severidad clásica de los tipos del británico John Baskerville, que tanto influyeron en los del impresor y hombre de estado norteamericano Benjamin Franklin, cuando compara las pólizas tipográficas del británico con la severa arquitectura neoclasicista de los edificios federales de Estados Unidos<sup>34</sup>. A esta devoción por las formas lineales y severas, articuladas geométricamente e inspiradas en la repetición de elementos y en la exclusión del accidente particular, es a la que se refiere Buen Unna al subrayar el fenómeno de mecanización de las formas del tipo y de extrañamiento de la escritura impresa y de difusión con respecto a las formas de la caligrafía a finales de la Edad Moderna y en los albores ya de la Revolución Industrial<sup>35</sup>. Además de todo ello podríamos añadir, insistiendo en el fenómeno de la aparición de las formas racionalistas del glifo en la Francia del siglo XVII, que los gustos del Barroco francés, excepción hecha de la derivación Rococó, nunca participaron de la convulsa voluptuosidad del Barroco italiano o español. La tendencia moderada francesa queda en evidencia si recordamos la desestimación del exuberante proyecto arquitectónico de Gian Lorenzo Bernini para el ala oriental del palacio del Louvre a favor del más racionalista y severo de Claude Perrault (FIG. II.6.25).

La Romain du Roi presenta un contraste de modulación ligeramente mayor al de la romana clásica. Su eje de modulación es decididamente vertical. Los remates o serifs presentan un ligero

---

34 «The American printer and statesman Benjamin Franklin deeply admired the Neoclassical type of his English contemporary John Baskerville, and it is partly due to Franklin's support that Baskerville's type became more important in the United States and France than it ever was in Baskerville's native land. But the connection between Baskerville and America rests on more than Benjamin Franklin's personal taste. Baskerville's letters correspond very closely to the federal style in American architecture. They are as purely and unperturbably Neoclassical as the Capitol Building, the White House, and many other federal and state edifice». BRINGHURST, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Ed. Hartley & Marks. Canadá, 2008. p.129

35 A ese efecto de extrañamiento entre las formas caligráficas y las tipográficas se refiere Buen Unna cuando señala al «...proceso que ha estado afectando paulatinamente a la tipografía desde el día de su invención: el diseño de las letras, que durante siglos había obedecido a una adaptación entre el ser humano y las formas, se aleja irremisiblemente del creador. En el periodo neoclásico, la tipografía se ha apartado tanto de la mano, de las capacidades musculares del escritor, que ha terminado por convertirse en un producto mecánico; y no me refiero solo al hecho de que las letras se dibujaran sobre una cuadrícula fina, con reglas y compases, sino a lo artificial de su estructura».

BUEN UNNA, Jorge de. *Introducción al estudio de la tipografía*. Ed. TREA. Gijón, 2011. p.65

tación alzado. Las apófiges que unen el remate al asta son estrictamente arcos de circunferencia. Las astas carecen de pulsión o éntasis, y presentan un grosor uniforme a lo largo de su desarrollo. El ductus comienza a desnaturalizarse por efecto de la ingeniería del dibujo. El efecto general es, entonces, severo, sobre todo en el caso de las letras versales o de caja alta, siguiendo las minúsculas el mismo esquema geométrico que sus correspondientes versales. El juego de tipos con eje inclinado es más que nada el resultado de inclinar la cuadrícula de base y ajustar los puntos de los glifos redondos a los correspondientes en la cuadrícula inclinada, lo que supone un planteamiento racionalista cuyos resultados se alejan enormemente de los diseños tipográficos cursivos del siglo anterior. No obstante, el rígido esquematismo de los glifos de la Romain quedaría en parte aliviado cuando los dibujos de Simmoneau fueron reinterpretados como tipos móviles de plomo por los punzones del punzonista Philippe Grandjean (FIG. II.6.26)<sup>36</sup>. La Romain du Roi haría muy pronto su primera aparición editorial en *Medailles sur les principaux evenements du regne entier de Louis le grand, avec des explications historiques a Paris* (FIG. II.6.27), cuya edición príncipe es de 1702. Sus contenidos son un panegírico a la política del rey Luis XIV de Francia. Este libro es, en opinión de muchos eruditos, uno de los tres mejores trabajos jamás realizado en el ámbito de las artes del libro impreso junto con la *Biblia* de Gutenberg y *The Works of Geoffrey Chaucer*, de William Morris.

A pesar de la aparente escisión entre los usos caligráficos y tipográficos entre los siglos XVII y XVIII, parecen existir sin embargo, tal como agudamente ha demostrado el estudioso neerlandés Gerrit Noordzij, vínculos de unión que aproximan ambas experiencias escritoras<sup>37</sup>. En efecto Noordzij ha llamado la atención sobre el influjo que el cambio de pluma<sup>38</sup> pudo haber ejercido

---

36 En efecto Martínez-Val comenta que la comisión científica de la Romain du Roi, tras haber producido los dibujos de la fuente y grabado las planchas, debió de realizar «... los punzones y las matrices. Y de eso se encargó Philippe Grandjean, que consiguió un tipo magnífico, algunos opinan que porque se tomó muchas licencias respecto de los originales dibujados».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía práctica*. Ed.Laberinto. Madrid, 2002. p.86

37 El diseñador holandés Noordzij ha demostrado en su ensayo sobre el trazo caligráfico que las escrituras a pluma por pulsión del siglo XVII están en conexión con los cada vez más marcados contrastes de modulación que se dan en la arquitectura tipográfica a partir de la Romain du Roi y a lo largo del siglo XVIII. En este sentido opina que «la pedagogía y los estudios sobre la letra tipográfica fácilmente olvidan, omiten u oscurecen los hechos reales, porque la imagen que estas disciplinas tienen de la escritura está ligada al punto de vista que considera que la letra tipográfica y la escritura manual corriente son dos entidades autónomas. Este punto de partida sólo puede mantenerse en detrimento de la verdad».

NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo...* op.cit. p.16

38 Sobre este asunto consultar:

NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo...* op.cit. pp.68 ss

sobre la forma no ya de la caligrafía, sino del propio diseño tipográfico de la época. Sucedería entonces que el modo de escritura por expansión o pulsión, característico de una pluma de ave cortada en punta, se trasladaría al comportamiento de modulación de los tipos de imprenta. El efecto se evidencia cuando se intenta emular una escritura tipográfica de eje vertical con una pluma en punta, donde los trazos verticales son gruesos, por la acción de pulsión del instrumento, en contraposición a los horizontales que serán muy delgados, al desplazarse la pluma sobre el papel sin ejercer presión sobre ella (FIG. II.6.28). Con ello se van a provocar dos rasgos estilísticos que resultarán fundamentales en la progresiva conformación de la apariencia de los glifos a lo largo del siglo XVII. Por una parte el contraste de modulación aumenta notablemente con respecto a la suave modulación del tipo renacentista, muy próxima en este sentido a la de la escritura clásica imperial romana. Y por el otro, el típico eje de modulación clásico suavemente inclinado hacia la izquierda desaparecerá, quedando orientado verticalmente por efecto del uso del instrumento de escritura mismo. Otro importante efecto, empero, tendrá lugar en el corte de los punzones para tipografía editorial, y será el desarrollo lineal de los remates de las letras, que ahora se muestran muy delgados y sin apófige o apenas sin él. Este comportamiento estético, fundamental en la caracterización de los tipos de Didot o Bodoni, y que aparece incipientemente en los de la Romain du Roi, es de nuevo un derivado de los usos caligráficos a partir del cambio en el corte de la pluma, que insuflaría finalmente su peculiar fisonomía en los tipos franceses del setecientos. Esto se puede comprobar fácilmente si comparamos una letra rotulada con pluma apuntada con los diseños tipográficos de la comisión francesa a finales del siglo XVII (FIG. II.6.29), o mejor aún con un tipo de la fundición Didot (FIG. II.6.30). Es importante también advertir aquí que la estética de la Romain francesa no surge súbita e inopinadamente a partir de los esfuerzos de una comisión científica, sino que puede rastrearse, como bien ha apuntado el propio Noordzij<sup>39</sup>, en caligrafías o más propiamente rotulaciones a pluma ejecutadas con anterioridad a ella; pues si bien la anatomía de la Romain se instituye a finales del siglo XVII, ya a mediados de ese mismo siglo podían encontrarse escrituras cuya apariencia

---

39 Sobre los antecedentes de la Romain, Noordzij apunta que «...las actas de la comisión [científica encargada del proyecto] confirman lo que cualquiera puede observar: los diseños siguen con detalle la escritura de Nicholas Jarry, el cual trabajó alrededor de 1650 como calígrafo para el cabinet du Roi». Noordzij, en su tesis de que el gesto caligráfico y la arquitectura tipográfica se encuentran en relación mucho más cercana de la que usualmente se admite, denuncia la postura oficial que entiende a la Romain como un hito, un punto de inflexión «...en la historia: la cuadrícula habría sido el verdadero punto de partida para el diseño, con lo que la letra tipográfica habría proclamado, de una vez por todas, su independencia con respecto a la escritura manual».

NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo...* op.cit. p.15



FIG. II.6.26

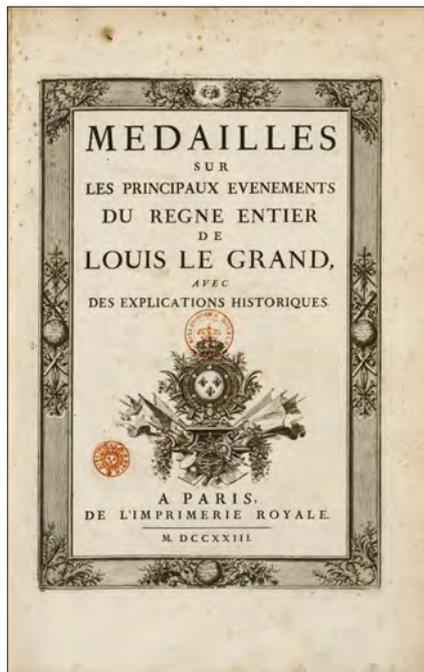


FIG. II.6.27



FIG. II.6.28

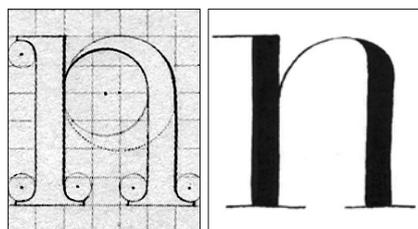


FIG. II.6.29



FIG. II.6.30

FIG. II.6.31

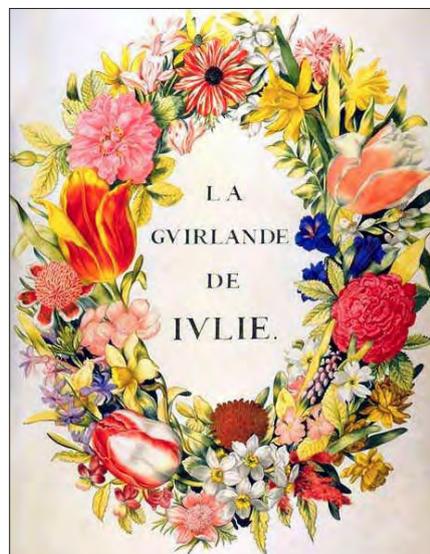


FIG. II.6.26. Punzones tipográficos cortados por Philippe Grandjean para la *Romain du Roi*.

FIG. II.6.27. Frontispicio de *Medailles sur les principaux événements du règne entier de Louis le grand, avec des explications historiques a Paris*.

FIG. II.6.28. Articulación tipográfica, a la izquierda, y caligráfica, a la derecha, trazadas caligráficamente por pulsión.

FIG. II.6.29. Comparación entre los trazados de Louis Simmoneau para la *Romain du Roi*, a la izquierda, y una rotulación a mano trazado con pluma por pulsión, a la derecha.

FIG. II.6.30. Tipos de la fundición Didot.

FIG. II.6.31. Frontispicio de *La Guirlande de Julie*, con una rotulación de Nicolas Jarry, 1641.

derivaba de los usos caligráficos anteriormente descritos. Tal como es el caso de la escritura rotulada por el calígrafo francés Nicolas Jarry en el frontispicio de un códice manuscrito con una recopilación de madrigales, intitulado *La Guirlande de Julie* y que data del año 1641 (FIG. 11.6.31) y que es expresión, cincuenta años antes de la Romain du Roi, de las soluciones estéticas que la comisión real francesa aplicaría a su póliza tipográfica. Lo que hizo la comisión fue, por tanto, reglamentar e institucionalizar para la escritura de protocolo unas tendencias estéticas que ya se estaban produciendo.

Por otro lado, el esfuerzo que convirtió a la Romain du Roi en una fuente tipográfica de carácter oficial, cuyo diseño expresara los presupuestos del poder bajo la directriz estética imperante del *Grand Goût* convirtiéndola en un vehículo de propaganda gubernamental, es comparable al empeño que dio a luz, por los mismos motivos y con semejantes resultados, a la escritura carolina bajo los auspicios del reinado de Carlomagno a comienzos del siglo IX. Tanto la Romain como la carolina, al igual que tantas otras escrituras históricas que se conformaron al amparo de una fuerza de poder cuyos catecismos se vehicularon a través de ellas, fueron proyectos cuya deuda con las estrategias de propaganda son equivalentes a los esfuerzos de difusión mediática de los interesados perfiles de las actuales corporaciones. Efectivamente las modernas corporaciones internacionales, hacia la construcción de una *imagen corporativa*<sup>40</sup> vehiculada a través de un buen número de elementos de propaganda mediática minuciosamente planificados, incorporan en sus *Manuales de Identidad Visual Corporativa*<sup>41</sup> una suerte de recursos tipográficos con los que la corporación transmite a sus potenciales usuarios el espíritu de dicha entidad. Dichos recursos tipográficos son aplicables a elementos corporativos de tanta trascendencia como el logotipo, el anagrama, el slogan corporativo, la señalética, la producción editorial, la publicidad exterior, y un largo etcétera, de la misma manera que las antiguas corporaciones imperiales se aprovisionaban de sus propios elementos visuales de identidad al objeto de ejercer fascinación, entrega y adocenamiento. En este orden de cosas Luis XIV, una vez diseñados los tipos institucionales de la Romain, pretendió acoger bajo la égida de su manto la hechura de los tipos de

---

40 En el ámbito de las estrategias gráficas de difusión de los presupuestos de las corporaciones, la expresión *imagen corporativa* hace referencia a la imagen virtual o percepto que reside en la psique del target (público objetivo) y que ha sido implantada allí mediante los procedimientos estratégicos del aparato mediático.

41 Los *Manuales de Identidad Visual Corporativa* son instrumentos altamente complejos en los que se establece la normalización de los elementos de identidad de una corporación, y la regularización de sus diversas aplicaciones a aquellos soportes y situaciones aconsejados por su estrategia de difusión.

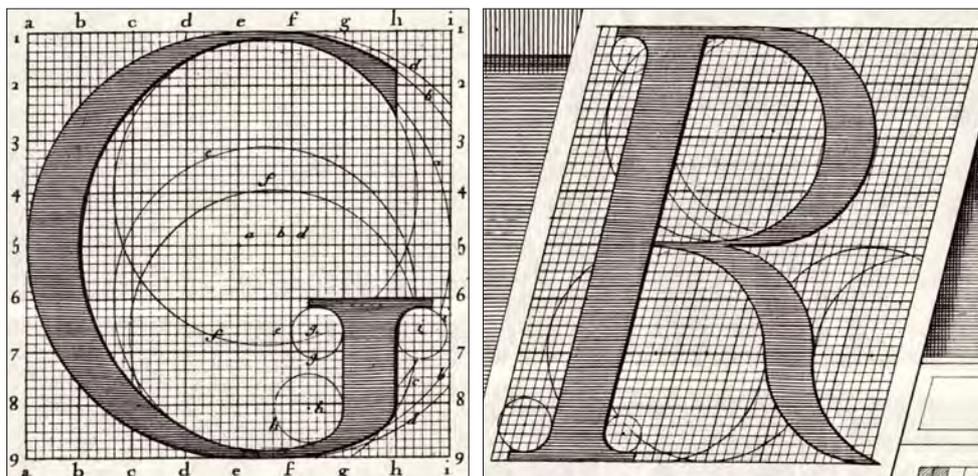


FIG. II.6.32



FIG. II.6.33



FIG. II.6.34

FIG. II.6.32. Grabados con letras capitales *redondas* y *cursivas* según los dibujos de Louis Simmoneau para la *Romain du Roi*.

FIG. II.6.33. Muestrario de los tipos de Giambattista Bodoni.

FIG. II.6.34. Muestra de las diferentes versiones del tipo *Univers* de Adrian Frutiger.

FIG. II.6.35. Muestras tipográficas de Pierre-Simon Fournier, mediados del siglo XVIII.

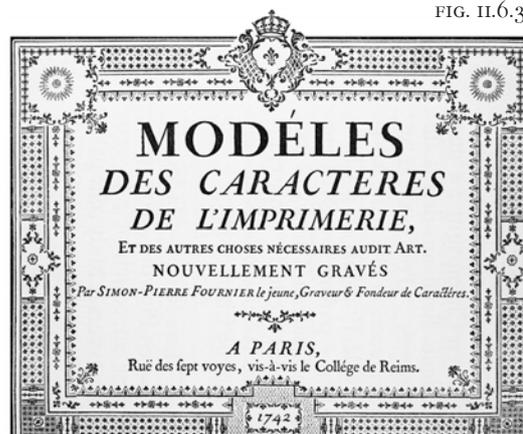


FIG. II.6.35

su romana francesa en una suerte de propiedad intelectual al objeto de utilizarla en exclusiva como parte de su aparato gráfico de propaganda. Pero a pesar de sus esfuerzos, como dice Juan Martínez-Val, «...impedir la copia, como lo pretendió, fue algo que estuvo por encima de las capacidades del monarca». <sup>42</sup>

El empeño reglamentador de la comisión científica encargada de diseñar los tipos de la Romain du Roi desencadenó también otro hecho tipográfico de gran relevancia. Las pólizas tipográficas romanas, o de eje de modulación vertical, y las pólizas cursivas o de eje inclinado habían sido hasta ese momento pólizas tipográficas estéticamente independientes. El concepto de *familia tipográfica* <sup>43</sup> tal como lo entendemos hoy día puede decirse que surge precisamente en este instante pues no sólo se produjo en la Romain un esfuerzo estilístico integrador entre los glifos de la propia póliza de eje vertical, sino que de ella se derivó la versión de otra póliza tipográfica con glifos de eje inclinado con una genética emparentada con los glifos de la póliza madre (FIG. II.6.32). La familia tipográfica entendida como un conjunto de pólizas con un denominador estético común comenzaba, pues, un desarrollo que a finales del siglo XVIII se enriquecería con la adición de pólizas tipográficas de diverso *peso visual*, tal como sucedería con los tipos en negrita de las pólizas del impresor y tipógrafo italiano Giambattista Bodoni (FIG. II.6.33). Esta institución familiar tipográfica, definida por tipos romanos, cursivos y en negrita, se completaría definitivamente ya a comienzos de la segunda mitad del siglo XX con la adición de las variaciones en el *espesor* tipográfico de la mano del diseñador gráfico suizo Adrian Frutiger, que las aplicó a su popular tipo *Univers* (FIG. II.6.34). Hay que decir también que el concepto de familia tipográfica como conjunto de fuentes diferentes con una genética compartida que los integra estilísticamente hubo de pasar por la propia institucionalización del concepto de *fuentes* tipográfica como conjunto de glifos de estética común, hecho que ocurrió en el siglo XV a consecuencia de los esfuerzos integradores y de normalización estética y tecnológica en el ámbito de los talleres de las artes del libro impreso. La principal característica que hace de una póliza tipográfica o conjunto de glifos una fuente propiamente dicha es en principio su carácter bicapsular, que unifica la estética de los glifos de caja alta y baja en un todo integrado, además de la participación de los glifos numéricos y de todos los demás glifos no alfanuméricos en la genética común de la fuente tipográfica.

---

42 MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. p.87

43 Una *familia tipográfica* es un conjunto de fuentes tipográficas que comparten una genética común. Los estilos que la definen como tal familia versionan en diferentes modos la arquitectura de la fuente matriz (también llamada normal, regular, romana, redonda...) sin atacar las características formales que las emparentan.

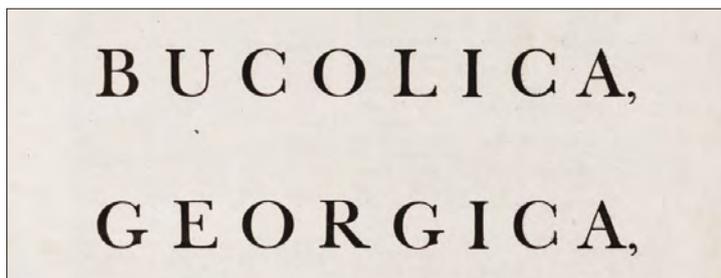


FIG. II.6.36

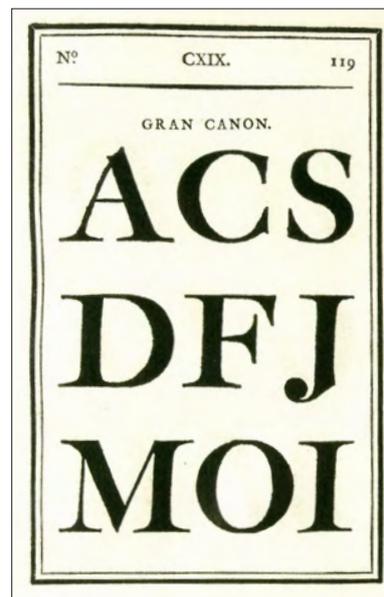


FIG. II.6.37



FIG. II.6.38

FIG. II.6.39

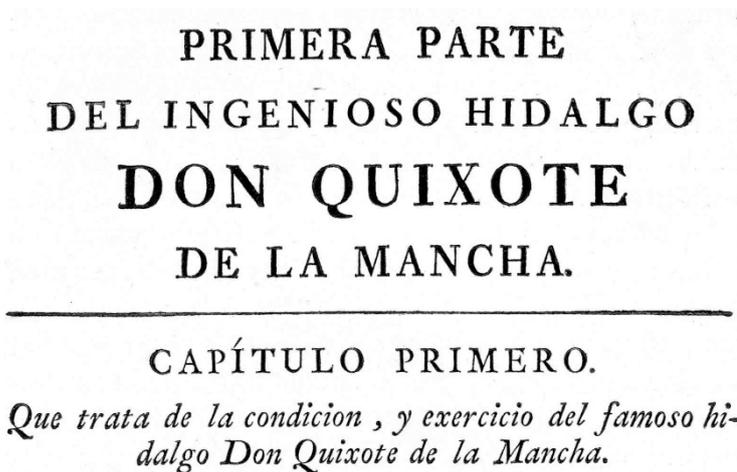


FIG. II.6.40

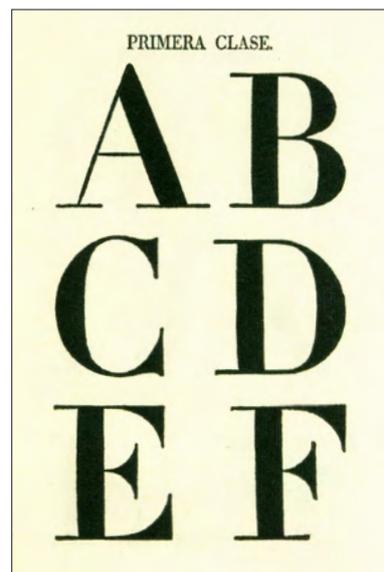


FIG. II.6.36. Tipos de John Baskerville, siglo XVIII.

FIG. II.6.37. Muestrario tipográfico de Eudaldo Paradell, siglo XVIII.

FIG. II.6.38. Catálogo tipográfico de la Imprenta Real española, siglo XVIII.

FIG. II.6.39. Influjo de los tipos *Bodoni* en el catálogo de la Imprenta Real española de principios del siglo XIX.FIG. II.6.40. Detalle del *Quijote de la Academia* de Joaquín Ibarra, finales del siglo XVIII.

Todas estas modificaciones derivadas no sólo del uso instrumental caligráfico sino también de la severidad racionalista del clasicismo imperante, marcaron un hito y dejaron profunda huella en las tendencias del corte de los punzones y, por tanto, del diseño tipográfico mismo. Las características de la Romain du Roi están presentes en las pólizas tipográficas creadas por Pierre-Simon Fournier hacia mediados del siglo XVIII (FIG. II.6.35). En ellas aparece el fuerte contraste de modulación, la tendencia lineal del serif o la rigidez mecanicista anatómica. La habilidad en el ámbito de creación de pólizas tipográficas de Fournier, que a sus diecisiete años ya trabajaba como punzonista tipográfico y a los veinticuatro estableció su propio negocio, ha sido comparada a veces con las destrezas artísticas de un Mozart en el sentido que ambos alcanzan un sutil equilibrio entre la estética racionalista de la Ilustración y las sinuosas convulsiones de las extensiones rococó de la poética barroca. Algo mitigados en su aspecto mecanicista pero igualmente deudores de la estética de la Romain serán los tipos ejecutados por el británico John Baskerville a mediados de siglo (FIG. II.6.36). Los tipos británicos, creados en el ámbito de la tipografía clasicista, parecen no obstante disipar en cierto modo el esquematismo racionalista que le es propio al diseño francés. Por su lado, en la España de la Ilustración las tendencias francesas influenciaron también el quehacer de los punzonistas tal como se observa en las pólizas tipográficas de Eudaldo Pradell (FIG. II.6.37) o en los catálogos tipográficos de la Imprenta Real española (FIG. II.6.38) cuyos glifos, desde finales del siglo XVIII, racionalizarán sus formas evolucionando luego hacia una mayor linealidad, bajo el influjo directo de los tipos del italiano Bodoni como vemos en este catálogo de la Imprenta Real, que data ya de principios del siglo XIX (FIG. II.6.39). En la segunda mitad del siglo XVIII, y también en España, el trabajo del punzonista Jerónimo Antonio Gil muestra de manera evidente que el país recogía y aplicaba las tendencias tipográficas foráneas del momento. Gil cortó los punzones con los que se fundieron las pólizas tipográficas con las que se imprimió una de las mejores obras editoriales españolas, el llamado *Quijote de Ibarra*, o *Quijote de la Academia*. La primera edición salió de los máquinis del impresor Joaquín Ibarra el año 1780 (FIG. II.6.40). El diseño de las cursivas de Gil, como bien ha observado Martínez-Val<sup>44</sup>, presenta un curioso comportamiento en los remates de las astas, especialmente visible en las letras de caja alta, con unos serifs que inflexionan en ligera

---

44 Efectivamente, como bien ha observado Martínez-Val, «las versales cursivas tienen una gracia especial, debido a la informalidad y soltura caligráfica con que fueron trazadas. Los severos rasgos epigráficos de las *capitalis monumentalis* se diluyen sobre las serifas inclinadas».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. p.94



curva con una progresión de modulación debida a un mayor grosor en el extremo izquierdo de aquéllos (FIG. II.6.41). El efecto es de dinamicidad, a la vez que incrementa el potencial de ductilidad del juego de tipos cursivos de caja alta e impulsa la mirada en el sentido de lectura, con un sutil y consecuente beneficio en la ergonomía lectora.

Los tipos de John Baskerville estuvieron probablemente influenciados por las pólizas tipográficas del también punzonista británico William Caslon. Las fuentes tipográficas de Caslon, que estaban a su vez influidas por las formas de la *Romain du Roi* francesa, presentan una particularidad de diseño que se considera hoy el germen de los tipos *egipcios*<sup>45</sup> que no obstante no aparecerían definitivamente hasta al menos cien años más tarde. Dicha peculiaridad consistió en el decidido incremento de grosor de los serifs cuyos ápices extremos remataban en un corte recto que les proporcionaba un decidido peso visual. Con esa apariencia aparecen ya en el muestrario de fuentes tipográficas de Caslon en 1728 (FIG. II.6.42). La solidez de su arquitectura y su clasicismo estético fueron los preferidos para imprimir en 1776 la primera edición impresa de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América (FIG. II.6.43) y la aceptación transfronteriza de la que fue objeto a lo largo de la segunda mitad de siglo la certifican los análisis del tratadista tipográfico español Francisco Asensio y Mejorada cuando, en su *Geometría de la letra romana...* de 1780, utiliza con decisión esta tipología del serif; o asimismo los muestrarios de fuentes tipográficas del también español Eudaldo Paradell (FIG. II.6.44) de la segunda mitad del XVIII en los que igualmente aparece con claridad el sobrealzado del remate de las astas. Con la llegada de los tipos Bodoni la tipología del serif ancho y rematado en corte plano caería en desuso hasta que posteriormente, desde las primeras décadas del siglo XIX, su poética fue no sólo redimida sino potenciada hasta dar lugar a la aparición de un nuevo grupo de estilo conocido como *egipcia*, según la terminología recogida en la clasificación de Francis Thibaudeau (FIG. II.6.45).

Es más que probable que la aparición a lo largo del siglo XVIII de toda esta nueva tipología de fuentes con un cierto rigor mecanicista deudor de la *Romain* francesa, desde los tipos

---

45 El grupo tipográfico de las *Egipcias*, según la nomenclatura de Thibaudeau o *Mecanas* según la de Maximilien Vox, recoge las fuentes cuyos remates o serifs tienen un grosor desmesurado. Su uso se extendió a lo largo del siglo XIX muy especialmente en la cartelería de la época. De hecho su llamativa apariencia, de enorme peso visual, se debe a la función de atraer la atención del viandante. Sus formas rotundas y macizas pueden estar en deuda con la tecnología del corte de sus matrices impresoras, que por su tamaño no podían ser ejecutadas con la técnica tradicional en plomo fundido, sino cortadas directamente en bloques de madera. Para los estudiosos del hecho tipográfico sus serifs tacudos proceden de los tipos de William Caslon, ejecutados un siglo antes.

sobrealzados de Caslon a los potentes contrastes de modulación de Bodoni, y cuya morfología se apartaba de los presupuestos clásicos de legibilidad en el ámbito de la lectura de tipo lineal propia del libro impreso, estuviese, como decimos, dicha aparición relacionada con los nuevos formatos de difusión mediática que comenzaron ya, en aquel momento, a constituirse en elementos cotidianos del panorama social. Así, en una sociedad urbana con ciudades de crecimiento progresivo, la comunicación mediática impresa en forma de bandos publicados en lugares de acceso público o el progresivo desarrollo de la prensa impresa provocaron la necesidad de pólizas de mayor cuerpo tipográfico y de mayor impacto visual. Las primeras gacetas informativas aparecieron con estricto carácter de periodicidad en el siglo XVII. La primera de ellas, según la *Asociación Mundial de Periódicos*, aparecería en Suecia con el nombre de *Ordinari Post Tijdender* en el año 1645 (FIG. II.6.46), si bien parecen antecederla otras publicaciones impresas de contenido informativo internacional como la *Gazeta de Valencia*, cuya primera edición aparecería en el año 1619 (FIG. II.6.47). La *Gazeta de Madrid* comienza su andadura a comienzos de la segunda mitad del siglo XVII, concretamente en 1661 (FIG. II.6.48). Los conflictos bélicos derivados de la llamada *Guerra de los Treinta Años*, que azotaron Europa en la primera mitad del siglo, determinarían, según la profesora Carmen Espejo<sup>46</sup>, en gran medida la aparición de unas publicaciones que recogían y divulgaban información de los acontecimientos internacionales que afectaban a los intereses de los países en litigio. Las, en principio, discretas evoluciones que en la forma de la grafía tipográfica insuflaron los soportes de aplicación mediática a lo largo de los siglos XVII y XVIII desembocarían en las notables metamorfosis que experimentaría la gráfica del glifo ya durante el siglo XIX merced al influjo de los procesos mediáticos de una sociedad en plena expansión industrial. Aunque para algunos estudiosos, y no sin razón, las derivaciones y reinterpretaciones de los tipos de Bodoni que abundaron a lo largo del siglo XIX a menudo disiparon y pervirtieron la dignidad de su modelo<sup>47</sup>. Quizá probablemente fueron

---

46 «Se señala comúnmente que a partir de 1618, y coincidiendo con los preliminares de la Guerra de los Treinta Años, Europa vive una fiebre noticiera que tiene como consecuencia la consolidación de la actividad periodística en buena parte de sus estados. El formato que se afirma como presentación más recurrente de las noticias es el de la gaceta, de periodicidad semanal.»

Espejo, Carmen. «El primer periódico de la península Ibérica: la gazeta de Valencia (1619)» en *Obra periodística*. N.º 2, Mayo. Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. 2011. p.1

Disponible en <http://www.upf.edu/obraperiodistica/es/anuari-2011/gazeta-de-valencia.html> ((consultado el 19.1.2015))

47 Con respecto al rechazo que los tipos de Bodoni, sobre todo desde la ortodoxia del sector de los punzonistas tipográficos que trabajaban en el sector del libro impreso, tuvieron en el momento de su aparición, Martínez-Val aclara que la causa fue sobre todo «...la parodia a que fueron sometidos... [los tipos Bodoni] durante el siglo XIX, mezclando de manera inconexa malas copias con

esas perversiones las que disgustaron a autores tan destacados como Frederic W. Goudy, que las tachó de monótonas, o antes que él al también británico William Morris, a fines del ochocientos, quien se manifestó en contra de unos diseños que consideró ilegibles, absurdos y antiestéticos<sup>48</sup>. Simon Loxley se refiere también a la repulsa que los tipos Bodoni tuvieron para algunos, transcribiendo un fragmento de una conferencia del tipógrafo, fotógrafo e impresor Emery Walker en Cambridge, en la que no escatima términos despectivos no sólo hacia los tipos del italiano sino también a los del británico Baskerville, cuya poética precedió a la de Bodoni<sup>49</sup>. En cuanto a la morfología peculiar de los tipos de Didot o de Bodoni hay que decir también que los finos remates filiformes de sus tipos, así como el fuerte contraste de modulación que origina que algunas astas o partes de ellas sean notablemente delgadas, requieren una precisión técnica que, como bien ha dicho Buen Unna, fueron posibles debido al desarrollo de la técnica del metal en los comienzos de la era del maquinismo y la industrialización<sup>50</sup> y también, como ha señalado Philip Meggs, a las inéditas técnicas de calandrado del papel, con las que los impresores obtenían superficies inusualmente lisas, casi exentas de las marcas del tamiz del molde, y mucho

---

todo tipo de morralla tipográfica. Diseños de *impacto* que sin duda le habrían dejado atónito, y que simbolizan una de las épocas más lamentables del diseño tipográfico».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. p.97

48 El propio Goudy no parece elogiar precisamente en sus páginas el trabajo de Bodoni y añade, para reafirmarse, las opiniones despectivas de Morris: «La letra de Bodoni atenúa considerablemente las líneas finas, reduciendo al mínimo la parte modulada de las curvas. Las letras son por tanto de estructura más débil y convierten la página en un laberinto de líneas gruesas con sombras grises que obligan a reajustar continuamente la vista.» Y a esto añade las opiniones de Morris: «Morris dice de ellas que son los tipos más ilegibles que se hallan tallado, con su absurda mezcla de líneas finas y gruesas; habla incluso de “la fealdad bochornosa de la letra Bodoni”».

GOUDY, Frederic William. *El alfabeto y los principios de rotulación*. Ed.ACK Publish. Madrid, 1992. p.81

49 En el campo de batalla contra las formas de la Bodoni y sus secuelas, Simon Loxley recoge en su ensayo la opinión de Emery Walker: «Bodoni admiraba a Baskerville y llevó la exageración de los trazos gruesos y finos de las letras todavía más lejos, hasta que el tipo de Baskerville pareciera serio y digno al lado del italiano. La influencia de Bodoni en el diseño de tipos fue enorme, pero desde el punto de vista de la belleza, completamente desfavorable. Al final del siglo, había expulsado del mercado los tipos razonables de Caslon, durante los siguientes cincuenta años dominó el estilo derivado de su tipo de letra, terminando en lo que Morris denominó “fealdad sofocante”».

WALKER, Emery. Citado en: LOXLEY, Simon. *La historia secreta de las letras*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.67

50 Refiriéndose al grupo tipográfico de las *Didonas*, nombre bajo el que se agrupan los tipos cuyas formas provienen de la poética de los tipos del italiano Giambattista Bodoni y del francés Firmin Didot, dice Buen Unna que «el estilo [de las Didonas] se coordina claramente con el advenimiento de la revolución industrial, puesto que en esos tiempos las máquinas y herramientas estaban alcanzando niveles de precisión tales que permitían virtuosismos antes insospechados».

BUEN UNNA, Jorge de. *Manual de diseño editorial*. Ed.TREA. Gijón, 2008. pp.181-182



FIG. II.6.46



FIG. II.6.47

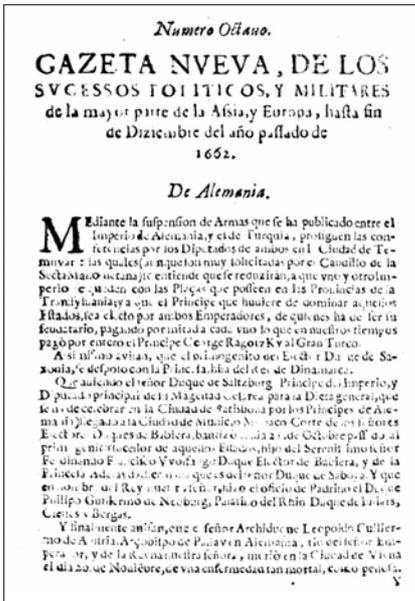


FIG. II.6.48



FIG. II.6.49

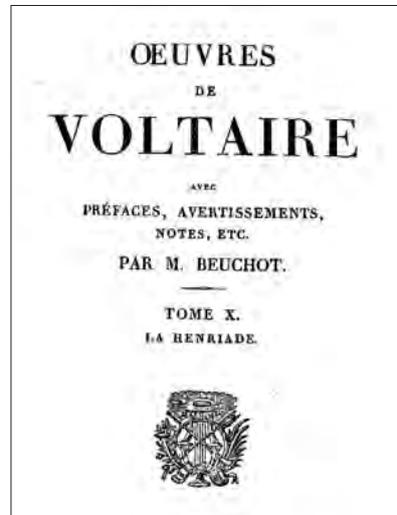


FIG. II.6.50

FIG. II.6.46. Gaceta informativa *Ordinari Post Tjändender* editada en Suecia desde 1645.

FIG. II.6.47. *Gazeta de Valencia*, editada desde 1619.

FIG. II.6.48. *Gazeta de Madrid*, publicada a partir de 1661.

FIG. II.6.49. Tipos *Bodoni* con carácter display en una publicación hemerológica *de estilo*.

FIG. II.6.50. Detalle de un frontispicio impreso por Firmin Didot. París, 1834.

más apropiadas por tanto para registrar los finos trazos y delgados remates de los tipos que se desarrollaron a partir de finales del siglo XVIII.

Lo cierto es que los diseños de Giambattista Bodoni o los de Firmín Didot establecerían, en las últimas décadas del siglo XVIII, una configuración anatómica del glifo que influiría por sobre la grafía tipográfica del siglo siguiente y que no perdería después el vigor de su vigencia hasta llegar a nuestros días. En efecto los tipos Bodoni y sus numerosas interpretaciones modernas son hoy ampliamente utilizados en el ámbito de la gráfica mediática publicitaria y en cierto tipo de publicaciones hemerológicas de estilo (FIG. II.6.49). Su catálogo tipográfico, cuya edición príncipe data de 1788, fue completado y reeditado en 1818 por su viuda, cinco años después de su muerte. Hijo de impresor, Bodoni se hizo cargo desde muy joven de la dirección de la Imprenta Real del duque de Parma y sus trabajos gozaron del privilegio del reconocimiento dentro y fuera de las fronteras italianas hasta el punto que personalidades como el emperador Bonaparte o el rey de España le solicitaron, ofreciéndole su protección. Los tipos cortados por el francés Firmin Didot presentan asimismo las mismas características de los de Bodoni, razón por la cual se conoce a veces a estas fuentes como *tipos Didot* (FIG. II.6.50). Los tipos de Didot y los de Bodoni se caracterizan por la clara tendencia lineal de sus serifs y por el pronunciado contraste de modulación, además de otras características heredadas indirectamente de la Romain du Roi como el eje de modulación estrictamente vertical o la simplicidad geométrica de su hechura, lo que no resta clasicidad al conjunto. La elegante sobriedad de estas pólizas es además el resultado de las tendencias imperantes a finales de siglo, que rechazaban los excesos del rococó y se influenciaban por las formas sobrias del arte clásico, tanto del latino como del griego<sup>51</sup>, este último a la sazón redescubierto a causa de la arqueología y de la incipiente apertura de la Grecia clásica a Occidente debido al progresivo relajamiento del dominio turco en suelo griego. Aunque para algunos, como el impresor y estudioso de la tipografía Daniel B. Updike refiriéndose al trabajo de Bodoni, el estilo de esos tipos fuese «tan oficial como una

---

51 En referencia al «estilo moderno» difundido por Bodoni y sus conexiones con el nuevo clima de pensamiento que sobrevino a la Revolución Francesa a finales del XVIII y principios del XIX, declara Meggs que «por aquel entonces, el clima cultural y político estaba cambiando. Como consecuencia de la revuelta contra la monarquía francesa se produjo un rechazo de los diseños exuberantes que habían sido tan populares durante el reinado de Luis XV y el de Luis XVI. Para llenar aquel vacío formal, arquitectos, pintores y escultores adoptaron con entusiasmo las formas clásicas del arte antiguo griego y romano, que cautivaba al público en la década de 1790. Todos los aspectos del diseño requerían un enfoque nuevo que sustituyera al estilo rococó, pasado de moda. Colocándose a la vanguardia, Bodoni desarrolló tipografías y diseños de páginas nuevos».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del...* op.cit. p.126

coronación y tan frío como los cercanos Alpes»<sup>52</sup>. Bodoni, influenciado por la estética del maquinismo y del elemento seriado de la industrialización, hizo que las formas de sus letras contuviesen un mínimo número de elementos repetibles sobriamente combinados. La aceptación y amplia difusión de su tipología ha determinado, en la clasificación de Francis Thibaudeau, la conformación de un grupo tipográfico denominado *Romana Moderna* cuyas características son básicamente las de los tipos Bodoni.

Otra configuración tipográfica más novedosa, y sólo en apariencia injustificada, alejada de las formas clasicistas imperantes en los siglos XVII y XVIII, aparecería en los últimos años de esta última centuria. Se trataba de fuentes tipográficas que carecían de modulación o la mitigaban hasta el punto de equilibrar, igualándolo, el peso visual a lo largo del recorrido de las astas del glifo. Carecían además de cualquier clase de remate o terminación en los extremos de dichas astas. El revulsivo que provocó su aparición y uso en determinados soportes y documentos del setecientos tardío determinaría el rechazo frontal de estas expresiones tipográficas desde el posicionamiento conservadorista del ámbito de la tipografía, sobre todo en el contexto de las artes del libro impreso. A los ojos de los contemporáneos estas fuentes se presentaban como mutiladas en sus extremos, con unas astas que al carecer del acostumbrado remate del serif asemejaban muñones. Y por ende la regularidad del grosor del conjunto de las astas se apartaba enormemente del paisaje habitual de la letra cuya modulación fue siempre deudora, principalmente, del gesto caligráfico expresado con una pluma de corte recto manejada en ángulo, y por otro lado de la poética de las antiguas capitales latinas de protocolo. Sobre las causas de su epifanía, el británico James Mosley ha desarrollado al respecto las tesis más interesantes<sup>53</sup>. Su aparición en el panorama tipográfico occidental a finales del siglo XVIII está vinculada con la historia de la Grecia moderna. Desde finales del cuatrocientos hasta comienzos del siglo XIX Grecia estuvo dominada por el imperio turco otomano y desvinculada por tanto de los grandes movimientos intelectuales que habían afectado y redefinido los perfiles de la cultura occidental, como el Humanismo renacentista, la Reforma protestante o la Contrarreforma católica. Pero

---

52 UPDIKE, Daniel Berkeley. Citado en RUARI, McLean. *Manual de Tipografía*. Ed. Tursten Hermann Blume. Madrid, 1993. p.22

53 Las valiosísimas apreciaciones de Mosley sobre la aparición de los tipos *sans serif* desde la segunda mitad del siglo XVIII son de gran interés. Se desarrollan en el capítulo «La ninfa y la gruta: el renacimiento de los caracteres sin remates» de su ensayo tipográfico.

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Ed. Campgràfic. Valencia, 2010. pp.47 ss.

desde finales del siglo XVIII el incipiente desarrollo mercantil transfronterizo de Grecia junto con los primeros contactos de interculturalidad y el progresivo relajamiento del yugo turco, ocasionarían que tanto los presupuestos de la Ilustración, los ideales de la Revolución Francesa o el nacionalismo romántico comenzaran, a partir de ese momento, a infiltrarse en suelo griego. Y a su vez la cultura europea occidental, cuyo conocimiento de la Antigüedad Clásica se había limitado casi en exclusiva a la latina, comenzó a redescubrir los valores culturales y estéticos de la civilización griega antigua. Es en este momento cuando aparece la obra de Winckelmann, considerado padre fundador de la arqueología moderna e impulsor del conocimiento, en la Europa occidental del setecientos, de las bellezas de la Antigüedad Clásica helena. La paulatina apertura de Grecia conllevó el progresivo conocimiento de su legado histórico, cultural y artístico. El esfuerzo por la recuperación de los modelos escriptores de la lapidaria clásica, hasta entonces restringido al ámbito latino, comenzó entonces a extenderse a los modelos helénicos. Las formas de la escritura monumental griega, muy especialmente la del periodo clásico del siglo V ac., comenzaron a ser conocidas en los ámbitos de erudición arqueológica, arquitectónica o artística. La lapidaria de la Grecia clásica se significa por su simplicidad geométrica, por la ausencia de remates en las astas y por la regularidad del grosor del trazo, causa de la ausencia de modulación (FIG. 11.6.51). Características bien diferentes, como vemos, a las de la escritura lapidaria de la Roma imperial (FIG. 11.6.52), cuya estética se había institucionalizado en la cultura occidental a partir sobre todo de la recuperación del legado latino experimentada durante el periodo renacentista.

A pesar de la extrañeza que provocaron estas formas tipográficas *sans serif*<sup>54</sup> en una Europa que durante casi cuatrocientos años había fundamentado las bases de su escritura en una estética escriptora diferente, aquéllas no tardaron en ser utilizadas en los proyectos de artistas y arquitectos de vanguardia. Las primeras manifestaciones de la tipología clásica griega aplicada a la arquitectura del glifo occidental parecen haber surgido en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, un país en plena expansión tecnológica a las puertas de la Revolución Industrial y especialmente implicada, por demás, en las incipientes actividades arqueológicas del siglo. John Soane, arquitecto neoclasicista británico y coleccionista de objetos arqueológicos, la empleará en el pie de ilustración de unos alzados para la prisión del condado de Norwich, fechados en

---

54 Se denominan *Sans serif* los tipos cuyas astas carecen de todo tipo de remate. Careciendo de modulación al principio de sus manifestaciones, más adelante la adquirirían invistiéndose así de uno de los atributos más característicos de la forma tipográfica desde el Renacimiento.



FIG. II.6.51



FIG. II.6.52

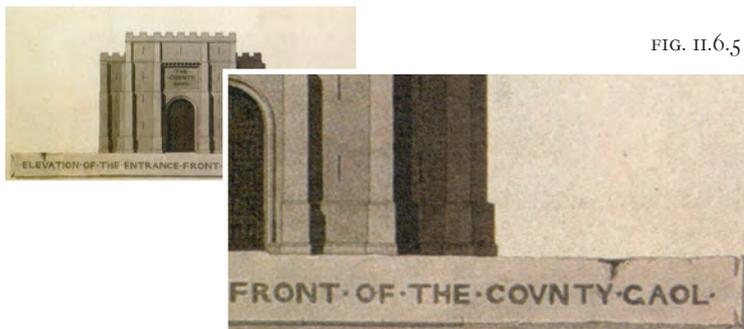


FIG. II.6.53

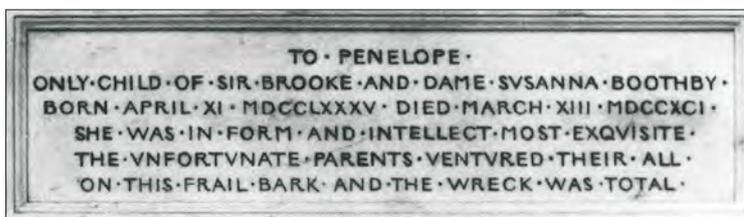


FIG. II.6.54



FIG. II.6.55

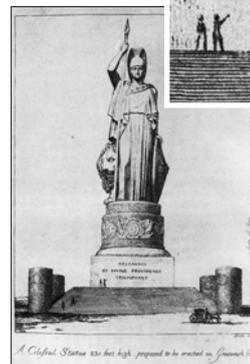
FIG. II.6.51. Capitales lapidarias griegas del periodo clásico, siglo v ac.

FIG. II.6.52. Capitales lapidarias romanas del periodo imperial, siglo II dc.

FIG. II.6.53. Alzados de John Soane para la prisión del condado de Norwich, 1789.

FIG. II.6.54. Lápida sepulcral de Penelope Boothby, 1791.

FIG. II.6.55. Grabado de William Blake para un proyecto monumental de John Flaxman dedicado a *Britannia*, 1799.



1789 (FIG. II.6.53). Dos años más tarde el también británico escultor Thomas Banks inscribirá con letras capitales sin remates y sin modulación un texto testimonial en la base del monumento en memoria de Penelope Boothby, hija menor de Sir Brooke Boothby, erigido en el interior de la iglesia parroquial de Ashbourne, en Derbyshire (FIG. II.6.54). Como apunta Mosley, la elección del tan, por entonces, peculiar tipo de letra en un monumento de carácter conmemorativo, debió de partir de la iniciativa de la propia familia Boothby toda vez que los posteriores túmulos funerarios de la familia fueron inscritos empleando el mismo estilo epigráfico que, por lo demás, no se conoce luego en otros proyectos del mismo escultor<sup>55</sup>. Por su lado el también escultor John Flaxman, el más destacado del neoclasicismo británico, publicó en 1799 el proyecto de un monumento a Britannia. En el frontispicio de dicha publicación, grabado por el artista William Blake, aparece la figura de Britannia a la manera de una Atenea clásica sobre una base en cuyo frente aparece una inscripción en caracteres latinos pero interpretados según la morfología griega clásica, sin remates y sin modulación (FIG. II.6.55). Habida cuenta de la procedencia clásica griega de la cual proviene el comportamiento plástico de estos glifos<sup>56</sup>, no debe extrañar que en su origen fuesen conocidos con el sobrenombre de *antiguos*, a pesar de que hoy en pleno siglo XXI sigan no ya tan sólo utilizándose, sino siendo el paradigma de la modernidad, constituidos en grupo formal característico bajo la denominación de *tipos grotescos*<sup>57</sup>. Estos tipos, en fin, que incursionaron en el panorama tipográfico occidental a finales del siglo XVIII, continuarían utilizándose a lo largo de toda la centuria siguiente. Si bien no gozaron de aplicación en el ámbito profesional de las artes del libro impreso decimonónico, no

---

55 Dice Mosley que «...la letra sin remates siguió utilizándose en los posteriores monumentos de la familia Boothby de la misma iglesia. Esto sugiere que fueron los padres [de la pequeña Penelope] quienes escogieron los caracteres, así como los epigramas, ya que no se conoce ninguna otra inscripción comparable en la obra de Banks».

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.83

56 Esta procedencia parece no dejar lugar a dudas si leemos las tesis de Mosley. Sin embargo sorprende que Martínez de Sousa haga derivar los tipos sans serif de las egipcias: «Este estilo [sans serif] se deriva de la egipcia, a la que se despoja de los terminales». Independientemente del respeto que generalmente nos producen las opiniones de Sousa, no podemos estar de acuerdo en este punto. Por otro lado, y en el mismo apartado, dice que las letras conocidas como grotescas o sans serif se caracterizan «...por poseer astas de grosor uniforme, sin adornos ni terminales». En esto indudablemente también se equivoca, habida cuenta de la infinidad de especímenes que existen de estos tipos, y que se presentan indistintamente con o sin modulación.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Manual de edición y autoedición*. Ed. Pirámide. Madrid, 2008. p.122

57 Según la clasificación de Francis Thibaudeau, los tipos *grotescos* son aquellos que poseen una arquitectura simplificada y una ausencia de remates en los extremos de las astas. Independientemente de si los glifos presentan o no modulación. Respecto a este último punto contrastar con la opinión de Martínez de Sousa, que se comenta en la nota anterior.

obstante los soportes de difusión mediática la utilizaron con frecuencia en el contexto de unas sociedades urbanas en franco crecimiento y con una propaganda comercial resultado de una industrialización efervescente. Siguiendo a James Mosley<sup>58</sup>, un uso extraordinario de los tipos *sans serif* se daría también en suelo británico pero esta vez sorprendentemente temprano y con unas características formales no menos perturbadoras. Se trata de la inscripción sobre una placa de mármol en el suelo de la gruta de la finca de Stourhead House, en Wiltshire, Inglaterra. En ella aparece un texto inciso en caracteres de caja baja cuyas astas, a excepción de pocos glifos, han perdido el preceptivo remate en forma de serif (FIG. II.6.56). Lo extraordinario del caso es que la placa parece haber sido grabada en 1748, una fecha inusualmente temprana en lo que respecta a la aparición de los glifos sin serif. A lo que se suma algo aún más sorprendente: los glifos *amputados* son de caja baja, algo realmente inusitado si tenemos en cuenta la fecha en cuestión. El propio Mosley se muestra cauto con respecto a la fecha de la fotografía de la placa que él mismo presenta en su ensayo.<sup>59</sup>

En otro orden de cosas, un hecho importante cuyo origen se sitúa a finales del seiscientos vendría a condicionar, desarrollándose a lo largo del siglo siguiente, el ámbito tipográfico. Desde la aparición en Occidente de la tecnología de tipos móviles metálicos a medidados del siglo xv en Alemania, el diseño, corte de punzones, grabado de matrices y fundición de tipos de plomo había sido una actividad inserta en el conjunto procedimental de los talleres del libro. Siendo en las primeras décadas del siglo xvi cuando el quehacer del punzonista se estableció como oficio independiente con estatutos propios, sin embargo no será hasta la época del reinado de Luis XIV de Francia cuando se plantee seriamente la necesidad de una serie de normalizaciones métricas aplicadas a la imprenta, y muy especialmente a la manufactura de los tipos móviles. Hasta ese momento los talleres de impresión del libro de diferentes áreas territoriales habían trabajado a partir de diferentes convenciones métricas, lo que hacía que el uso de una póliza tipográfica manufacturada en Alemania fuese inaplicable en otras áreas cuyas convenciones métricas diferían de aquellas. Esta situación se agravaba en el horizonte de unas sociedades

---

58 Resulta muy interesante el caso de la gruta de Stourhead en Wiltshire, Inglaterra, que comenta Mosley en su ensayo. MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.63 ss.

59 En lo referente al extraño caso de los tipos «semigrotescos» de caja baja de la placa de mármol de la gruta de Stourhead, el propio Mosley parece querer mostrar precaución acerca de la datación de dicha placa, según se desprende de la nota al margen en el capítulo en el que habla de la curiosa epigafía. MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. Ver nota al margen en p.64

mercantiles de intercambio creciente. Las normas tipométricas aspiraron entonces a establecer una normalización de medidas orientadas al intercambio transfronterizo, cuyo esfuerzo se enmarcaba en el ámbito mayor del establecimiento de unas convenciones de pesos y medidas que no tan sólo afectaba entonces al ámbito de lo específicamente tipográfico. La *Tipometría* como norma unificadora comienza a desarrollarse en Francia durante el reinado del Rey Sol y queda conectada históricamente con los presupuestos disciplinarios del *Grand Goût* francés, con el imperialismo transfronterizo de la Francia del momento y con unas sociedades europeas cuyo intercambio comercial demandaba cada vez con más fuerza un sistema métrico unificado. El impulso hacia una norma tipométrica internacional no afectará directamente a la conformación anatómica del glifo, pero es interesante saber que su origen se corresponde ideológicamente con los presupuestos racionalistas y organizativos de la Ilustración.

El esfuerzo del siglo XVIII por la definición de unas medidas de referencia en el ámbito de las pólizas tipográficas es heredero no obstante de la catalogación por nomenclatura de los diferentes tamaños de cuerpo tipográfico que desde el siglo XVI se publicaron en los muestrarios de los punzonistas y en los catálogos de los talleres de impresión y de fundición de tipos móviles, donde a cada uno de los diferentes cuerpos se les identificaba con un nombre propio que daba cuenta de su tamaño, si bien las unidades métricas de referencia carecían de consenso interterritorial. El tamaño tipográfico llamado *Nomparella* se correspondía aproximadamente con los seis *puntos tipográficos*<sup>60</sup> actuales, mientras que el tamaño *Cícero* equivalía a nuestros doce puntos. Normalmente el origen de la nomenclatura quedaba justificada de alguna forma, como en el caso del tamaño Cícero, cuya denominación procedía del tamaño del cuerpo tipográfico utilizado por los impresores Sweynheym y Pannartz en su edición del *Epistolae ad familiares* de 1467, a partir de un texto de Cicerón. Pero, insistimos, los cuerpos tipográficos de los diferentes talleres de fundición, al no quedar sometidos a una convención métrica universal, quedaron inhabilitados para el intercambio.

En este escenario de confusión, el francés Jean Truchet publicará en 1695 unas directrices en las que proponía diferentes calibres referenciales para uso tipométrico universal. Pero el sistema de medidas del que partió distaba mucho en ese instante de tener consenso transfronterizo, pues debemos de considerar que en el siglo XVII la longitud efectiva de la unidad métrica básica, el

---

60 El *punto tipográfico* es una unidad de medida utilizada en Tipometría para definir longitudes de pequeña magnitud. El punto tipográfico al que nos referimos aquí es al punto del sistema europeo o punto Didot (por Ambroise Didot), que difiere en poco del punto del sistema angloamericano, algo más pequeño.

FIG. II.6.56



Honore & Vi  
 Sain Jong  
 L'Amour propre  
 le plus habile hom

FIG. II.6.58

FIG. II.6.56. Inscripción en el suelo de la gruta de la finca de Stourhead House en Wiltshire, Inglaterra, 1748.

FIG. II.6.57. Comparativa entre las dimensiones de los puntos europeos, en la columna de la izquierda, y los angloamericanos, a la derecha.

FIG. II.6.58. Escritura en estilo *Redonda francesa*.

FIG. II.6.59. Escritura en estilo *Coulée*.

FIG. II.6.60. Cartel para la artista Josephine Baker con unos tipos derivados de la *Redonda francesa*, 1925.

FIG. II.6.57

4	Mapa	4	Mapa
5	Mapa	5	Mapa
6	Mapa	6	Mapa
7	Mapa	7	Mapa
8	Mapa	8	Mapa
9	Mapa	9	Mapa
10	Mapa	10	Mapa
11	Mapa	11	Mapa
12	Mapa	12	Mapa
14	Mapa	14	Mapa
16	Mapa	16	Mapa
18	Mapa	18	Mapa
20	Mapa	20	Mapa
24	Mapa	24	Mapa
28	Mapa	28	Mapa
30	Mapa	30	Mapa
32	Mapa	32	Mapa
36	Mapa	36	Mapa
48	Ma	48	Map
60	Ma	60	Ma
72	M	72	M

Autome B.  
 Comussaire

FIG. II.6.59



FIG. II.6.60

*pie*, oscilaba según los diversos territorios debido a los diferentes usos y costumbres culturales. Del caos para el intercambio de manufacturas y maquinaria que esta situación originaba se hizo cargo Luis XIV, proponiendo como medida universal el pie de rey francés, por entonces en uso en el área metropolitana de París. De este modo, el pie quedaba fijado exactamente en nuestros actuales treinta y dos centímetros y medio. El sistema duodecimal vigente dividía el pie en doce partes iguales cada una de las cuales correspondía a una pulgada, con una longitud aproximada de 2 centímetros y siete décimas. En el ámbito tipométrico la pulgada se subdividía en seis partes, cada una de las cuales recibía el nombre de cícero. Y éste último quedaba subdividido en doce partes siendo cada una de ellas propiamente un punto tipométrico. El punto tipométrico es lo suficientemente pequeño y efectivo como unidad de medida básica, pues su reducida dimensión, unas treinta y ocho centésimas de milímetro, lo hacen idóneo para precisar las reducidas dimensiones de las partes de los tipos de metal. El cícero entonces, doce veces mayor que el punto, se utilizó como unidad básica para elementos tipográficos de relativa extensión, como la *profundidad*<sup>61</sup> de la caja tipográfica o los márgenes editoriales, entre otros elementos. Tanto el cícero como el punto siguen siendo hoy día las unidades de medida utilizadas en el ámbito de la composición editorial. Si bien hay que decir que, como ocurre a menudo con los estándares, el sistema de puntos tipográficos europeo no es equivalente al sistema de puntos tipográficos angloamericano. Lo que significa que, incluso hoy, los esfuerzos por la normalización internacional a través de organismos reglamentadores como ISO o AFNOR no han logrado aún la globalización sistemática. Desde el siglo XVIII, y tras los incipientes intentos reglamentadores de Truchet en el siglo precedente, personalidades como Martin-Dominique Fertel o Pierre-Simon Fournier aportaron esfuerzos orientados hacia la consecución de una convención tipométrica internacional. Sería a finales de siglo con François-Ambroise Didot, miembro de una dinastía de grabadores, impresores, punzonistas y fundidores tipográficos, con quien se institucionalizaría la medida del punto tipográfico que fue asumida en toda Europa salvo Gran Bretaña, situación que originaría la actual discrepancia entre los puntos europeos y angloamericanos. En efecto, los puntos angloamericanos son ligeramente inferiores a los europeos como puede verse en la tabla donde se comparan los cuerpos tipográficos del cuatro al setenta y dos en los

---

61 Se conoce como *profundidad de página* en el ámbito editorial a la altura de la caja tipográfica. La caja tipográfica es la huella impresa de la *forma tipográfica*, o conjunto compositivo de tipos móviles que incluye tipografía blanca. La caja tipográfica es el espacio, por lo general rectangular, que contiene los elementos impresos en la página, quedando por tanto los márgenes fuera del ámbito de dicha caja.

dos sistemas tipométricos actualmente en uso (FIG. II.6.57). En homenaje y reconocimiento al francés François-Ambroise el punto europeo se conoce hoy con el sobrenombre de *punto Didot*. Como dijimos, todas estas medidas de convención no afectaron a la estética del glifo pero resulta interesante mencionarlas aquí pues el impulso de fondo que las originó tienen su trasunto, pensamos, en el mismo racionalismo geométrico que inspiró los proyectos de la comisión científica para la hechura de la Romain du Roi. Por último cabe mencionar el intento, también francés, de establecer una unidad tipométrica diferente al punto, lo que ocurrió durante el mandato del emperador Bonaparte a comienzos ya del siglo XIX. Efectivamente, los aires de cambio en la estela de acontecimientos que siguieron al episodio de la Revolución Francesa afectaron a las unidades de medida en uso. Del pie de rey y sus derivados, múltiplos y submúltiplos, como sistema métrico universal, se pasó a la unidad del metro; y del mismo modo el sistema duodecimal fue abolido por otro de base decimal. El metro se adoptó como medida de uso internacional europea, a excepción de nuevo de Gran Bretaña, desde muy finales del siglo XVIII. Bonaparte encargaría a Firmín Didot, hijo de François-Ambroise, la organización de un sistema tipométrico equivalente en la mayor medida posible al ya existente pero basado en el nuevo sistema métrico decimal. Sin embargo la inoportunidad del sistema contraindicó su aplicación pues siendo el milímetro una dimensión inadecuadamente grande para el tamaño de las pequeñas piezas móviles, obligaba al uso de un cifrado decimal que, sin embargo, el sistema de puntos Didot no necesitaba. Pero la causa principal por la que este nuevo sistema tipométrico no llegaría a imponerse fue sencillamente por el relativamente corto lapso de tiempo del gobierno napoleónico, que no favoreció la implantación sistemática de su uso.

En cuanto a la evolución de los usos caligráficos durante el siglo XVIII, además de lo ya dicho sobre la evolución de la cancillerisca renacentista italiana hacia una escritura plenamente copperplate inglesa decimonónica, debemos hacer mención de la aparición de otros comportamientos de escritura manual que se desarrollaron en la Francia de la Ilustración. Nos referimos a la caligrafía del tipo *Redonda francesa* (FIG. II.6.58), con un ojo medio generoso, una proporción redonda del glifo, estructura circular, modulación por pulsión, ojo interior bien ventilado y tendencia al enlace de los caracteres. La Redonda francesa está íntimamente vinculada con la escritura caligráfica del tipo *Coulée* (FIG. II.6.59), de trazado quizá más afín al gesto de la mano<sup>62</sup> y que parece conservar las características fundamentales de la Redonda salvo

---

62 Como nos aclara Claude Mediavilla en su ensayo sobre Caligrafía «con la llegada de Colbert al Ministerio de Finanzas los

el espesor, que en este caso se reduce; lo que, por otro lado, es preceptivo en los tipos cursivos de eje inclinado. Los tipos redondos franceses del siglo XVIII disfrutaron de predicamento toda vez que los encontramos un siglo más tarde en los soportes gráficos de comunicación mediática, como en el caso de la cubierta para una publicación editorial con motivo de la exposición internacional de París de 1855 o unas décadas más tarde en el cartel promocional de la artista de cabaret Josephine Baker, en 1925 (FIG. 11.6.60). Por último, y con respecto a la caligrafía Redonda francesa, merece la pena destacar el sugerente parecido, quizá en relación de parentesco, de ésta con la escritura del tipo gótica bastarda de origen flamenco, como puede verse al compararla con un fragmento de la *Historia romana* de Tito Livio, caligrafiado en el siglo XV (FIG. 11.6.61) cuya similitud se manifiesta en las proporciones del glifo, en la extensión de su ojo medio, en el espesor y en el tratamiento de algunos caracteres como los glifos /n/ y /m/, de agudo ataque en el hombro en el caso de la bastarda flamenca, y de apariencia invertida en el caso de la Redonda. También a este respecto, y en relación de nuevo a la Redonda francesa, citemos que en los siglos XVI y XVII un estilo tipográfico muy semejante es de uso habitual en los Países Bajos, como podemos ver en el folio impreso en Amsterdam en 1590 con unos tipos cortados por Ameet Tavernier (FIG. 11.6.62), o en este otro folio también con tipos de Tavernier, ejecutados para el impresor Christopher Plantin de Amberes (FIG. 11.6.63). También hallamos esta poética escritora en algunas muestras del calígrafo neerlandés Jan van de Velde el Viejo, en las primeras décadas del siglo XVII (FIG. 11.6.64). La difusión que en el arte tipográfico tuvo este estilo originariamente caligráfico lo demuestra este otro ejemplar, esta vez inglés, impreso en Londres en 1611 (FIG. 11.6.65). La difusión de esta poética caligráfica trasladada al contexto de lo tipográfico se deriva de los punzones cortados por el francés Robert Granjon en 1557 bajo el nombre de *Civilité* (FIG. 11.6.66) e inspirados directamente en la escritura gótica cursiva francesa<sup>63</sup>. La semejanza entre la matriz caligráfica y su trasunto tipográfico se evidencia al comparar los tipos de la *Civilité* con el recto y el verso de un folio manuscrito galo del *Horæ*

---

escribanos abandonaron paulatinamente la letra redonda en beneficio de la *coulée*, cuya escritura más sencilla –y, por lo tanto, más rápida– conviene al eterno afán de los secretariados por ganar un tiempo precioso en la expedición de los escritos».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.233

63 «Recordemos que en 1557 Robert Granjon grabó los punzones de la letra *civilité* para su aplicación tipográfica. En realidad consistían simplemente en la transcripción en plomo de un tipo de cursiva gótica llamada *lettre française* que databa de los primeros años del siglo XVI. Al término de este siglo, entre las muchas cursivas que se hallaban en uso, surgió una nueva escritura francesa cancillerisca, la *financière*, que logró una considerable difusión y, a mediados del siglo XVII, originó la escritura llamada “redonda”. MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. p.227



FIG. II.6.61

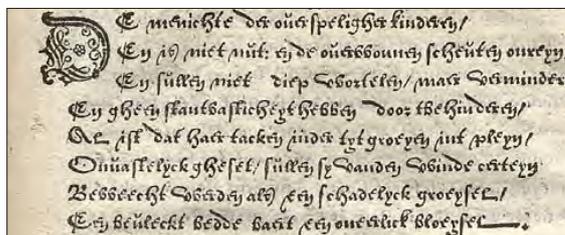


FIG. II.6.62

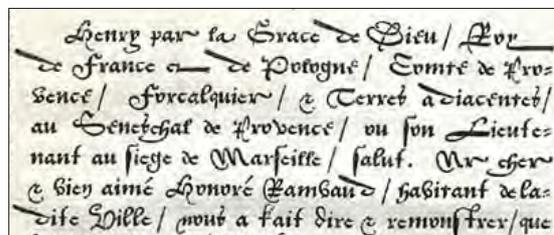


FIG. II.6.63

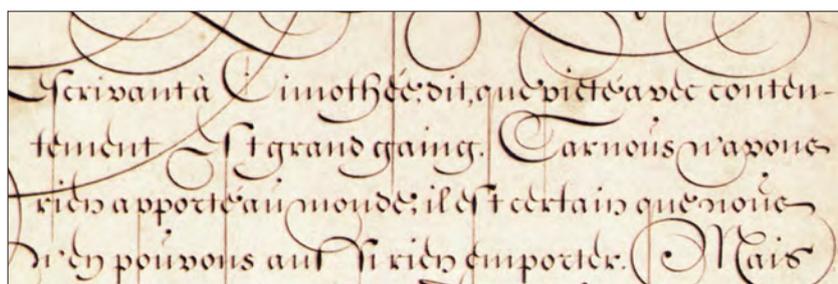


FIG. II.6.64

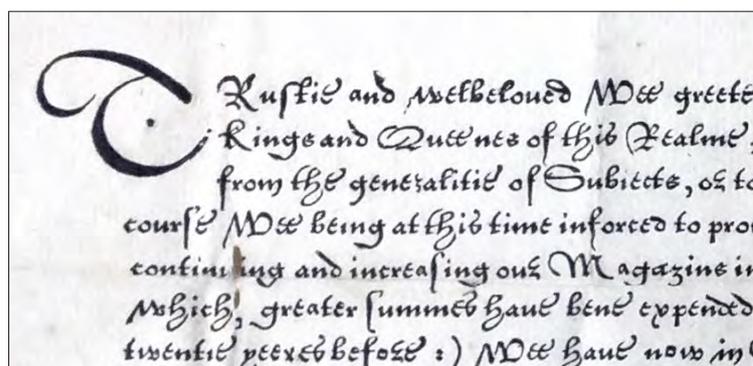


FIG. II.6.65

FIG. II.6.61. *Gótica bastarda* de origen flamenco, en un fragmento de la *Historia romana de Tito Livio*, calografiado en el siglo xv.

FIG. II.6.62. Documento impreso en Amsterdam con unos tipos cortados por Ameet Tavernier, 1590.

FIG. II.6.63. Tipos de Tavernier para el impresor Christopher Plantin de Amberes.

FIG. II.6.64. Caligrafía de Jan van de Velde el Viejo, principios del siglo xvii.

FIG. II.6.65. Documento impreso en Londres en 1611 según el estilo de Tavernier.



FIG. II.6.67

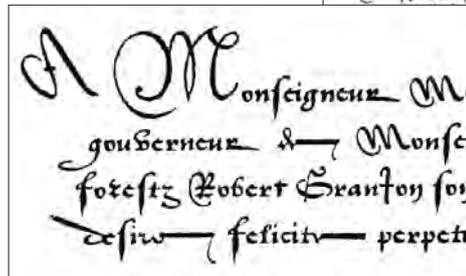


FIG. II.6.68

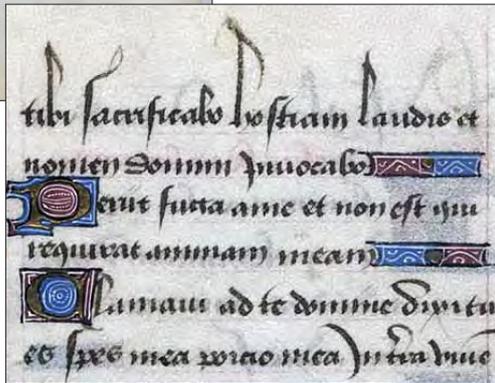


FIG. II.6.69

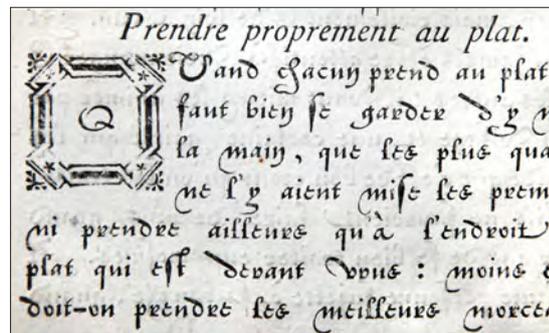


FIG. II.6.70

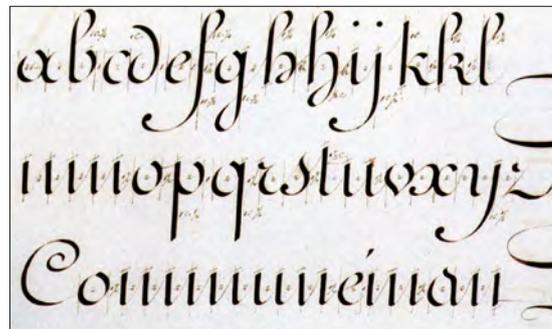


FIG. II.6.66. Tipo *Civilité*, cortado por Robert Granjon en 1557 bajo la influencia de la escritura *gótica cursiva* francesa.

FIG. II.6.67. Folio manuscrito del *Horæ Beatæ Mariæ Virginis*, principios del siglo XVI.

FIG. II.6.68. Detalle de un impreso sobre *Urbanidad*, 1785.

FIG. II.6.69. Tratado de escritura de Jean-Pierre Poujade, 1852.

FIG. II.6.70. Tipo *Upright* de Fuller Benton, 1905.

*Beatae Mariae Virginis* de principios del siglo XVI (FIG. II.6.67). El uso de la Redonda francesa, cuyos antecedentes hemos ensayado aquí, se extendería hasta los siglos XVIII y XIX como podemos comprobar en este fragmento de un libro sobre urbanidad impreso en 1785 (FIG. II.6.68) o en un tratado de escritura de Jean-Pierre Poujade fechado en 1852 (FIG. II.6.69), y extenderá su estela de influencia en los comportamientos de los tipos *display*<sup>64</sup> utilizados en los soportes gráficos industrializados hasta bien entrado el siglo XX, como vimos anteriormente en el ejemplo del cartel para la artista Josephine Baker, de 1925, o como vemos también ahora en esta muestra de la fuente *Upright*, diseñada por Fuller Benton en 1905 (FIG. II.6.70). Las variaciones modernas de la Redonda francesa, del estilo de la de Benton, fueron muy utilizadas en el siglo XIX en formatos como tarjetas, invitaciones, etc. por su apariencia jovial y desenfadada.

Durante el último lustro del setecientos, el alemán Aloys Senefelder dará a luz un invento que, indirectamente, revolucionaría el panorama tipográfico a partir del siglo siguiente. Senefelder estuvo interesado en encontrar un procedimiento barato que le permitiera la reproducción de partituras musicales así como otros contenidos de tipo literario para su ulterior difusión y comercialización. Encontró la solución, al parecer fortuitamente, a partir de unos trazados con material graso pigmentado sobre una piedra caliza empapada en agua. Este procedimiento, la litografía, vendría a suponer tras un lento desarrollo no sólo la configuración de un nuevo procedimiento de impresión *en plano*<sup>65</sup> que se convertiría luego en uno de los procesos de impresión industrial más utilizados hoy día, el sistema *offset* o *fotolitográfico*, sino que también brindaría la oportunidad, a los ilustradores, de desarrollar nuevos e imaginativos comportamientos de unas formas escritoras que podían incluso interactuar compositivamente con las propias ilustraciones insertas en la composición. Pero esto ocurriría tan sólo una vez que el procedimiento litográfico alcanzara la madurez necesaria como para ser utilizada a tales efectos, lo que sucedió ya a finales del siglo XIX, como veremos más detenidamente en el capítulo siguiente.

Otro procedimiento igualmente renovador para la gráfica y para las artes de impresión vendría de la mano del inglés Thomas Wedgwood, descendiente de una dinastía de alfareros y ceramistas. Conocedor de los procedimientos químicos perseguía un procedimiento que le permitiera

---

64 Se conoce como tipos *Display* aquellos que no están diseñados para su uso en texto corrido. A diferencia de los tipos *Texto*, sus formas registran detalles de diseño que no pueden ni deben darse en las tipografías para lectura lineal.

65 Un procedimiento *en plano* es aquél en el que las superficies que dejarán huella impresa y las que no, se encuentran al mismo nivel en la superficie de la matriz impresora. La expresión actual de esta tecnología es el procedimiento *offset*, heredero moderno de la técnica litográfica.

estampar mecánicamente el dibujo de los contornos de un objeto sobre la superficie cerámica, sin la intervención directa de la mano. Sus experimentos le llevaron al descubrimiento de un proceso que le permitía la reproducción mecánica, sobre una superficie químicamente tratada, de la forma y de los detalles de un objeto en contacto con ella, con la ayuda de una fuente de luz. La detención del proceso de ennegrecimiento de la imagen sobre la superficie y su fijación definitiva se lograría definitivamente unas décadas más tarde. Wedgwood sentó así las bases del procedimiento fotográfico, como lo atestigua la reproducción fotosensible de una hoja de un árbol sobre una superficie fotosensibilizada que data nada menos que de 1790. Esto convierte a Wedgwood, junto con Niepce y Talbot pero adelantándose a ellos, en uno de los pioneros del sistema fotográfico. Al igual que sucedió en el caso del procedimiento litográfico, la fotografía habría de recorrer aún un largo camino hasta quedar habilitada para intervenir en los procedimientos de reproducción industrial, en afectación no sólo del tratamiento de la propia imagen sino también, en lo que respecta al ámbito de nuestro interés, del tratamiento tipográfico. Lo cual, esto último, no comenzará a ocurrir al menos hasta el periodo de entreguerras del siglo xx.

Finalmente, ya en las postrimerías del setecientos, los cambios políticos y socioeconómicos que se estaban gestando en Europa y, por ende, en los territorios sujetos a su área de influencia, apuntan hacia importantes cambios que convulsionarían los cimientos de un régimen anciano y originarían el despunte de la *Edad Contemporánea*<sup>66</sup>. En 1782 Wolfgang Amadeus Mozart insiste para que su proyecto operístico *El rapto en el serrallo* se represente en su lengua vernácula, el alemán. Y cuando estrena su *Don Giovanni* en el Teatro de Praga en 1787, tan sólo dos años antes de la Revolución Francesa, lo que más convulsionó al público fue que la primera pieza tras la Obertura fuese interpretada por el personaje de un lacayo, Leporello, que desde su condición subalterna se permitía criticar la conducta poco recomendable y libertina de su señor. En ese mismo año las colonias inglesas trasatlánticas declaraban su constitución como confederación independiente de estados asociados. Dos años más tarde rodaban cabezas aristocráticas en Francia. Las manufacturas textiles británicas ensayarían una mecanización incipiente. Los núcleos urbanos comenzaron a crecer exponencialmente. Y el espíritu del maquinismo

---

66 El episodio de la Revolución Francesa en 1789 viene a determinar simbólicamente un cambio profundo en el desarrollo de las sociedades occidentales, que pasa por la abolición de los regímenes anteriores enmarcados en la etapa de la Edad Moderna y anuncia con fuerza las transformaciones que irán dibujando en adelante los nuevos perfiles de la Edad Contemporánea. El crecimiento demográfico urbano, el desarrollo de la industrialización, la sociedad de clases, el capitalismo incipiente, las revoluciones liberales, los nacionalismos, etc. serán entonces los fundamentos de un nuevo y revolucionario panorama social.

empezaría a trastocar las relaciones sociales y económicas de un régimen envejecido, camino ya hacia una cabalgada industrial cuyos efectos se extendieron a lo largo de la siguiente centuria, siendo a su vez causa de las importantes evoluciones de las manifestaciones escritoras a lo largo del siglo XIX.





LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA  
LA EDAD CONTEMPORÁNEA. EL SIGLO XIX



LA CASUÍSTICA SOCIAL, POLÍTICA, ECONÓMICA y de pensamiento del siglo XIX se desarrolla a partir de los presupuestos fundamentales de la sociedad de la etapa anterior. El racionalismo, el empirismo y el pragmatismo van a provocar una fe incondicional tanto en el progreso como en la filosofía del utilitarismo. Derivadamente se producirá también una orientación hacia los modos del capitalismo económico y hacia la sustitución de una sociedad de clases, estamental, de origen feudal, por otra en la que las diferencias se establecerán entre el ciudadano libre y una nueva clase de poder enmarcada en la embrionaria burguesía industrial. Las revoluciones políticas de finales del siglo XVIII derribarán regímenes absolutistas, como en Francia, y colonialistas, como en Estados Unidos de América, y unas nuevas formas de gobierno basadas en la voluntad de la mayoría y en la igualdad de derechos marcará la frontera entre un antiguo régimen llamado ya a su extinción, como tan maravillosamente describiese Giuseppe Tomasi di Lampedusa en su novela *El gatopardo*, y un moderno régimen de organización social. Aquella fe utilitarista y pragmática será, amén de otras circunstancias paralelas, el caldo de cultivo para el despegue e inexorable desarrollo de la llamada Revolución Industrial. Los métodos tradicionales de producción sufrirán el revulsivo de los sistemas procedimentales del maquinismo; y una creciente mano de obra que desarrollará su trabajo en el ámbito de la producción industrial experimentará los efectos de una suerte de especialización, que si bien agilizará la propia manufactura en serie, sin embargo causaría en el operario un cierto efecto de extrañamiento con respecto al proceso global del objeto manufacturado, al tiempo que le anularía como individuo ejecutor capaz del

control holístico<sup>1</sup>. El siglo XIX, que se inaugura con una esperanzada e incondicional entrega a la aventura de la máquina, cierra filas a su término con un sentimiento de nostalgia que se declara en los postulados reformistas, contrarios al espíritu del maquinismo, del arquitecto Augustus Pugin; o en los presupuestos del sociólogo y también británico John Ruskin, quien se revelaba contra el anquilosamiento estético derivado de los perniciosos efectos de los procesos industriales. De igual manera aquel sentimiento de nostalgia se deduce de las declaraciones de William Morris en su libro-manifiesto *News from nowhere*<sup>2</sup>, Noticias desde Utopía, o en las encantadoras fantasías extemporáneas del grupo de los Pre-Raphaelite Brotherhood alusivas a leyendas heroicas de escenografía medieval y con una estética prestada del trecentismo italiano. Mucho menos sutil, el movimiento del *ludismo* era encabezado por unos profesionales de la artesanía inglesa que veían amenazado su futuro laboral a causa de la creciente competencia de una industria generadora de objetos en serie más baratos, y también de menos calidad, y que contratava inopinadamente para su manufactura a un personal asalariado no cualificado. De la misma manera, la actividad del *cajista*<sup>3</sup> tradicional se vio afectada para siempre a partir de la aparición de los nuevos sistemas de composición tipográfica aparecidos en el último tercio del siglo, de la mano de complicados ingenios mecánicos como la *Linotipia* o la *Monotipia*, que eran manipuladas por oficiales más diestros en escribir a máquina<sup>4</sup> que en las artes de composición con tipos móviles de plomo. El oficio secular mismo del punzonista tipográfico recibió su varapalo de la mano de un ingenio mecánico cuya invención se produjo también en el último

---

1 Acerca de los posicionamientos del británico William Morris sobre las relaciones entre el objeto de producción y la mano de obra productora a lo largo de la centuria, comenta Loxley que «sus ideas eran el resultado de la creencia de que la producción en masa del siglo XIX había convertido el lugar de trabajo en un escenario pesado en lugar de uno de placer, y le había robado la alegría al artesano, sin la que no se podía lograr la verdadera belleza. Por el contrario, creía que el artesano medieval había poseído el control de sus materiales, de sus herramientas, y sobre todo de su tiempo, y este era el entorno de trabajo que quería recrear». LOXLEY, SIMON. *La historia secreta de las letras*. Ed. Campgràfic. Valencia, 2007. p.90

2 Creemos que la traducción castellana del título de la célebre obra de Morris *News from nowhere* que se ofrece habitualmente (Noticias de ninguna parte) es demasiado literal y no parece estar en franca relación con los contenidos de la obra del inglés. La expresión *Reflexiones desde Utopía* se acerca más al espíritu del ensayo, interpretando libremente el título original inglés sin violentarlo excesivamente.

3 El oficial *cajista*, en el ámbito de las artes del libro impreso de tipos móviles, se encargaba de componer los textos, tipo a tipo y línea a línea, colocando sucesivamente cada suerte móvil en la regleta componedora antes de depositar las líneas ya completadas en la galera hasta constituir las columnas de texto o galeradas.

4 La primera máquina de escribir fabricada en serie y verdaderamente eficaz data de 1873, tan sólo una década anterior tanto a los procedimientos de la Linotipia y la Monotipia, como a la tecnología del punzón pantográfico.

tercio del siglo XIX, el *Punzón pantográfico*. Los movimientos ludistas contra la máquina no significaron, empero, tan sólo una revuelta más o menos visceral contra el artefacto mecánico sino, como bien han indicado Torrent y Marín, uno de los primeros avisos de una conciencia de clase que se revelaba ante unas condiciones laborales intolerables y el preanuncio de las asociaciones sindicales obreras<sup>5</sup>. No es casualidad que sea en este siglo en el que se desarrollan las teorías de Karl Marx sobre sociedad, economía y política.

En el ámbito exclusivo de la *Tipometría*<sup>6</sup> recordemos que desde finales del siglo XVII y a lo largo de toda la centuria siguiente los esfuerzos por la unificación de las unidades de medida y el establecimiento de un referente único para el comercio e intercambio de elementos tipográficos y de impresión, había determinado el uso generalizado del punto tipométrico de Ambroise Didot, submúltiplo de la medida del pie de rey francés. A la Revolución francesa de 1789 le siguió un sentimiento generalizado de repulsión hacia los referentes institucionalizados del régimen anterior y una voluntad expresa de sustituirlos por otros. En lo referente a las unidades métricas se abandonaría, pues, el sistema duodecimal por el decimal, y a la unidad básica del pie de rey se impondría la unidad del metro. Los intentos de abolir el punto Didot por el milímetro, en el ámbito profesional de la tipografía y las artes de impresión, no tuvo, afortunadamente, aplicación efectiva; y no ya por la inoportunidad del sistema, pues al ser mayor el milímetro que el punto ello obligaría a la utilización de cifras decimales, sino por el hecho fortuito de que el emperador Napoleón Bonaparte no permaneció en el poder el tiempo necesario como para poder llevar a término la implantación del nuevo sistema tipométrico en las artes de la estampación.

La creciente oferta de empleo que generó la industria desde comienzos del siglo XIX vino a provocar un movimiento demográfico sin precedentes desde el campo a las grandes ciudades

---

5 En efecto, «el ludismo se ha entendido como un movimiento obrero de resistencia ante las máquinas, pero debemos entenderlo también como una reacción a las nuevas relaciones sociales que agudizaban las relaciones entre las clases. No se trataba sólo de ir contra las máquinas, sino de tomarlas como rehenes para conseguir mejoras laborales. Podríamos decir que nos hallamos ante el advenimiento de la conciencia de clase...»

TORRENT, Rosalía y M. MARÍN, Joan. *Historia del diseño industrial*. Ed. Cátedra. Madrid, 2007. p.34

6 La *Tipometría* es la disciplina que regula y normaliza el uso de los sistemas de medida que se aplican al ámbito de los elementos tipográficos y editoriales. La necesidad de una regularización tipométrica comenzó a evidenciarse ya a comienzos del siglo XVI a partir de la independización de los oficios tradicionalmente desarrollados hasta ese momento en los propios talleres de impresión. El comercio e intercambio transfronterizo de material tipográfico movió a la búsqueda de soluciones normalizadoras desde finales del siglo XVII. La regularización definitiva hacia una métrica global es algo que aún hoy, a pesar de los esfuerzos de organizaciones como ISO o AFNOR, no se ha logrado plenamente.

industrializadas, muy especialmente Londres, que ya desde el siglo precedente había hecho progresos automatizando parcialmente la industria del telar, con una mejora notable de su rendimiento; o con la invención del motor giratorio impulsado a vapor, de James Watt, en las últimas décadas del siglo XVIII, y que pronto se convertiría en una de las fuentes principales de energía. El crecimiento súbito y desmesurado de estos núcleos poblacionales conllevaría una seria problemática en los ámbitos de la sanidad, la higiene o la vivienda; lo que podemos comprender si comparamos un mapa urbano del Londres del siglo XVIII con otro del siglo siguiente (FIG. II.7.1). Surgirán por tanto en este siglo las propuestas urbanísticas enmarcadas en el ámbito de los socialismos utópicos, conocidas hoy como *utopías urbanas*, de la mano de arquitectos como Charles Fourier o Jean-Baptiste Godin y sus *Familisterios* y *Falansterios*<sup>7</sup>. Será también aquel Londres masificado y desigual el que plasmaría con el pincel de sus palabras Charles Dickens en algunas de sus más célebres novelas, crítico con la situación de pobreza de la clase obrera y escéptico con los supuestos valores de la creciente burguesía victoriana. Unas novelas que se publicaron por entregas en los diarios ingleses decimonónicos y que pudieron serlo precisamente por los avances tecnológicos en las artes tipográficas de impresión y en los procedimientos de fabricación del papel en la Inglaterra del siglo XIX<sup>8</sup>. Aquella explosión demográfica, afincada en los suburbios atestados de las ciudades en expansión, y conformada en una nueva clase social, la asalariada, cada vez más capaz de adquirir objetos de consumo dentro

---

7 Señala Juan Antonio Ramírez que «la revolución industrial jugó un papel decisivo en las transformaciones urbanas. En los países más desarrollados será la causante de una degradación ambiental y urbana que obligará a imponer soluciones. [...] La creciente industria atrae a las ciudades a un ingente número de personas que aquéllas no estarán en condiciones de absorber, produciéndose un hacinamiento cada vez más intenso con las consecuencias sanitarias que pueden suponerse. [...] La ciudad preindustrial queda así fracturada en su red urbana y degradada en su ambiente. [...] Por una parte surgirán propuestas utópicas que prefieren soslayar las ciudades existentes, planificando otras nuevas; por otra, desde la propia administración se legisla para corregir dichas deficiencias y se proponen reformas». Continúa Ramírez diciendo que fueron Francia e Inglaterra, países más afectados por la creciente industrialización, los primeros que ensayaron soluciones que aliviasen los problemas derivados de la explosión demográfica. De ahí los *Falansterios* de Fourier que supondrían «...el perfeccionamiento social que conduciría a la armonía completa. Fourier, socialista utópico como el resto de estos pensadores, concibe el urbanismo como instrumento de redención social».

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia del arte. El mundo contemporáneo*. Ed. Alianza. Madrid, 2006. p.46

8 Otras circunstancias de fondo se unen a las tecnológicas. Como refiere Meggs, «una mayor igualdad humana surgió de la Revolución Francesa y de la guerra de la independencia estadounidense y trajo como consecuencia un incremento de la educación pública y el alfabetismo, con lo cual aumentó el público para el material de lectura. Las comunicaciones gráficas se volvieron más importantes y adquirieron mayor difusión durante este periodo inquieto de cambio incesante. Como ocurrió con otros bienes, la tecnología redujo el coste por unidad e incrementó la producción del material impreso. A su vez, la mayor oferta provocó una demanda insaciable y así nació la era de la comunicación de masas».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. Ed. RM. Barcelona, 2009. p.134

del rango de sus capacidades adquisitivas, satisfará aquella necesidad consumista merced al propio sistema industrializado que los sometía. Los objetos seriados, réplicas más o menos burdas de sus modelos auténticos y fabricados en decenas de versiones que pugnaban por el favor de sus destinatarios finales, o los espectáculos modestos que la gran ciudad ofrecía a una nueva clase consumidora, necesitarían entonces de unos nuevos vehículos de difusión a través de los cuales les llegase del modo más eficaz y atractivo. Comienza así el lento desarrollo de las técnicas de difusión mediática del objeto de consumo<sup>9</sup>. La ciudad se poblará de *mupis*<sup>10</sup>, cartelera y otros recursos más o menos ingeniosos que propagarán la oportunidad de tal o cual producto o evento consumible; y las páginas de los diarios abundarán también en pequeños anuncios insertados ofreciendo las ventajas de los novedosos objetos de uso<sup>11</sup>. Una publicidad incipiente que aún no presenta el carácter persuasivo y las refinadas estrategias de marketing que les son comunes hoy día, sino investida de un carácter eminentemente informativo y, sobre todo, resuelta con un espíritu gráfico cuya intención principal era fundamentalmente la de atraer la atención del viandante. Será esta función aprehensora de la atención la que llevará a la utilización de juegos tipográficos de carácter *display*<sup>12</sup> de gran tamaño y apariencia o presentación con frecuencia marcadamente exóticas. Casi siempre resueltos tipográficamente (FIG. 11.7.2), sobre todo en los dos primeros

---

9 El espacio urbano decimonónico se puebla de un sinfín de elementos gráficos de publicitación, pues «el gran descubrimiento del siglo XIX es, en efecto, la calle. En ella, la publicidad instala sus trincheras –cómodas y relucientes– en las fachadas de los comercios y lanza su infantería en forma de *hombres sandwich* enfundados en anuncios autoportantes, mientras el aire de la ciudad nueva inicia un lento proceso de polución visual con los anuncios murales que escalan impertinentemente las mayores y más estratégicas alturas. [...] Los carteles publicitarios compiten con la arquitectura en la ornamentación de las fachadas de los establecimientos comerciales, a las que en ocasiones se integran. Asimismo, los muros laterales de las casas entre *medianeras* se destinan preferentemente a la publicidad».

SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Ed. Alianza. Madrid, 1998. pp.81,83

10 Los *mupis* son arquitecturas urbanas tridimensionales que tienen la función de servir de soporte a elementos de difusión publicitaria.

11 El testimonio de un francés de visita por el Londres de mediados de siglo lo describía de este modo: «En Piccadilly, St James's Street, en realidad en todas partes donde había multitudes, te encontrabas a hombres transformados en anuncios andantes. [...] Había otros con toda clase de atavíos grotescos. [...] La publicidad invade incluso la calzada. Depende de la frecuente lluvia y del hábito que tiene la gente de aquí de mirar al suelo mientras camina. Cuando el tiempo es bueno, el polvo embrutece la superficie y no se ve mucho. Pero en cuanto la lluvia se limpia, aparecen los caracteres, letras que florecen bajo los pies, y te encuentras caminando por encima de carteles gigantescos».

WEY, Francis. Citado en: LOXLEY, Simon. *La historia...* op.cit. p.90

12 El término *display* hace referencia a los cuerpos tipográficos superiores al de texto que en las producciones editoriales se utilizan para epígrafes y titulares. El mismo término se utiliza con frecuencia para referirse a aquellos diseños de tipografía empleados en la comunicación mediática y cuya función reside sobre todo en su potencial semiótico.

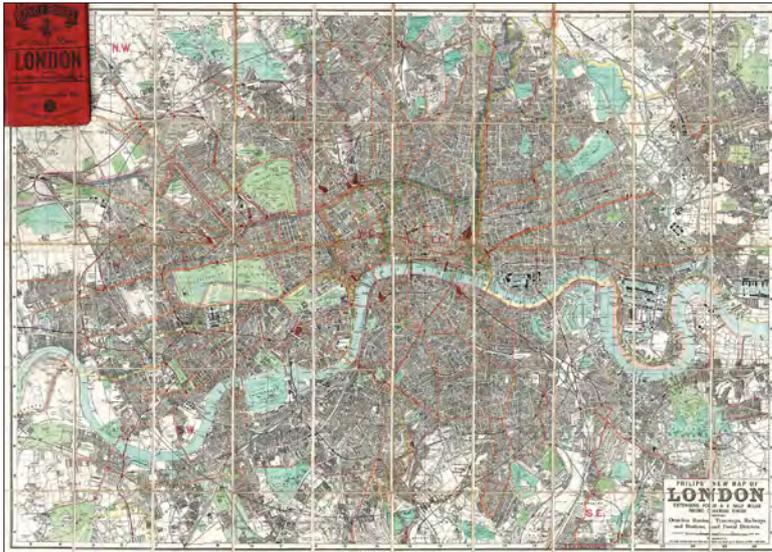


FIG. II.7.1



THE  
**Hide of Chuny,**  
THE EXTRAORDINARY  
**ELEPHANT**  
*which*  
was Killed at Exeter Change,  
Measuring 30 Feet in Length,  
**'Counting-house Furniture,**  
**WAREHOUSE FIXTURES, &c.**

To be Sold by Auction,  
BY  
**Mr. ADAMSON,**

On Thursday, April 2, 1829, at 11 for 12 o'Clock precisely,  
On the Premises, No. 1, Church Court, Clement's Lane, Lombard Street,  
By Direction of the Auctioneers of Messrs. Fox & Talbot.

THE  
**Counting-house Furniture, &c.**

consisting of  
A Mahogany 5 Nap desk, Iron Bookcase, 8 Day Dial, Counters,  
Partitions, Cistern, Sink and Lead Pipes, the Erection of a Water  
Closet Two Casks with Cayenne Pepper, Iron Beans, Planks and  
Ropes Copper Scales, Half Cwt. Weights,

**AND OTHER EFFECTS.**

viewed the Merchandise of Sale; Catalogue laid out on the Premises; and of Mr. ADAMSON,  
No. 11, Billiter Square, Fenchurch Street.

FIG. II.7.2

In accordance with the Terms of THE  
**WEDDING DAY!!**

Mr. H. HALL, ever anxious to gratify his Patrons, begs to announce that he has as an  
Entertainment, Expensive entered into an Engagement with the Celebrated Mr.  
Lady Cresswell, Mrs. HERBERT,  
Mrs. Mendenhall, Mrs. FERRISS, Mrs. M. M. LADY

Mr. H. HALL, ever anxious to gratify his Patrons, begs to announce that he has as an  
Entertainment, Expensive entered into an Engagement with the Celebrated Mr.  
Lady Cresswell, Mrs. HERBERT,  
Mrs. Mendenhall, Mrs. FERRISS, Mrs. M. M. LADY

**CARTER!**  
THE  
**LION KING!!**

AND  
**ONLY CONQUEROR**  
Of the **BRUTE CREATION** in the WORLD!  
Who will appear during the Week in an Original Piece, with a  
**STUPENDOUS COLLECTION OF**  
**WILD ANIMALS!**

MR. CARTER WILL MAKE HIS  
**TRIUMPHAL ENTRY**  
ON  
**MONDAY NEXT.**

REVISED. PRINTED BY S. BROWN, GREAT STREET.

FIG. II.7.3

FIG. II.7.4

**TURNIP**  
**SEEDS**  
*Of various Sorts*  
**To be Sold.**

**APPLY TO**  
**Mr. MERRYWEATHER, Millwood.**

Baldy & Thordy, Printers, Market-place Clerkenwell.

FIG. II.7.1. Área urbana de Londres en el siglo XVIII, a la derecha, y crecimiento territorial en el siglo XIX, a la izquierda.

FIG. II.7.2. Anuncio de venta de una piel de elefante, 1826.

FIG. II.7.3. Cartel para el *Theatre Royal* de Newcastle.

FIG. II.7.4. Caracteres *Fat Face* típicamente decimonónicos.

tercios del siglo XIX, los carteles abundarán en letras egipcias, grotescas y didonas (FIG. II.7.3); muchas de las veces groseramente combinadas<sup>13</sup>. Los pesos visuales se exageran y las versiones de los tipos Bodoni experimentarán hasta el límite de lo imposible el contraste de sus modulaciones. Las tipologías tradicionales de las letras del ámbito del libro impreso, al adaptarse a las necesidades de una cartelera cuyo principal cometido visual era el de captar la atención, comenzaron a exagerar sus trazos haciéndose cada vez más negros y potentes en un estilo típicamente decimonónico que se ha dado en llamar *Fat Face*<sup>14</sup>, con unos caracteres de espesor y anchura de trazo sobreactuados en los que los tradicionales estilos Didona o Romana llegaban a veces hasta casi la disolución de sus espacios interiores (FIG. II.7.4). Proliferarán entonces los talleres de impresión cuya producción no se orienta hacia la edición editorial sino a la producción de soportes de difusión mediática de productos comerciales<sup>15</sup>. Las pólizas tipográficas de tipos de metal, que sólo podían alcanzar cuerpos tipográficos relativamente grandes para el libro pero francamente pequeños para las necesidades de la cartelera al uso, son sustituidas en los soportes de difusión por pólizas de madera de grandes dimensiones y con una reducida tabla de caracteres<sup>16</sup>. Las formas de las letras empleadas en la comunicación mediática se corrompen y

---

13 Tal como dice Meggs, «la revolución industrial provocó un cambio en el papel social y económico de la comunicación tipográfica. Antes del siglo XIX, su principal función era difundir información a través de libros y pliegos impresos. El ritmo más rápido y las necesidades de comunicación masiva de una sociedad cada vez más urbana e industrializada provocaron una rápida expansión de las imprentas que trabajaban a destajo, la publicidad y los carteles. Se pedían una escala mayor, más impacto visual y nuevas características táctiles y expresivas y la tipografía de libros, que había evolucionado lentamente desde la letra manuscrita, no satisfacía estas necesidades».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del...* op.cit. p.135

14 Los caracteres *Fat Face* nacieron de la necesidad de una arquitectura tipográfica de carácter llamativo que fuese aplicable a la cartelera del momento. Su enorme peso visual y la exageración del contraste de modulación en ocasiones provoca la casi desaparición del contrapunzón.

15 Con respecto a la situación de la tipografía en los talleres de impresión del siglo, comenta Buen Unna que «los talleres de imprenta, que hasta finales del siglo XVIII habían tenido que conformarse con el tesoro de unas cuantas fuentes tipográficas, al amanecer del siglo XIX se encontraron con amplios catálogos de letras de fantasía para titulares, producidas a bajo costo, rápida y eficazmente, gracias a las nuevas tecnologías. [...] El resultado fue atroz. De inmediato se dejaron ver la falta de oficio, las chambonadas, las jactancias y el mal gusto. Se combinaban decenas de tipos sin ton ni son, bordando páginas que más parecían trajes de fantasía que portadas de libros».

BUEN UNNA, Jorge de. *Introducción al estudio de la tipografía*. Ed.TREA. Gijón, 2011. p.72-73

16 Dice Meggs que «al aumentar el cuerpo de los tipos decorativos, se multiplicaron los problemas, tanto para el impresor como para el fundidor. Al fundirlos, costaba mantener el metal en estado líquido mientras se vertía y un enfriamiento desigual a menudo producía ligeras concavidades en las superficies de impresión. Para muchos impresores, los tipos metálicos grandes resultaban

envilecen, apartándose así de las sofisticadas creaciones seculares de los punzonistas tipográficos, que continúan no obstante trabajando para los talleres del libro impreso, abriendo un abismo cada vez mayor entre las fuentes de tipo *texto* y las de tipo *display*, estas últimas objeto a veces de las más feroces críticas<sup>17</sup>. Estos tipos *display* de gran tamaño experimentarán una renovación sin precedentes hacia el último tercio de siglo cuando la técnica de la litografía, en su versión cromolitográfica, alcance pleno desarrollo en el ámbito de la producción cartelera, pues los textos llamativos incluidos en los soportes de difusión ya no necesitarán del concurso de aquellas toscas matrices de madera sino que podrán ser dibujadas directamente en la piedra litográfica por el propio ilustrador<sup>18</sup>. Así las vemos en las creaciones del checo afincado en París Alphonse Mucha (FIG. II.7.5), o en los afiches de Jules Chéret (FIG. II.7.6). Desde este momento la imagen ilustrada y los textos principales se combinarán, fusionándose, en el soporte, interactuando en un todo coherente y originando una tendencia de diseño que dejaría profunda huella en la evolución del cartel gráfico<sup>19</sup>. A partir del despegue del cartel litográfico, con su multicromatismo

---

carísimos, frágiles y pesados. Un impresor estadounidense llamado Darius Wells [...] comenzó a experimentar con tipos de madera tallados a mano y en 1827 inventó una fresadora lateral que posibilitaba la fabricación en serie y a un precio económico de tipos decorativos de madera. [...] los tipos de madera no tardaron en superar las primeras objeciones de los impresores y tuvieron una influencia significativa en el diseño de carteles y pliegos impresos».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del...* op.cit. p.139

17 Aquellas composiciones deslavazadas con fuentes tipográficas de cuerpos y diseños dispares fueron frecuentes en las «...octavillas publicitarias victorianas, la notificación de subastas y los carteles teatrales. A causa de su tamaño, todas estas letras de anuncios habrían sido talladas en madera, no fundidas en metal. Su fuerza y energía son tales que en la actualidad su utilización evoca de forma inevitable un sentimiento de la “época”. Y la época que representan era de creciente vigor comercial».

LOXLEY, Simon. *La historia secreta de las letras*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.70

18 Estos diseños tipográficos de fantasía dibujados directamente en la piedra litográfica llegarán incluso a influenciar al diseño de las pólizas de tipos móviles durante la segunda mitad del siglo. «Gracias a los avances de la tecnología industrial, las fundiciones de tipos metálicos pudieron impulsar la ornamentación, incluida la distorsión extravagante de las formas básicas de las letras, hasta llegar a grados extremos. [...] La cromolitografía, con sus letras desinhibidas, fue una de las principales fuentes de inspiración para las fundiciones y los impresores tipográficos que trataban de mantener su parte en una industria tan competitiva como la de las artes gráficas».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del...* op.cit. p.165

19 Comenta Hollis que «los artistas del cartel de este periodo demostraron la libertad estética y el atrevimiento creativo que acompañó a la primera confrontación con nuevas innovaciones técnicas en producción y reproducción gráfica. Cuando los artistas, en lugar de añadir texto con tipos de impresión, dibujaban personalmente las letras, y cuando eran responsables de cada elemento del diseño que se pretendía reproducir a máquina, estaban practicando lo que más tarde fue reconocido como diseño gráfico».

HOLLIS, Richard. *El diseño gráfico*. Ed.Destino. Barcelona, 2000. p.16

y su capacidad para arquitecturas tipográficas de fantasía, comenzaría el declive de las empresas especializadas en soportes mediáticos ejecutados por entero tipográficamente.<sup>20</sup>

La nostalgia del siglo XIX, consecuencia del mal uso y aplicación de los principios del maquinismo en la manufactura seriada del objeto estético, se expresa también en la mirada retrospectiva tanto de las formas de la arquitectura historicista como en las de la arquitectura clasicista, así como en el eclecticismo arquitectónico. Estas expresiones de la arquitectura participaban tanto de los elementos del legado arquitectónico anterior como del grecolatino especialmente, al tiempo que se alimentaban del gusto por una *otredad* derivada de la afluencia de unos objetos exóticos y extraños que provenían de los yacimientos arqueológicos que desenterraban y difundían en Europa los tesoros olvidados de civilizaciones pretéritas. Al propio tiempo ese sentimiento de otredad y exotismo alimentó la curiosidad de aquellos que disponían del tiempo y los recursos necesarios para traspasar los límites de sus contextos vitales, realizando incursiones en territorios y culturas más o menos alejadas de las suyas propias y convirtiéndose en viajeros románticos al amparo de las notables mejoras que el maquinismo había procurado en los medios de locomoción, sobre todo con el ferrocarril y el automóvil. Las arquitecturas alemanas embebidas de elementos clásicos griegos de Leo von Klenze (FIG. II.7.7) o Karl Friedrich Schinkel (FIG. II.7.8), o las elaboradas y un tanto esperpénticas fantasías de los proyectos de chimeneas señoriales de Giovanni Battista Piranesi (FIG. II.7.9) del siglo anterior, son el resultado del conocimiento de estéticas ancestrales redescubiertas por la acción de una empresa arqueológica que comenzó en el siglo XVIII con los fabulosos hallazgos de Pompeya y Herculano, y que continuaría desde comienzos del siglo XIX con las expediciones napoleónicas a Egipto, o con el desenterramiento de los tesoros de la Babilonia del Nuevo Imperio por Robert Koldewey en el último tercio del siglo XIX. Del mismo modo el arqueólogo Heinrich Schliemann rescataría los tesoros de la legendaria Troya y la mítica Micenas, también a finales del XIX. Toda esta afluencia de objetos de belleza singular y procedencia diversa provocarían en el gusto estético de la Europa decimonónica la conformación de un sentido ecléctico de la belleza que se reflejaría en el diseño de mobiliario, en la arquitectura y en los objetos de uso, así como también en las llamadas artes

---

20 Los nuevos procedimientos tecnológicos en materia de impresión industrial provocan que «las empresas especializadas en material tipográfico decorativo que se desarrollaron con la aparición de los tipos de madera comenzaron a decaer a partir de 1870, cuando, como consecuencia de las mejoras en la impresión litográfica, los carteles que se hacían por este proceso se fueron volviendo más gráficos y coloridos».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del...* op.cit. p.140



FIG. II.7.5



FIG. II.7.6



FIG. II.7.7



FIG. II.7.8

FIG. II.7.9

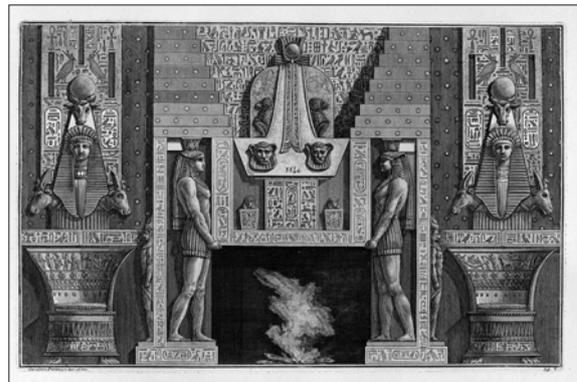


FIG. II.7.5. Cartel litográfico de Alphonse Mucha.

FIG. II.7.6. Juegos tipográficos *display* en un cartel de Jules Chéret.

FIG. II.7.7. *Die Propyläen*, Munich.

FIG. II.7.8. Columnata de conexión entre el Neues Museum y el Altes Museum, Berlín.

FIG. II.7.9. Proyecto de chimenea de Giovanni Battista Piranesi.

mayores. Por si ello fuese poco, la aparición en el panorama occidental de la estampa japonesa, los célebres Ukiyo-e, tan del gusto de grandes artistas europeos como Edgar Degas o Vincent van Gogh, influenciarían en la pintura y en los soportes de diseño gráfico del momento, principalmente en los usos del color local, en los ritmos de composición e incluso en las disposiciones tipográficas (FIG. II.7.10).

Por su parte la Fotografía, como tecnología para la representación directa de los objetos de la naturaleza mediante el concurso de una fuente de luz y una superficie fotosensibilizada, partiendo de las experiencias del británico Thomas Wedgwood continuaría su desarrollo a través de los experimentos de Niépce y Talbot hasta que en 1839 Louis Daguerre la presentase como exclusivamente suya en la Academia de las Ciencias de París. A partir de las ingeniosas experiencias de Fox Talbot para la descomposición de una imagen fotográfica de grises continuos y degradados en una trama de puntos de diferente diámetro, el procedimiento fotográfico pudo aplicarse a las técnicas gráficas industriales inaugurando los procesos fotomecánicos y permitiendo así reproducir una imagen fotográfica a una sola tinta, merced a la ilusión de degradado provocada por la pequeña trama de puntos desiguales en los que quedaba descompuesta la imagen. Así, el primer fotograbado en semitono se publicó en el diario *New York Daily Graphic* en 1880, y en 1886 la revista ilustrada francesa *Le Journal illustré* publicó su célebre artículo dedicado al científico Eugène Chevreul entrevistado por el fotógrafo Félix Nadar, e ilustrado con unas fotografías impresas en semitono ejecutadas por el propio hijo de Félix, Paul Nadar. Las consecuencias del desarrollo de este procedimiento en el ámbito de los soportes gráficos de difusión mediática, como el cartel, se conocerían principalmente ya entrado el siglo xx siendo utilizado con profusión en el periodo tan estética y artísticamente fértil de entreguerras, y permitiendo los juegos fototipográficos que caracterizaron a las poéticas de los soportes de difusión de los movimientos Dadá y Futurista, en los cuales las letras se mueven con libertad dentro del espacio delimitado por el marco del soporte, en una estética fiel a los requerimientos de *La palabra en libertad*<sup>21</sup>. A pesar de lo dicho, algunos soportes de difusión comercial

---

21 Impulsada por el movimiento del Futurismo, las tendencias de la *palabra en libertad* abogaron por una nueva forma de expresión literaria libre de los protocolos reglados de la lengua en un intento por acercar el discurso a la autenticidad del pensamiento. Su trasunto gráfico fue la transgresión de los esquemas visuales de articulación de los textos propiciada, por otro lado, por el desarrollo de las técnicas de fotocomposición de comienzos del siglo xx. Para una breve pero acertada documentación sobre la significación de esta tendencia comunicacional, ver:

<http://www.papelenblanco.com/diccionario-literario/diccionario-literario-palabras-en-libertad> (consultado el 20.2.2015)



FIG. II.7.10



FIG. II.7.11



FIG. II.7.12

FIG. II.7.13



FIG. II.7.10. Ukiyo-e xilográfico del siglo XIX, a la izquierda, y litografía de Eugène Grasset del XIX, a la derecha.

FIG. II.7.11. Anuncio publicitario español.

FIG. II.7.12. Imagen fotográfica a color por Louis Ducos du Hauron, 1872.

FIG. II.7.13. Cartel tipográfico, 1847.

comenzaron ya a fines del siglo XIX a utilizar las nuevas técnicas de fotograbado para acompañar los textos publicitarios, como vemos en este ejemplo temprano de procedencia española (FIG. II.7.11). Pero a pesar de la presencia de la imagen, los textos se siguieron componiendo de la misma manera tradicional hasta que el desarrollo de la fotomecánica comenzara a permitir la integración de ambos en un todo común. Por su parte Michel Eugène Chevreul, aquel científico entrevistado por Nadar en *Le Journal*, es hoy conocido sobre todo por su teoría de la *separación de color* mediante la cual era posible la simulación del color real en una imagen fotográfica mediante la superposición en registro de tres placas diferentes. Sus experiencias, unidas a la de la imagen de semitono de Talbot, darían lugar a los actuales procedimientos de reproducción fotomecánica de imágenes a todo color en cuatricromía. Pero ya en el siglo XIX se aplicaron a los primeros ensayos para la obtención de una imagen fotográfica a todo color, como lo demuestra la fotografía obtenida por Louis Ducos du Hauron en la fecha tan asombrosamente temprana de 1872 (FIG. II.7.12). La obtención de imágenes multicromáticas a partir de la superposición de diversas tramas de colores primarios se aplicó a las artes gráficas industriales para la impresión de cromolitografías<sup>22</sup>, procedimiento gráfico que daría lugar a los modernos sistemas *offset* por cuatricromía. Las teorías cromáticas de Chevreul no sólo encontraron aplicación en el ámbito de la fotografía y las artes gráficas sino que influyeron en las corrientes del gran arte, como lo demuestra la estética del Puntillismo pictórico de los franceses Pierre Seurat y Paul Signac.

Aquel gusto por la otredad y el exotismo, por la diferencia y la osadía, unida desde luego a un desahogo y relajamiento profesional, darían lugar en el contexto de lo puramente tipográfico a las extravagancias compositivas del cartel decimonónico resuelto casi siempre como ya dijimos, y sobre todo en los dos primeros tercios del siglo, con elementos exclusivamente tipográficos (FIG. II.7.13). Esta producción cartelera contiene generalmente una gran cantidad de texto informativo, resuelta de tal modo que aquellos momentos del discurso que conviene destacar se enfatizan mediante el uso de cuerpos tipográficos de gran tamaño y con fuentes tipográficas de apariencia disímil. Hay que tener en cuenta que los oficiales que trabajaban en los talleres dedicados a la producción e impresión de estos soportes de difusión eran herederos naturales

---

22 En lo que respecta al influjo de las técnicas cromolitográficas, Martínez-Val expresa que «con la llegada de la litografía en color se produjo un nuevo avance. Aunque aún no existía el concepto de cuatricromía, que es la técnica de impresión mediante los primarios substractivos (cian, magenta y amarillo, al que se añade el negro) se simulaban los matices mediante el uso de un número elevado de planchas, a veces punteadas para crear variaciones de matiz».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía práctica*. Ed.Laberinto. Madrid, 2002. p.108



FIG. II.7.14



FIG. II.7.16



FIG. II.7.15

FIG. II.7.17



FIG. II.7.14. *Suertes* de tipos móviles de madera.

FIG. II.7.15. Cartel circense, 1883.

FIG. II.7.16. Cartel resuelto con tipografías al gusto *vintage* de la Familia Plómez.

FIG. II.7.17. Placa de Flaxman en memoria de Isaac Hawkins Browne, 1804.

de aquellos oficiales dedicados a los trabajos de *remendería* en los talleres de las artes del libro impreso. Los trabajos de remendería eran impresos de poca entidad, normalmente de un solo folio estampados por una sola cara, cuya solución compositiva se confiaba a los principiantes que aún no estaban suficientemente preparados como para dar solución a los sofisticados problemas que podían presentarse en la maquetación, composición, imposición e impresión de trabajos editoriales de envergadura. La producción cartelera de este periodo del siglo XIX está más ocupada en la llamada de atención que es capaz de producir sobre el espectador y en la transmisión literal de sus contenidos que en la resolución de delicadezas tipográficas. Abunda dicha producción en la utilización de cuerpos y estilos tipográficos dispares, pues los talleres habían de resolver sus composiciones con las pólizas tipográficas de las que disponían. Los textos relativamente pequeños se componían con suertes de tipos móviles de metal, al uso tradicional de las artes del libro, pero para los cuerpos tipográficos mayores había que recurrir a tipos móviles cortados en madera, cuya ejecución quedó con frecuencia al margen de los trabajos especializados de los punzonistas tipográficos tradicionales (FIG. II.7.14). La diversidad de cuerpos utilizados se explica también por la tendencia habitual a enmarcar todo el texto del cartel en un marco de párrafo de alineación justificada, lo que provocaba de paso aperturas forzadas del track. Los únicos elementos decorativos eran, por lo general, viñetas u orlas que formaban parte del juego de tipos incluido en la póliza. El resultado es, en muchas ocasiones, tan deslavazado y absurdamente exótico (FIG. II.7.15) como las chimeneas de Piranesi, y posee en común con ellas el *horror vacui* que presentan. Esos carteles de tan acentuado eclecticismo tipográfico con composiciones que ocupan todo el espacio disponible se han convertido hoy en referentes para una cartelera al gusto *vintage* (FIG. II.7.16) en el marco de una de esas modernas tendencias modales, de tan efímera vida como reducido interés. Si bien para los cuerpos tipográficos pequeños de lectura lineal se utilizaba casi siempre una fuente del tipo clásico romano, con modulación, serifs y proporciones moderadas, sin embargo los estilos de grupo más frecuentes para los cuerpos tipográficos más llamativos fueron las fuentes Grottesca, Egipcia y Didona.

Las fuentes de estilo Grottesca son, como sabemos, tipografías cuya aspecto formal es consecuencia de una arquitectura geométrica simplificada, con astas que carecen de remate en sus extremos. Estas formas tipográficas, que tanto predicamento alcanzarían en el siglo XX a partir del periodo entreguerras y sobre todo a partir de la segunda posguerra en el ámbito del diseño suizo, aparecieron súbitamente, como vimos en el capítulo anterior, al atardecer del siglo XVIII como consecuencia de la influencia que el legado histórico de la Grecia clásica imbuyó en el

imaginario europeo. La progresiva relajación del yugo turco en una Grecia otomana hasta llegar a su definitiva autodeterminación a comienzos del siglo XIX, había conllevado el conocimiento progresivo de su patrimonio y con él las formas de su epigrafía, cuyos perfiles se habían disipado en la memoria de Occidente a favor, hasta entonces, de las formas de la lapidaria clásica de la Roma imperial. Como sabemos, las formas de la epigrafía griega clásica del siglo V ac. han abandonado ya en este momento la irregularidad estructural propia de su influencia fenicia, y han reorganizado su arquitectura adaptando la secuencia de los glifos a una doble pauta, regularizando a su vez la propia arquitectura de cada uno de ellos. Los glifos de la lapidaria clásica griega no tienen modulación y carecen de serif o cualquier otro tipo de remate en las astas. Fueron precisamente estas características, aplicadas a la articulación del bouma latino, las que vimos aparecer en la cultura occidental justo en un momento en el que la curiosidad arqueológica y el interés estético de algunos arquitectos y estetas miraba hacia la poética de la Grecia antigua. Vimos entonces surgir estas formas escritoras grecoantiguas en el texto a pie de lámina de los alzados arquitectónicos de John Soane, o en los grabados de William Blake para los proyectos monumentales de John Flaxman, o en las epigrafías funerarias del escultor Thomas Banks. Todos ellos británicos. También encontramos los caracteres sans serif en la placa de Flaxman en memoria de Isaac Hawkins Browne, de 1804 (FIG. II.7.17). Esta poética escritora aplicada a las tablas de caracteres latinos fue especialmente repudiada en su momento, pues difería en mucho de la apariencia instituida que se derivaba de las formas de la epigrafía latina. Se las llamó por aquel entonces letras *antiquas*, obviamente por su procedencia clásica griega. Señala inteligentemente Mosley que el estilo de las letras sin remates ni modulación, que tan ásperas aparecían a una mirada europea acostumbrada a los ritmos de los caracteres latinos<sup>23</sup>, fueron tan criticadas como los elementos arquitectónicos del *greek revival*, una recuperación del legado estético de la anciana Grecia al que no le faltaron en su momento detractores a los que resultaba extrañamente ajena la poética reductora del dórico, con su ausencia de basa en los soportes, de canon menos esbelto que los acostumbrados modelos vitruvianos, y con su espartana simplicidad geométrica.

---

23 Referente a ello, es pertinente el comentario que el paisajista Joseph Farington dedicó en 1805 a la epigrafía que grabó Flaxman en la lápida funeraria de Isaac H. Browne: «La inscripción está en esos llamados “caracteres egipcios”, que a mis ojos producen un efecto desagradable, puesto que a cierta distancia a duras penas parecen escritura». Con la expresión *caracteres egipcios* se refiere Farington a lo que conocemos hoy como caracteres *grotescos*, es decir de geometría simple y sin remates. La nomenclatura coincide con aquella con la que la fundición Salisbury Square difundirá un poco más tarde, a partir de unos diseños de William Caslon Junior, el tipo *Two Lines English Egyptian*, en 1816.

FARINGTON, Joseph. Citado en: MOSLEY, James. *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2010. p.59

Este resultado inusualmente desornamentado y lacónico, que puede verse en el primer ejemplo de arquitectura británica del greek revival en el *Hagley Garden Temple* de James Stuart levantado a mediados del siglo XVIII en Worcestershire, Reino Unido (FIG. II.7.18), inspirado en el Hephaisteion de Atenas, resultó tan extraño al gusto estético general de la época como los caracteres inscritos en el mármol de la gruta de Stourhead, en Wiltshire, también a mediados del siglo XVIII, y que someten unos glifos latinos con modulación a la amputación de sus previsibles remates (FIG. II.7.19), en lo que de algún modo parece ser, como apunta Mosley, un ejemplo de rusticidad deliberada<sup>24</sup>. Las críticas contra las proporciones y características del estilo arquitectónico del greek revival fueron a veces sorprendentemente parecidas a aquellas que se cebaron con la arquitectura reduccionista de las tipografías del tipo *antique*<sup>25</sup>. Satué ha comparado sagazmente las críticas recibidas por las fuentes sans serif con el rechazo sufrido por las arquitecturas de hierro y cristal del siglo XIX. En ambos casos el interés por la experimentación y la búsqueda de nuevas estructuras reduccionistas, que permitiesen la huida de la hedonista perífrasis ornamental propia de las arquitecturas historicistas y eclécticas o de los recargados tipos ornamentados del siglo XIX (FIG. II.7.20), encontraron en la honesta desnudez de los materiales constructivos y en la sencillez de las formas tipográficas liberadas del abalorio superfluo y la ortodoxia tradicional del remate su campo de batalla<sup>26</sup>. Además la poética

---

24 En sus muy interesantes aportaciones, Mosley comenta que «las letras de esta inscripción, grabadas con nitidez y destreza, muestran contraste entre los trazos, pero no incluyen remates». Continúa diciendo que mientras que algunos caracteres presentan remates otros, la mayoría, carecen de ellos. «En un trabajo de esta calidad podemos descartar que dichas características sena atribuibles al desconocimiento. Una posible explicación es que se trate de un ejemplo de rusticidad deliberada».

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.64

25 Dice Mosley, a partir del pensamiento de William Chambers en una conferencia de hacia 1770, que «el malestar provocado por las columnas dóricas, sin basa y de una altura inferior a seis diámetros, recuerda curiosamente las críticas contemporáneas y posteriores contra las tipografías para titulares de principios del siglo XIX. Si, según declaraba Chambers en su conferencia, se podía *contraponer con el mismo resultado un hotentote y un babuino al Apolo [del Belvedere] y al Gladiador, como la arquitectura griega a la romana*, este insulto, como Pevsner y Lang sugieren, podía parecer ineficaz a una generación que reconocía la virtud primitiva en el buen salvaje». (El texto en cursiva pertenece a la cita que Mosley hace de la conferencia de William Chambers. El texto entre corchetes corresponde al propio Mosley)

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.66

26 Apunta Satué que «el caos morfológico que constituye el siglo XIX en cuanto a diseño tipográfico se refiere, se agudiza al comparar el impulso renovador de la arquitectura funcional, que con el hierro y el cristal como elementos prefabricados “señala la primera gran huida de los estilos históricos en arquitectura” y que ejemplifica un espíritu industrialista alrededor del cual la polémica fue, en su momento, más que apasionada».

SATUÉ, Enric. *El diseño...* op.cit. p.70



FIG. II.7.18



FIG. II.7.19



FIG. II.7.21

FIG. II.7.18. Arquitectura británica del *greek revival* en Worcestershire, Reino Unido, siglo XVIII.

FIG. II.7.19. Inscripción en la gruta de Stourhead, en Wiltshire, mediados del siglo XVIII.

FIG. II.7.20. Póliza del tipo ornamentado, siglo XIX.

FIG. II.7.21. *Two Lines English Egyptian*, un diseño de William Caslon Junior, 1816.

FIG. II.7.22. *Akzidenz Grotesk*, 1896.



FIG. II.7.20



FIG. II.7.22

reductora de este estilo tipográfico resultó especialmente oportuna a los presupuestos racionalistas de la era del maquinismo industrial. En algún momento de finales del siglo XVIII los tipos sans serif salieron del ámbito de los estudios de arquitectura interesados en la arqueología para incursionar en el de los rotulistas comerciales y grabadores, que se interesaron por su apariencia antes que lo hiciesen los fundidores de tipos móviles<sup>27</sup>. El primer diseño comercializado de una letra sin remates data de 1816, de la fundición Salisbury Square, a partir de unos diseños de William Caslon Junior, nieto del primer William Caslon, con el nombre de *Two Lines English Egyptian* (FIG. 11.7.21). La optimización geométrica de la arquitectura de los tipos sans serif era también, por otra parte, especialmente conveniente para el corte simplificado de los tipos en madera, y su severidad mecanicista acompañaba a la estética de un cartesianismo que se impuso tras el comienzo de la Edad Contemporánea, en oposición a las florituras y excesos de la estética del antiguo régimen. A lo largo del siglo XIX veremos, no obstante, que estos tipos *antiguos* o más modernamente llamados *grotescos*, van incorporando en su hechura los ritmos de modulación de los tipos latinos en una suerte de hibridación que, obviamente, favoreció su legibilidad. En el periodo de entreguerras del siglo siguiente, la severidad formal de los tipos grotescos se prefirió a la decadente banalidad de los latiguillos tipográficos del Art Nouveau o al afectado hedonismo de los tipos de la Secesión vienesa. La doctrina racionalista alemana de la escuela bauhasiana sometió a los tipos sans serif a un dogmatismo geométrico que tan sólo comenzaría a relajarse con la aparición de los tipos suizos, tras la Segunda Guerra Mundial. De aquella poética suiza surgirían los tipos de posguerra de la Univers o los de la omnipresente Helvetica. Esta última, de Max Miedinger, es hija directísima de una póliza tipográfica de finales del siglo XIX, la Akzidenz Grotesk (FIG. 11.7.22), distribuida por la Berthold Type Foundry en 1896, y que recoge con especial acierto las tendencias sans serifs que aparecieron en la Europa occidental desde finales del siglo XVIII con la recuperación de las poéticas grecoantiguas y que

---

27 En unos comentarios de un pintor rotulista del siglo XIX llamado James Callingham se advierte que «el mérito de haber introducido las cuadradas ordinarias o sin remates [...] corresponde a los rotulistas, que empezaron a utilizarlas medio siglo antes de que los fundidores de tipos de fijaran en ellas, cosa que sucedió hacia el año 1810».

CALLINGHAM, James. Citado en: MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.89,90

En cuanto al uso de los nuevos modelos tipográficos en la señalética comercial, el poeta Robert Southey añade, en sus *Letters from England* de 1807, que «los letreros de las tiendas deben metamorfosearse según la moda y pintarse en letras egipcias, lo cual sin duda pensarás que es muy extraño, teniendo en cuenta que los egipcios no tenían letras. Se trata simplemente de los caracteres normales, despojados de toda belleza y proporción haciendo todos los trazos del mismo espesor, de modo que los que deberían ser finos parece que sufran de elefantiasis». De nuevo aquí el término *egipcias* se refiere a la poética de las *grotescas* o de palo seco.

SOUTHEY, Robert. Citado en: MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. p.93



FIG. II.7.23



FIG. II.7.24

A B C D E F G H I J  
 K L M N O P Q R S  
 T U V W X Y Z

FIG. II.7.25

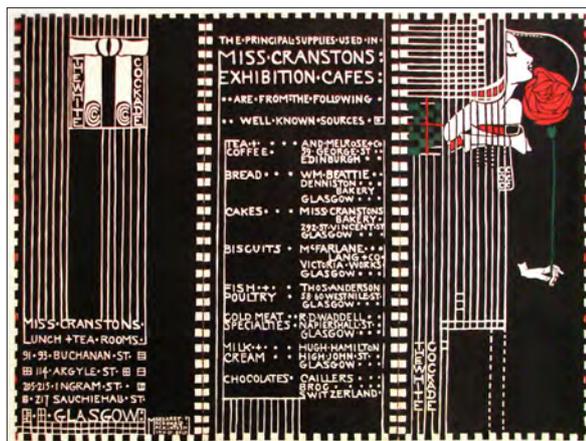


FIG. II.7.26

FIG. II.7.27



FIG. II.7.23. Cartel para una gala del mago Kellar, 1898.

FIG. II.7.24. The *Willow Tea Room*, del grupo de Charles Rennie Mackintosh.

FIG. II.7.25. Recreación moderna de tipos Mackintosh.

FIG. II.7.26. Carta de menú del *White Cockade Tea Room*, de Margaret MacDonal.FIG. II.7.27. Silla *Argyle*, 1898.

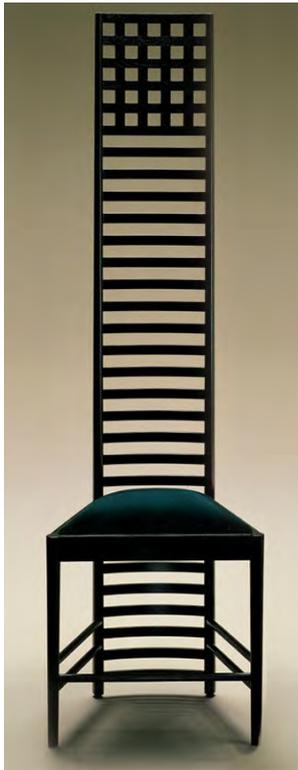


FIG. II.7.28

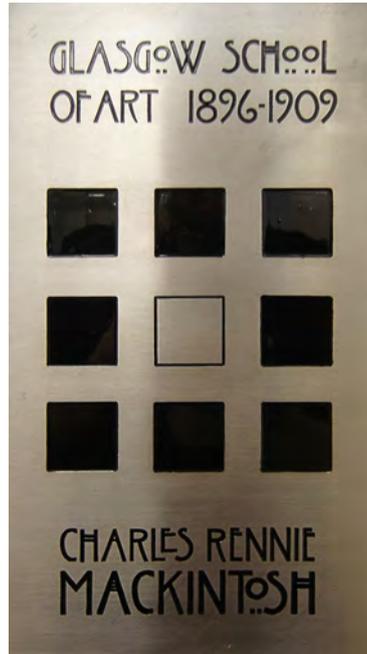


FIG. II.7.29



FIG. II.7.30

FIG. II.7.31



FIG. II.7.32



FIG. II.7.28. Silla *Hill House*.

FIG. II.7.29. Placa para la *Glasgow School of Art*.

FIG. II.7.30. Sillón *Willow*, 1904.

FIG. II.7.31. Comedor de *House for an Art Lover*, en Bellahouston Park.

FIG. II.7.32. Boceto para cartel anunciador de Salón de Té.

supuso también, de manera sorprendente, una incorporación *avant la lettre* de un zeitgeist extemporáneo, de manera casi visionaria, si la consideramos retrospectivamente desde la atalaya de la Helvetica. De la misma manera que sorprende la modernidad de los tempranos tipos de la Akzidenz Grotesk, puede sorprender también por las mismas fechas la modernidad de los tipos grotescos utilizados en el encabezado del cartel anunciador de una gala del mago Kellar, de 1898 (FIG. II.7.23).

En ese atardecer del siglo XIX el grupo británico conocido como *Grupo de los Cuatro*, perteneciente al movimiento estético de la Escuela de Glasgow, en Escocia, utilizó extensamente los ritmos de la tipografía grotesca como fuerza identitaria. La plástica formal de las letras del Grupo de los Cuatro, encabezado por Charles Rennie Mackintosh y su esposa Margaret MacDonald, son además un trasunto fiel de la estética que el grupo aplicaba a los objetos muebles e inmuebles de su autoría. Los textos identitarios del grupo escocés siempre se expresan en letras de caja alta (FIG. II.7.24). Los tipos utilizados tienen una geometría muy simplificada, no tienen modulación ni remates, y presentan un espesor marcadamente estrecho (FIG. II.7.25). Algunos glifos disponen también, con frecuencia, de elementos de repetición como en el caso de las versales /A/ y /H/ así como en el caso de otros como la /O/ introducen pequeños elementos gráficos cuadrados que los acompañan. Las composiciones tipográficas en cartelería y otros soportes de impresión se ordenan con severidad, pero sin dar muestra de fatiga, a una retícula estricta de cuyo módulo participan también el resto de los elementos gráficos y de imagen de la composición, tal como vemos en el diseño para la carta del menú del White Cockade Tea Room, de Margaret MacDonald (FIG. II.7.26). En los diseños de mobiliario de Mackintosh, como en la esbelta y elegante silla Argyle de 1898 (FIG. II.7.27) y en la célebre silla Hill House de los primeros años del XX (FIG. II.7.28) o en los elementos de decoración de interiores, encontramos también la proporción alargada y la orientación vertical que son trasunto de los espesores estrechos de los caracteres tipográficos utilizados por el grupo. Tanto en las sillas como en la decoración parietal del comedor podemos ver también algo que es recurrente en las formas de las tipografías Mackintosh, y es el desplazamiento de los elementos decorativos en la vertical y hacia los extremos, como sucede con el remate de cabecera de la silla Hill House, desplazado hacia el extremo superior a lo largo de la proporción vertical, y en el trazo transversal del carácter /A/ que cae por debajo de su posición reglada buscando el extremo inferior de la composición (FIG. II.7.29). También la repetición de elementos se presentan en el sillón Willow (FIG. II.7.30) de la misma manera que en el glifo /O/ o en los elementos decorativos que acompañan al rótulo

de la Escuela de Arte de Glasgow. También en cuanto a la estética compositiva se observan zonas de densificación ornamental que coexisten con otras donde los espacios vacíos actúan de contrapunto y quedan obligadas a los ritmos de la retícula de composición, como vemos en el propio comedor de *House for an Art Lover*, en Bellahouston Park (FIG. 11.7.31), y en el boceto del cartel anunciador para el Salón de Té (FIG. 11.7.32). La corriente de depuración ornamental del grupo escocés liderado por Mackintosh está en cierto modo en línea con el pensamiento estético minimalista del arquitecto austríaco Adolf Loos (FIG. 11.7.33) y su poética influiría en el movimiento Art Déco, en la estética del purismo arquitectónico de Le Corbusier y en la poética formal de la Staatliche Bauhaus alemana; todas ellas, como sabemos, ya entrado el siglo xx.

La estética de simplificación mecanicista que mueve a los tipos sans serif es compartida por los estilos tipográficos del grupo de las *Egipcias* (FIG. 11.7.34). Son los egipcios unos caracteres típicamente decimonónicos. Su aspecto tosco y un tanto vulgar, su fuerte peso visual y su llamativa apariencia la hicieron especialmente apta para los textos de la cartelería de la época. Su aspecto extravagante, y por tanto en cierto modo exótico, justifican su nombre en un momento en el que merced a la actividad arqueológica una plétora de objetos provenientes de culturas antiguas desenterradas afluyó a la curiosidad europea. En el imaginario colectivo del siglo xix todos aquellos objetos comenzaron, fuese cual fuese su origen histórico y territorial, a recibir la apelación de egipcios probablemente por el predominio de procedencia de los mismos merced a las expediciones napoleónicas en Egipto de principios del siglo xix. De ningún modo la estética de los caracteres egipcios se emparenta formalmente con la poética de los artefactos arqueológicos del antiguo Egipto. La principal característica que define a los tipos egipcios es su pesado remate cuadrangular. Sus astas se presentan casi siempre con una modulación moderada pero de enorme peso visual. Su uso durante el siglo es casi sin excepción en caracteres de caja alta y por lo general el espesor de los glifos es estrecho aunque en una aparición tan temprana como 1815 en el puente de Waterloo, en Betws-y-Coed, Gales, la franja de texto en el arco presenta un texto en caracteres egipcios de generosos remates y espesor ancho (FIG. 11.7.35). Para hallar los antecedentes del tipo egipcio hay que retrotraerse a casi un siglo antes, a los tipos de William Caslon. Los caracteres Caslon que aparecen en su muestrario de 1728 (FIG. 11.7.36) poseen unos remates en forma de serif que tienen un corte recto en sus extremos. El pequeño sobrealzado tipográfico que provoca el corte es algo mayor que el que tres décadas antes aparecía en los tipos de la Romain du Roi. Tanto los severos remates de la Caslon como la sobriedad de la arquitectura de los glifos, así como su contraste de modulación acentuada y



FIG. II.7.33



FIG. II.7.34



FIG. II.7.35



FIG. II.7.37



FIG. II.7.36



\*. These Florae are registered in pursuance of the Design Copyright Amendment Act, 6 & 7 Vic., Cap. 65.

DOUBLE PICA CLARENDON.

Quousque tandem abutere Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jactabit audacia? nihilne te nocturnum praesidium palatii, nihilne urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil consensus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt? patere tua consilia non sentis? constricta jam omnium horum conscientia teneri conjurati-

SALES BY PUBLIC AUCTION.

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZE

£1234567890

FIG. II.7.38



FIG. II.7.33. Sastrería *Goldman & Salatsch* de Adolf Loos, 1910.

FIG. II.7.34. Fuentes del tipo *Egipcia*.

FIG. II.7.35. Tipos egipcios en el Puente de Waterloo. Betws-y-Coed, Gales, 1815

FIG. II.7.36. Muestrario tipográfico de Caslon de 1728.

FIG. II.7.37. *Double Pica* del tipo *Clarendon*, 1848.

FIG. II.7.38. Tipos *Shade* y *Antique* de la fundición Vincent Figgins, 1817.

su eje de modulación vertical, han recibido ya el influjo de la Romain francesa que, si bien en menor grado, presenta ya estas peculiaridades. Con el tipo de Caslon se imprimió la primera edición de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América en 1776. Los tipos con remates lineales inusualmente gruesos cayeron en desuso hacia fines del siglo XVIII pero entrado el siguiente se aplicaron a la confección de soportes de difusión mediática informativa y comercial y con ello se incorporaron al paisaje gráfico hasta el punto que en 1845 aparece la que se estima la primera póliza tipográfica que podemos propiamente llamar de tipo egipcio bajo el nombre comercial de Clarendon según unos punzones cortados por Robert Besley (FIG. 11.7.37), aunque hay que decir que los tipos *Shade* y sobre todo *Antique* de Vincent Figgins, de hacia 1817, no parecen dejar lugar a dudas acerca de su filiación al tipo egipcio (FIG. 11.7.38). Una variante característica de este grupo y que fue ampliamente utilizada en la cartelería del siglo XIX es la denominada egipcia italiana que se conoce por la extrema estrechez de su espesor, y por la desmesurada altura de los serifs cuyo grosor supera incluso al de las astas. Por citar una anécdota referente a estos tipos, señalaremos que es más que frecuente asociar la poética de las fuentes tipográficas egipcias a la estética del Far West norteamericano. Circunstancia que se debe obviamente a la fuerte colonización cinematográfica hollywoodiense en la actual cultura visual occidental europea. La recurrencia temática de la fábrica cinematográfica norteamericana de entretenimiento ha provocado hoy día en el imaginario popular unos lazos que unen la estética del tipo egipcio con los usos tipográficos del Lejano Oeste norteamericano. Lo que no es más que la consecuencia lógica del hecho de que fue precisamente durante el siglo XIX cuando se produjo la expansión de las fronteras de la nación estadounidense hacia la costa del océano Pacífico. Por supuesto en ningún modo el uso frecuente de la letra egipcia en la Norteamérica decimonónica va más allá de su justificación cronológica. En definitiva, digamos que en cierto modo los tipos egipcios, con sus sólidos remates tacudos cuadrangulares, son una hibridación de los marcados remates de los tipos de Caslon y la estética lineal de los de Bodoni.

La evolución que experimentó la gráfica de las pólizas de Giambattista Bodoni, cuyos tipos fueron utilizados ampliamente en la producción editorial del libro impreso, fue especialmente significativa en la producción cartelera decimonónica. Durante la primera mitad del siglo los caracteres Bodoni, aplicados a la gráfica de remendería, ensayaron tal desmesurado aumento del contraste de modulación que los tipos resultaban tan sólo adecuados para tipos display de gran tamaño. El uso inadecuado de esta tendencia en las artes del libro y la fealdad que suponía desde la óptica conservadora de los punzonistas y fundiciones tipográficas cuya profesionalización



FIG. II.7.39



FIG. II.7.40

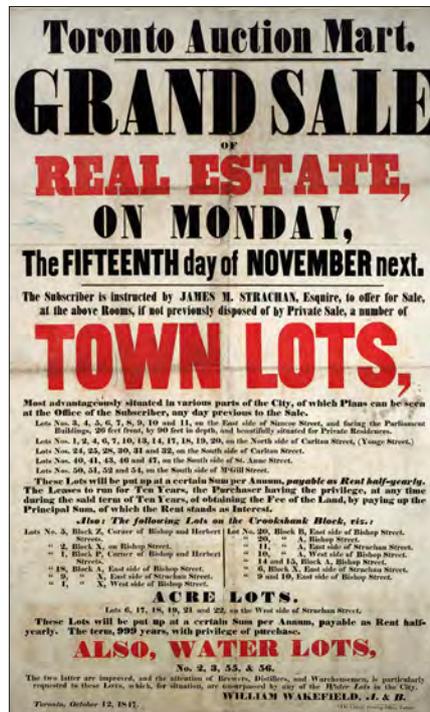


FIG. II.7.41



FIG. II.7.42



FIG. II.7.43

FIG. II.7.39. Detalle del cartel para el estreno de *La Traviata* en La Fenice de Venecia, 1853.

FIG. II.7.40. Detalle de un cartel anunciador de exhibiciones aerostáticas, 1878.

FIG. II.7.41. Cartel tipográfico, 1847.

FIG. II.7.42. Cartel tipográfico, 1833.

FIG. II.7.43. Mancheta del diario británico *The illustrated London news*, mayo de 1842.

se ocupaba en la optimización de tipos de alta legibilidad, fueron con toda probabilidad los factores que provocaron la ira y el rechazo de las tendencias Bodoni desde el conservadurismo tipográfico. El fortísimo contraste de modulación se observa con claridad en la tipografía principal del cartel para el estreno de la ópera *La Traviata* en el teatro La Fenice de Venecia, de 1853 (FIG. II.7.39) o en el texto secundario de un cartel anunciador de exhibiciones aerostáticas de 1878 (FIG. II.7.40) en el que además el tipo *pseudobodoni* malconvive con los pesados tipos egipcios del texto principal, eclecticismo tipográfico del que participan ampliamente los soportes de difusión de todo el siglo XIX, tal como lo vemos en el deslavazado conjunto de un cartel de 1847 (FIG. II.7.41) o en el ecléctico muestrario de fuentes de otro cartel anterior, esta vez de 1833 (FIG. II.7.42). Todas las osadías escritoras que se sucedieron en el siglo en aquel campo de batalla que fue el soporte mediático, muy especialmente el cartel, desembocarían en el saldo nostálgico de William Morris en su *News from Nowhere*. En aquellas *Reflexiones desde Utopía*, Morris ataca la relajación profesional de los usos escritores y propone modelos que miran hacia atrás en busca de referentes sólidos. En cierto modo, pero con otro talante más constructivo, la necesidad de recuperar un uso coherente de las formas de la tipografía fue lo que inspiraría ya en el primer tercio del siglo XX el conocido e interesante ensayo *The Crystal Goblet*, de Beatrice Warde, a partir de una conferencia para el British Typographers' Guild en Londres, en 1930. Las valiosas y acertadas metáforas de Warde sólo se pueden comprender hoy asumiéndolas desde un llamamiento al orden tipográfico desde los presupuestos de una tipografía aplicada a ediciones impresas de lectura lineal.

El desarrollo de los procedimientos de reproducción en serie de la gráfica industrial, la aparición de una nueva clase social consumidora, la oferta de productos de uso de manufactura en serie, la oferta de entretenimiento orientada al consumo popular, la progresiva alfabetización de la sociedad<sup>28</sup>, y el empeño por la presentación llamativa y original de los requerimientos consumistas de la industria productora, fueron determinantes para el desarrollo de unas formas

---

28 «El libro deja de ser patrimonio de una minoría culta y poderosa ya en los comienzos del siglo XIX, aunque la tendencia de acercamiento del libro, cualquiera que sea su contenido, a una masa más amplia de lectores se da en los comienzos del siglo XX. El auge del periodismo en el siglo XIX fomenta el interés por la lectura, al propio tiempo que la expansión de la educación a capas cada vez más amplias de la población prepara las bases para el lanzamiento del *libro popular o de masas* [...] Los adelantos tecnológicos en todos los campos de las artes gráficas contribuirán a abaratar el producto y a ponerlo a disposición de un público predispuesto a aceptarlo. En estas condiciones, el libro, la enseñanza y la cultura se interinfluyen, de manera tal que cada uno arrastra a los demás y al propio tiempo se siente arrastrado por ellos».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Ed.Trea. Gijón, 2002. pp.177-178



FIG. II.7.44

FIG. II.7.45

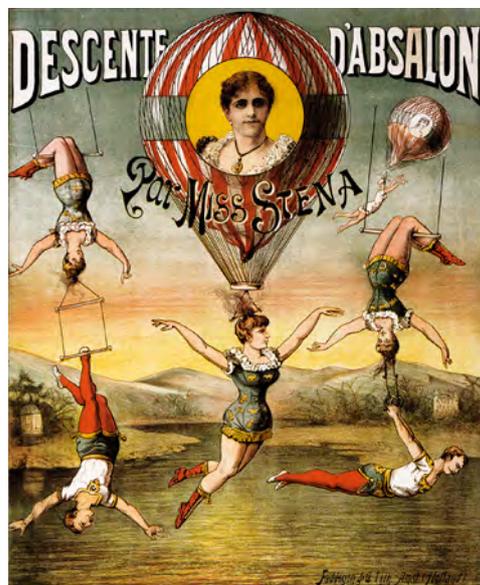


FIG. II.7.46



FIG. II.7.47



FIG. II.7.48

FIG. II.7.44. Cartel comercial español de 1889.

FIG. II.7.45. Cartel para el *Astleys Royal Amphitheatre*, 1854.

FIG. II.7.46. Cartel circense *Descense d'Absalon*, 1880.

FIG. II.7.47. Cartel comercial de *Dobbin's*, 1869.

FIG. II.7.48. Cartel para una exhibición aerostática.

tipográficas caprichosas y extravagantes, engalanadas con excesos ornamentales, que si bien se desacreditaban por sí mismas en el ámbito de lo editorial, sin embargo se aplicaron extensamente en el fértil campo de cultivo de los soportes de difusión mediática. Así aparecen en el encabezado del diario británico *The illustrated London news*, en mayo de 1842 (FIG. II.7.43) o en un cartel comercial español de 1889 (FIG. II.7.44). Los tipos ornamentales aparecen también con efusivo descaro en el cartel del *Astleys Royal Amphitheatre*, de 1854 (FIG. II.7.45), en el que, a pesar del protagonismo cedido a la imagen figurativa de la ilustración, y a pesar también de no estar resuelto tipográficamente mediante el concurso de tipos móviles de madera o plomo, el eclecticismo tipográfico es deudor de aquella cartelería resuelta enteramente con una mezcla heterogénea de tipos móviles. En el caso de la producción cartelera, el desarrollo de la fortuita<sup>29</sup> técnica litográfica de Senefelder permitió, ya a partir del tercer tercio del siglo XIX, que las formas tipográficas principales pudiesen ser trazadas directamente en la piedra litográfica, permitiendo así al ilustrador por vez primera inventar nuevas formas para el texto, haciéndolo aparecer en situaciones y con conformaciones inéditas, y adaptando también texto e imágenes en una suerte de completitud compositiva que proporcionaba una coherencia estética al conjunto, antes imposible de conseguir mediante el concurso de pólizas de elementos móviles. Así lo encontramos en el cartel circense *Descense d'Absalon*, de 1880, donde el texto deforma las pautas que lo condicionan y se esconde traviesamente por detrás del contorno del globo aerostático del centro de la composición (FIG. II.7.46) o en el cartel comercial *Dobbin's* de 1869 (FIG. II.7.47) donde la condición de ilustración del propio texto se suma a su profusión ornamental, ambas características típicas de la segunda mitad del siglo XIX. Igualmente la fantasía tipográfica de los textos de este cartel de exhibición aerostática (FIG. II.7.48), actividad como vemos tan al gusto de la época, rivaliza con el potencial gráfico de la propia imagen ilustrada, con unos resultados que se alejan en mucho de las posibilidades compositivas de los textos montados con tipos móviles. El cartel *Masquerade*, de 1859 (FIG. II.7.49), presenta una típica disposición tipográfica ecléctica en la que además participan los textos rotulados manualmente —el título

---

29 Tal como dice Satué, refiriéndose a la casualidad del descubrimiento que llevó a la ideación del invento, el propio inventor cuenta que «un día, al hacer la lista de la ropa que su madre entregaba a la lavandera y no disponer de papel, lo hizo provisionalmente con el pincel y barniz de *agua fuerte* sobre una de las lisas piedras calizas que tenía a medio pulir. Al día siguiente, antes de borrarla, atacó toda la superficie de la piedra con el ácido nítrico que usaba para grabar con el fin de obtener un relieve susceptible de ser entintado» (la cursiva es de Satué).

SATUÉ, Enric. *El diseño...* op.cit. p.67



FIG. II.7.49



FIG. II.7.50

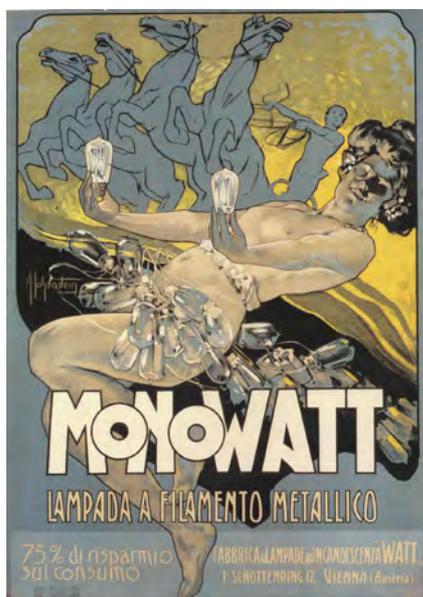


FIG. II.7.51



FIG. II.7.52



FIG. II.7.53

FIG. II.7.49. Cartel *Masquerade* y detalle del rótulo principal, 1859.

FIG. II.7.50. Texto principal del cartel para *Great Wizard of the North*, 1841.

FIG. II.7.51. Cartel publicitario para *Monowatt* de Adolfo Hohenstein, 1899.

FIG. II.7.52. Cartel publicitario para *Quinquina Dubonnet* de Jules Chéret, 1895.

FIG. II.7.53. Cartel de Théophile-Alexandre Steinlen para una representación de Yvette Guilbert.

FIG. II.7.54. Cartel *Ambassadeurs* de Toulouse Lautrec para una función del cantante Aristide Bruant, 1892.

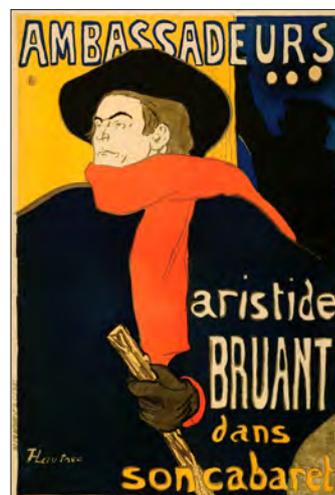


FIG. II.7.54

Masquerade— con pólizas tipográficas de función display cortadas en madera —los textos en cuerpos de gran tamaño— y las pólizas tipográficas tradicionales de tipos de metal —los textos en cuerpos pequeños. El tratamiento ornamental que convierte a las formas de las letras en auténticas imágenes llega casi a sus límites en el tratamiento tipográfico del texto *Great Wizard of the North*, de 1841 (FIG. 11.7.50), que integra igualmente tipos ejecutados con la técnica de la ilustración, y pólizas de madera y metal, además de hacer intervenir la imagen figurativa. De 1899 es este bello cartel publicitario de Adolfo Hohenstein (FIG. 11.7.51), resuelto en técnica litográfica, donde no sólo el texto se implica con la imagen superponiéndose a ella sino que las propias formas de la tipografía juegan entre sí, solapándose caprichosamente. La línea de texto bajo el título se influye claramente por la poética secesionista austríaca, como podemos ver por su módulo estrecho, el desplazamiento a lo largo de la vertical de ciertos elementos tipográficos hacia los extremos del glifo, la simplicidad geométrica, la curvatura hedonista que presentan ciertas astas, el uso exclusivo de letras de caja alta, y el efecto ovoide en las curvas de ciertos caracteres como la /D/ o la /O/.

El libre juego tipográfico y la interrelación entre texto e imagen se observa especialmente bien en los carteles del francés Jules Chéret, como en *Quinquina Dubonnet*, de 1895 (FIG. 11.7.52) donde el texto principal flirtea con el potente elemento oval que circunda y diviniza la figura de la mujer que ofrece el elixir vital, transfigurada en auténtico pantocrator de la era del consumo. El texto principal además interacciona con la figura de la mujer fusionándose parcialmente con ella precisamente en la zona donde se encuentra el nombre de marca, sugiriendo así una simbiosis entre ambos elementos. El libre juego del texto y su interacción con la imagen aparece también en el cartel de Théophile-Alexandre Steinlen para una representación de la artista Yvette Guilbert en el café Ambassadeurs (FIG. 11.7.53) o en el cartel también titulado *Ambassadeurs* de Toulouse Lautrec (FIG. 11.7.54) para una función del cantante Aristide Bruant en 1892, cuya estética tipográfica, en todo de acuerdo con la opinión de Giu Bonsieppe, deja mucho que desear<sup>30</sup>. No obstante, y aun con las posibilidades compositivas y estéticas que el medio litográfico industrial permitía a los ilustradores, no fueron pocos los carteles de finales de siglo que con textos totalmente ejecutados a mano seguían sin embargo manteniendo la poética

---

30 Comenta Satué que, en opinión de Bonsieppe, «los diseños gráficos no deben ser concebidos como pinturas con elementos tipográficos agregados [...] Toulouse-Lautrec fue un excelente pintor, pero un pésimo tipógrafo». No podemos estar más de acuerdo con esto.

BONSIEPPE, Gui. Citado en: SATUÉ, Enric. *El diseño...* op.cit. p.80



FIG. II.7.55

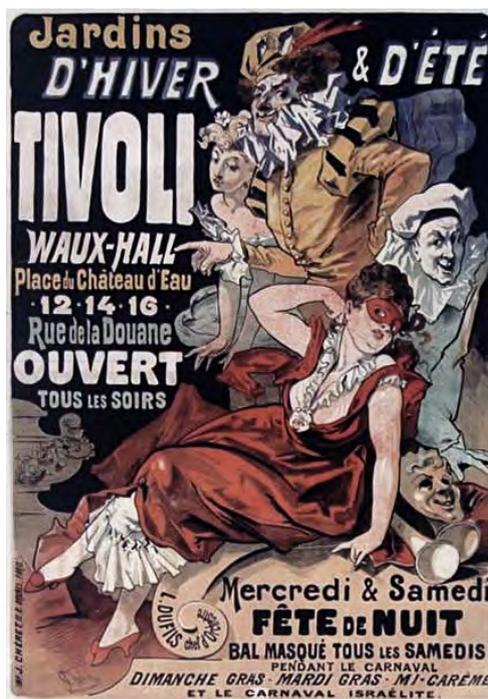


FIG. II.7.56

## Incipit Liber Tercius.

**H**Y at this mene whyle  
Troilus,  
Recordinge his lessoun  
in this manere:  
Ma fey! thought he,  
thus wole I seye and  
thus;  
Thus wole I pleyne un-  
to my lady dere;  
That word is good, and  
this shal be my chere;  
This nil I not foryeten in no wyse.  
God leve him werken as he gan devyse.

FIG. II.7.57

**C**OGITANTI. MIHI. SEPENVMERO. ET. MEM  
ueren repereuti. pcan fuisse quinte frater illa uide  
qui in optima. r. p. quom & honoz & rez gestaz q  
florerent. cu ure cursum tenere potuerunt. ut u  
negotio sine pculo. uel in otio cu dignitate esse poss  
Ac nunc qd mihi quaq; inuui regescendi. atq; animu ad utruusq; no  
prelata studia referendi. fore iustu & ppe ab omnib' ccessum esse ar

FIG. II.7.58

**B**IFIL that in that se  
In Southwerk at the  
I lay,  
Redy to wenden on  
age  
To Caunterbury wi  
corage,  
At nyght were come into that hos  
Wel nyne and twenty in a compai  
Of sondry folk, by aventure yfall  
In felawshipe, and pilgrimes we

FIG. II.7.59

FIG. II.7.55. Cartel litográfico de Émile Lévy, 1883.

FIG. II.7.56. Cartel litográfico de Jules Chéret, 1874.

FIG. II.7.57. Tipos de Morris para *The Recuyell of the Historyes of Troye*, 1892.FIG. II.7.58. *De Oratore* de Cicerón, impreso por Sweynheym y Pannartz en 1465.FIG. II.7.59. *Works of Geoffrey Chaucer* de William Morris, 1896.

abigarrada y ecléctica de los carteles resueltos con la técnica limitatoria de los elementos de tipos móviles, como podemos comprobar en este cartel de Émile Lévy de 1883 (FIG. II.7.55) o este otro de Jules Chéret de 1874 (FIG. II.7.56).

El siglo XIX presenta en general un panorama en el que la forma de la letra parece alejarse de los requerimientos de legibilidad y conveniencia amasados a lo largo de centurias anteriores. La vistosidad, la originalidad y el aspecto llamativo, y para muchos grosero, de los tipos display<sup>31</sup> son el efecto como hemos visto de un nuevo orden de cosas en el terreno de la comunicación mediática y de los gustos por la *otredad* y el eclecticismo propios del momento<sup>32</sup>. Pero a la par que ciertamente desafortunados desde el orden canónico son también el hito que inicia una nueva etapa que se desarrollará a lo largo de todo el siglo XX y que convierte al objeto texto, supuesta ya su condición comunicativa literal, en auténtico elemento de imagen invistiendo al bouma con una suerte de aditamentos y modificaciones gráficas que lo potencian como recurso de comunicación extraliteral, aproximándose así a las corrientes semióticas de la tipografía que se desarrollarán ampliamente a partir de la segunda posguerra del siglo XX.

Como ya apuntábamos antes, los excesos del siglo XIX concluirán finalmente en una suerte de cansancio que provocará tanto la nostalgia como un efecto de retorno hacia los ámbitos de la ortodoxia. La nostalgia del británico William Morris, afín a los postulados de Ruskin, le llevará en el ámbito de lo tipográfico a la recuperación de usos caligráficos y tipográficos prerrenacentistas, en línea con la estética del grupo de los Prerrafaelistas, con quienes Morris

---

31 Sobre este aspecto de las tipografías del siglo XIX, Kinross manifiesta que «el uso de letras con un trazo más grueso había comenzado a ser aparente en el desarrollo de los tipos modernos, haciéndose especialmente evidente en las primeras letras modernas inglesas. Debido a la necesidad de producir carteles públicos de mayor tamaño y a la presencia de prensas cada vez más preparadas para imprimirlos, las letras tuvieron que agrandarse, oscurecerse y presentar una mayor variedad de formas. Este requisito parece ser el motivo de la proliferación en este periodo de tipos de letra publicitarios, aunque el principio de engrosamiento llegó a aplicarse a todos los tamaños de letra».

KINROSS, Robin. *Tipografía moderna. Un ensayo histórico crítico*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2008. p.36

32 Sobre el confuso panorama tipográfico en la gráfica mediática del siglo XIX, Martínez-Val señala que desde principios de siglo «...se multiplicaron las tipologías. Aparecieron las tacudas, que algunos llamaron *egipcias* más porque Egipto estaba de moda que por ninguna razón histórica a considerar; y también las de *palo seco* o sin serifas cobraron carta de naturaleza. Y, desde luego, toda clase de letras *ornamentales* basadas en motivos antiguos y modernos [...] De manera que la tipografía, que hasta entonces se había constreñido a variaciones formales que para los no especialistas resultaban prácticamente inapreciables, se convirtió en una verdadera selva. [...] Es imposible acercarse a muestras de tipografía victoriana sin encontrar grandes serifas y letras ornamentales por todas partes, mezcladas con las de palo seco y las romanas tradicionales. Sobre todo en cartelería y en envases de productos de consumo general. Sólo el mundo del libro quedó algo apartado de esta tendencia, y mantuvo estándares más tradicionales».

MARTÍNEZ-VAL, Juan. *Tipografía...* op.cit. pp.99-107



FIG. II.7.60

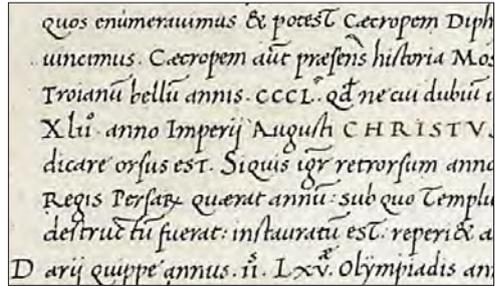


FIG. II.7.61

**T**ensaurum abstrusum abiens peregre charmides  
 Remq; omnem amico calliclei mandat suo  
 I hoc absente male rem perdit filius  
 Nam & sedis uendit has mercatur calliclep est atq;

FIG. II.7.62

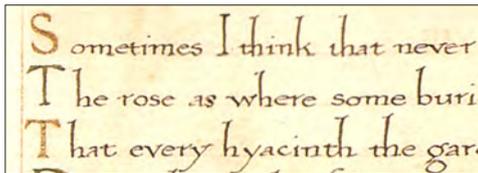


FIG. II.7.63

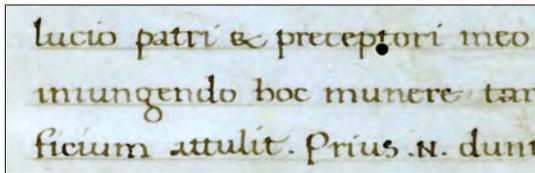


FIG. II.7.64

FIG. II.7.60. Libro manuscrito por William Morris titulado *The Odes of Horace*, 1873.

FIG. II.7.61. *Chronicon. Interpretatio Eusebii*

FIG. II.7.62. Muestra de escritura de Niccolò Niccoli, principios del siglo xv.

FIG. II.7.63. Libro manuscrito por William Morris titulado *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, 1872.

FIG. II.7.64. Caligrafía humanística al estilo de un *Phaedo* de Platón del siglo xv.

FIG. II.7.65. Página del folio del *The Rubaiyat of Omar Khayyam* de Morris, a la izquierda, y folio de *De Evangelica Praeparatione* de 1470, a la derecha.



FIG. II.7.65

colaboró en varios proyectos artísticos. La estética tipográfica de los tipos humanísticos del primer renacimiento italiano están presentes en los punzones tipográficos que se cortaron para la editorial Kelmscott Press, de Morris. Y estos tipos están teñidos además del influjo goticista que animó también a las formas de la tipografía de aquellos precursores de la imprenta alemana en Italia como fueron Sweynheym y Pannartz. Los tipos de Morris para su edición de *The Recuyell of the Historyes of Troye*, de 1892 (FIG. II.7.57) presentan ese aspecto de renacimiento temprano, fusión entre los tipos humanistas y la influencia de la escritura gótica, que observábamos ya en el *De Oratore* de Cicerón, de 1465 (FIG. II.7.58) impresos por unos Sweynheym y Pannartz recién llegados a Italia tras la deserción de Maguncia por motivos de política clerical. El renacentismo goticista se advierte asimismo en los tipos con los que Morris imprimió su excelente *Works of Geoffrey Chaucer* en 1896 (FIG. II.7.59), considerada una de las tres mejores ediciones editoriales de toda la historia del libro impreso junto con la *Biblia* de Gutenberg, impresa en Maguncia hacia 1455, y *Medailles sur les principaux evenements du regne entier de Louis le Grand*, impreso en la *Imprimerie Royale* francesa en 1702 con el uso en primicia de los tipos de la Romain du Roi. Las preferencias nostálgicas de Morris se extienden también a sus trabajos caligráficos, como en el libro manuscrito *The Odes of Horace* (FIG. II.7.60), miniado y caligrafiado en 1873 con una escritura cercana a los tipos cursivos renacentistas, como podemos observar si comparamos su escritura con la caligrafía del *Chronicon, Eusebii Caesariensis* del siglo XVI (FIG. II.7.61) o con una muestra de escritura del humanista Niccolò Niccoli de principios del siglo XV (FIG. II.7.62). En el libro manuscrito *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, de 1872 (FIG. II.7.63), Morris opta por una caligrafía humanística al estilo de la del ejemplar del *Phaedo* de Platón del siglo XV (FIG. II.7.64). Tanto el aspecto de la maquetación del *The Rubaiyat* como las ilustraciones de Burne Jones en las miniaturas de las orlas acercan estas obras caligráficas de Morris a sus trabajos editoriales impresos en la Kelmscott Press. Y desde luego su estilo se emparenta con las ediciones manuscritas e impresas de los siglos XV y XVI, como observamos en este folio del *De Evangelica Praeparatione*, de 1470 (FIG. II.7.65), impreso con los excepcionales tipos del punzonista francés Nicolas Jenson. La poética caligráfica y los modos de hechura tipográfica de William Morris influirían luego en el trabajo del también británico Edward Johnston y a su vez determinarían en parte el estilo y posicionamiento ideológico de Eric Gill, discípulo a su vez de Johnston.

En lo referente a la actividad caligráfica, en la Alemania del siglo XIX fue frecuente un tipo de escritura manual conocida como *Kurrentz*, heredera de los tipos cursivos góticos de escritura

Was ist Aufklärung?

Aufklärung ist der Ausgang aus dem Tierische selbst erfüllenden Unmündigkeit. Ueber die Unwissenheit, ist kein Kraftausdruck eines Menschen zu bekommen. Selbstverwirklichung Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben

FIG. II.7.66

Liberalismus wird nicht mehr  
forn die deutsche Ein-  
schnittsart als Bildunglin-  
te ist bezeichnet. Die  
lingt wohl davon, daß  
die Bildungsteiligkeit dieje-  
nigen fonn die deutsche  
Einheitsart ist, deren  
Ursache von den Menschen

FIG. II.7.67



FIG. II.7.68



FIG. II.7.69



FIG. II.7.71



FIG. II.7.70

FIG. II.7.66. Caligrafía alemana del tipo *Kurrentz*, siglo XIX.

FIG. II.7.67. Caligrafía alemana del tipo *Sütterlin*.

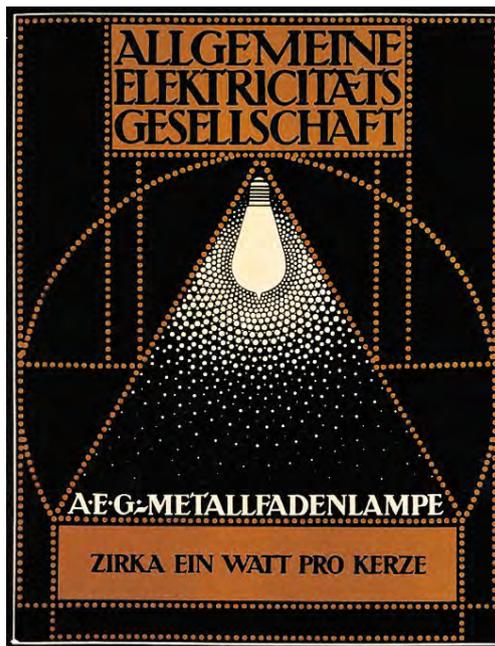
FIG. II.7.68. Carteles con tipos inspirados en el tipo *Sütterlin*, de 1910 y 1935 respectivamente.

FIG. II.7.69. Cartel con un tipo inspirado en una *Sütterlin* muy versionada, 1933.

FIG. II.7.70. Cartel de Ludwig Sütterlin para la Exposición Industrial de Berlín, 1896.

FIG. II.7.71. Logotipo de Peter Behrens para la corporación AEG.

FIG. II.7.72



Dilecte fili salutem & aplicam bene. Cum sicuti nol-  
rum duarum milium Tornaturarum uel circa feri  
Sancte Marię in Domnica Diacono Car<sup>h</sup> de Medicu-  
tis et taxis tam realibus q̄ personalibus seu mixtis or-  
tempore Triginta Annorum impetraueris. supplica  
parum utilitatis et comodi fieri quibus et incolis sunt  
bentes, eas ipas approbamus, confirmamus, & aphuo m  
stantibus quibuscuq̄. Volumus aut qd̄ deũ Triga

FIG. II.7.73

Tensaurum abstrusum abiens peregre charmedes  
Remq̄ omnem amico callieli mandat suo  
I hoc absente male rem perdit filius  
Nam & adis uendit has mercatur callielis est atq̄

FIG. II.7.74



FIG. II.7.75

Die wil leeren schrijven met dege. Datte de Penne t' adertijt.  
Geleek dees figure wijf aen. Soo zal tse lypen te beter gaen.  
Wilde

FIG. II.7.76

FIG. II.7.77

Edele Welgeboorne  
Vermooende Genadige Heer

FIG. II.7.72. Cartel de Peter Behrens para la corporación AEG, 1910.

FIG. II.7.73. Muestra caligráfica de Ludovico Arrighi, 1431.

FIG. II.7.74. Muestra caligráfica de Niccolo Niccoli.

FIG. II.7.75. Glifos trazados con pluma de corte en bisel, a la izquierda, y en punta, a la derecha.

FIG. II.7.76. Caligrafía al gusto setecentista.

FIG. II.7.77. Caligrafía próxima al estilo copperplate.

tirada (FIG. II.7.66). Su apariencia es la de una escritura manual con un canon estricto, módulo estrecho, caracteres enlazados, eje de inclinación muy pronunciado y, sobre todo, un ataque muy evidente. El estilo Kurrentz daría lugar al estilo *Sütterlin* (FIG. II.7.67), un estilo caligráfico enseñado en las escuelas de primaria alemanas desde los primeros años del siglo siguiente, y a partir de la publicación en 1911 de unos modelos caligráficos del alemán Ludwig Sütterlin, como vemos en este cuaderno de escritura escolar de 1929. La escritura del tipo Sütterlin fue abolida del aparato educativo alemán por decreto del propio Führer Adolf Hitler en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, sustituyendo las duras formas goticistas de la Sütterlin por otras formas escritoras fuertemente latinizadas, en el mismo momento en que es relegado también el uso exclusivo de las tipografías nacionalistas de estilo gótico Fractura por otras que recogen la arquitectura de los caracteres latinos. En tanto que disfrutó de vigencia, la escritura del tipo Sütterlin, con su fuerte acento germano, traspasaría las fronteras de las escrituras de tipo *epistolar*<sup>33</sup> para incorporarse al panorama tipográfico mediático, como podemos ver en estos dos carteles, fechados en 1910 y 1935 (FIG. II.7.68). En este otro cartel de 1933 (FIG. II.7.69) podemos apreciar, en el texto «telephonieren», una tipografía de voluntad latinizante que aun así no prescinde de la genética germana de la Sütterlin, muy visible sobre todo en el fuerte ataque de los glifos, en el encadenamiento de los caracteres y en el estrecho espesor de los glifos.

Por otro lado, y también en la Alemania de finales del siglo XIX, se suceden unas formas tipográficas versales de uso principal en la gráfica mediática y que aun a pesar de su apariencia latina presentan un aspecto inequívocamente germano. Tienen un fuerte peso visual, con un pronunciado contraste de modulación y potentes remates de bordes redondeados que mitigan en parte su rotundidad. La encontramos en este cartel de Ludwig Sütterlin para la Exposición Industrial de Berlín de 1896 (FIG. II.7.70). Las maneras germánicas que están presentes en estos glifos, fundamentalmente latinos, las encontraremos luego también en los primeros años del siglo XX en los elementos gráficos de identificación corporativa y de difusión publicitaria que desarrollaría Peter Behrens para la corporación AEG, tal como podemos ver en su diseño de logotipo (FIG. II.7.71) o en el famoso cartel de 1910 para dicha corporación (FIG. II.7.72).

Las caligrafías del humanismo renacentista, herederas directas de la caligrafía carolina del siglo IX, derivaron en su momento hacia una versión cursiva de escritura tirada, con el eje

---

33 Denominamos aquí escritura *epistolar* aquella realizada manualmente para uso más o menos privado, no sujeta a un canon estricto y que refleja de manera singular el gesto personal del que la ejecuta.

inclinado y con una grafía más ágil que la humanística de eje vertical, que podía además trazarse con mayor velocidad. Las necesidades burocráticas de las cancellerías italianas impulsaron unos usos caligráficos que inclinaron el eje de los caracteres, los enlazaron, redujeron el espesor de los glifos y acentuaron, por efecto del estrecho espesor y de la inclinación, el ataque. Así se observa en las escrituras de las cancellerías papales italianas, como en la del calígrafo y también tipógrafo Ludovico Arrighi (FIG. II.7.73) o en las de Niccolo Niccoli (FIG. II.7.74). Estas caligrafías cancellerescas, como ya vimos en su momento, evolucionaron alterando sus ritmos de modulación principalmente debido al cambio del corte de la pluma, que de rematar la punta en plano pasó a adoptar un extremo más apuntado. El trazo se adelgazó y los delgados gavilanes de la pluma, al ofrecer menor resistencia, quedaron expuestos al efecto de pulsión de la mano. El resultado sería un contraste de modulación cuyos ritmos no obedecen al efecto de traslación y rotación de la pluma, como bien explica Noordzij en su ensayo ya citado, sino al efecto de expansión que el propio diseñador neerlandés emparenta con la estética del romanticismo<sup>34</sup>. La expansión se debe a la pulsión del gesto. A mayor presión ejercida en la pluma, mayor abertura entre los gavilanes y más cantidad de tinta expulsada. Un comportamiento de modulación de este tipo ubica los gruesos y los finos en lugares diferentes a los de una escritura trazada con pluma de corte recto, más dependiente del ángulo de utilización del instrumento (FIG. II.7.75). Desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII los usos caligráficos neerlandeses y franceses (FIG. II.7.76) evolucionarían hacia un acercamiento incipiente a los tipos *copperplate*<sup>35</sup>, cuya poética de modulación era tan afín, como vimos, al efecto del buril que hierre la placa metálica para su estampación (FIG. II.7.77). Los procedimientos técnicos de reproducción impresa difundieron e institucionalizaron unas poéticas escritoras que irían a desembocar, desde finales del setecientos, en la característica escritura del tipo *copperplate*, de uso especialmente frecuente en la Inglaterra del siglo XIX. Merced al uso de las plumas de *codo oblicuo* (FIG. II.7.78), que tenían una pronunciada angulación entre el eje del plumín y el eje del mango de la pluma, el eje de inclinación se acentuó ostensiblemente. El ritmo de modulación y otras características como el

---

34 NOORDZIJ, Gerrit. *El trazo. Teoría de la escritura*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2009. p.25

35 Acerca de la procedencia de los usos caligráficos al estilo *copperplate*, Mosley apunta que los maestros calígrafos ingleses, en sus manuales de escritura, «...no dejan ninguna duda sobre su propia opinión acerca del origen de esta escritura. En este sentido mencionan los nombres de maestros holandeses y franceses del siglo XVII como Van der Velde y Barbedor, pero reconocen el origen italiano de este estilo».

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



FIG. II.7.78

FIG. II.7.79



FIG. II.7.80

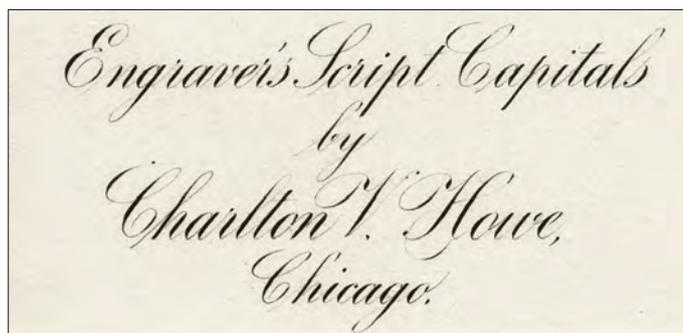


FIG. II.7.81



FIG. II.7.82

FIG. II.7.78. Pluma de codo oblicuo para escritura *copperplate*.

FIG. II.7.79. Muestra caligráfica del Zanerian College of Penmanship.

FIG. II.7.80. Certificado de maestría de un alumno del Zanerian College.

FIG. II.7.81. Contraste de modulación extremo en una escritura *copperplate* de 1900.

FIG. II.7.82. Contraste de modulación extremo en una muestra del Zanerian College de finales del siglo XIX.

FIG. II.7.83. Detalle de un billete de banco de veinte libras, actualmente en curso legal.



FIG. II.7.83

enlace entre los caracteres y el espesor estrecho se pueden observar en esta muestra caligráfica del Zanerian College of Penmanship (FIG. 11.7.79), escuela fundada en 1888, un colegio para calígrafos de Columbus, Ohio, cuyos titulados quedaban preparados para incorporarse al mundo académico, profesional o artístico. Como curiosidad anecdótica señalemos que los certificados de graduación de los alumnos eran caligrafiados por ellos mismos, como vemos en este título fechado en 1923 en el que se certifica la competencia del alumno Lester L. Fields (FIG. 11.7.80). Los contrastes de modulación de la copperplate pueden llegar a ser tan extremos como los que vemos en este ejemplo de 1900 (FIG. 11.7.81) o en este otro, de finales, del Zanerian (FIG. 11.7.82). Su uso estuvo tan vinculado a la poética victoriana inglesa que aun hoy permanece como estilo escritor asociado a la estética inglesa, tal como aparece al pie de este billete de banco de veinte libras actualmente en curso legal (FIG. 11.7.83). Por supuesto, tal como aparece en el encabezado del mismo, no podía faltar una escritura de grafía gótica, estilo tan afín a los usos estéticos británicos. A pesar del enorme predicamento de los tipos copperplate en Inglaterra, calígrafos británicos de especial relevancia como Edward Johnston la repudiaron al punto de no incluirla en su tratado caligráfico de 1906<sup>36</sup>. Comenta Mediavilla que el nombre de copperplate con el que se la conoce se debe a sus detractores ingleses, que la bautizaron así para dar a entender que sólo podía haber sido una creación de grabadores. La expresión *copperplate* significa «plancha de cobre»<sup>37</sup>. No obstante sus detracciones, la enorme difusión y predicamento de esta impronta caligráfica pudo deberse, como bien apunta Julio Escribano, a la fluidez de su condición cursiva y a la oportunidad de su aplicación en el ámbito escritor comercial del siglo XIX<sup>38</sup>. El fuerte

---

36 Sobre la caligrafía del tipo *copperplate*, dice Mosley que «desde finales del siglo XVI los manuales de escritura, que en un principio se grababan en madera, pasaron a grabarse sobre cobre, y la escritura se conoció en inglés como “escritura al cobre” (*copperplate script*), primero como elogio a su calidad y después como reproche en el vocabulario de los nuevos calígrafos de la escuela de Edward Johnston. Su convicción de que la “escritura al cobre” derivaba de una técnica muy distinta dio pie a la idea de que constituía una afrenta contra su visión moral de la artesanía y contra el uso adecuado de los materiales y las herramientas, según las enseñanzas de John Ruskin y William Morris».

MOSLEY, James. *Sobre los orígenes...* op.cit. pp.XV-XVI

37 Para Mediavilla, fueron los detractores ingleses de la escritura cursiva del siglo XIX quienes «...la bautizaron como *copperplate*, que significa “plancha de cobre”, insinuando con ello que únicamente podía ser una creación de grabadores, lo cual no es cierto». MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. p.234

38 Tal como apunta Escribano en su opúsculo, «la letra inglesa, no bien, en general, comprendida y escrita, quizá por ser las obras de su enseñanza demasiado costosas y las económicas, que andan entre todos, no buenas guidoras, tiene condiciones de velocidad, por lo que pronto fue acogida por el Comercio, no sólo en España sino en el mundo entero. [...] La enseñanza de la letra inglesa es más fácil porque los movimientos son más libres y las plumas para tal objeto fabricadas tienen las condiciones apetecidas».

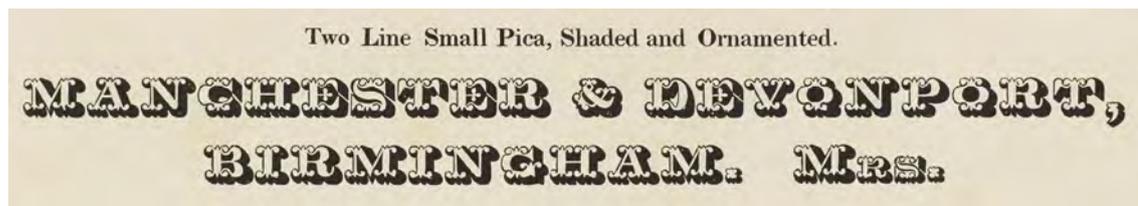


FIG. II.7.84



FIG. II.7.85



FIG. II.7.86



FIG. II.7.87



FIG. II.7.88

FIG. II.7.84. Tipo ornamentado *Two Line Small Pica Shaded and Ornamented*, 1834.

FIG. II.7.85. Tipos ornamentados en el diario *The illustrated London News* de 1852.

FIG. II.7.86. Detalle de un texto ornamentado en un cartel comercial de *Dobbins'*, 1869.

FIG. II.7.87. Detalle de un billete de banco español, de curso legal en 1884.

FIG. II.7.88. Fragmento de un cartel de teatro, 1831.

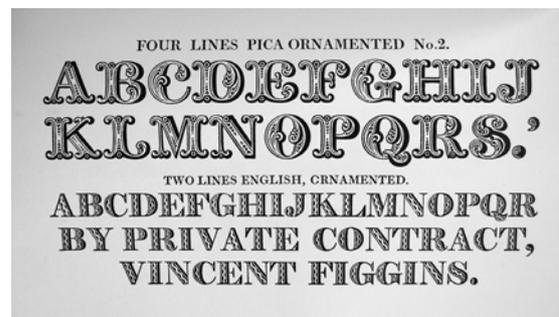


FIG. II.7.89

FIG. II.7.89. Póliza de de la fundación Vincent Figgins, 1817.

contraste de modulación de la caligrafía copperplate está en relación con el contraste de modulación de los modelos tipográficos a partir sobre todo de los tipos Bodoni, aunque ya se viniese produciendo desde la publicación de la *Romain du Roi* francesa, en 1702, e incluso antes con las muestras rotuladas a pluma del tipo de las de Nicolas Jarry, de mediados del siglo XVII. Los modelos caligráficos del estilo copperplate tuvieron predicamento también en Francia donde fueron objeto de referencia en 1798 para una póliza tipográfica de tipos móviles, con unos punzones cortados por Pierre Didot, que emulaban la caligrafía copperplate. Durante el siglo XIX los colegios religiosos franceses enseñaban a escribir en estilo copperplate y pronto se extendería también a la gráfica mediática publicitaria del siglo. Por otro lado, el arabesco o ringorrango es tan afín a la caligrafía copperplate como lo es al gesto del buril sobre el metal.

Cabe citar también en este siglo el caso de un comportamiento tipográfico típicamente decimonónico, muy victoriano, en el que los caracteres, de fuerte peso visual y a menudo muy ornamentados, presentan unos remates lobulados. Un ejemplo lo tenemos en un catálogo inglés publicado en el *New Specimens of Printing Types* de 1834 en una fuente llamada *Two Line Small Pica Shaded and Ornamented* (FIG. II.7.84). El comportamiento de sus remates es compartido por los del encabezado del diario *The illustrated London News* en un ejemplar de 1852 (FIG. II.7.85) y, más libremente interpretados, en el texto «Toilet soap» del cartel comercial de *Dobbins'* de 1869 (FIG. II.7.86), o en el numeral «1» de la cifra «100» de un billete de banco español de curso legal en 1884 (FIG. II.7.87). También aparece claramente en el cartel para la difusión de un espectáculo teatral fechado en 1831 (FIG. II.7.88). Estos remates, a veces denominados de tipo *toscano*<sup>39</sup>, y que fueron comercializados por vez primera en forma de póliza de tipos móviles por Vincent Figgins hacia 1817 (FIG. II.7.89), tienen su origen en las inusuales terminaciones de la lapidaria latina de finales del imperio romano de Occidente, tal como podemos verla en esta placa de Santa Agnese Fuori le Mura en Roma dedicada a Santa Inés cuyas letras fueron trazadas por el calígrafo Dionysius Philocalus hacia el siglo IV de nuestra era (FIG. II.7.90).

---

ESCRIBANO E IGLESIAS, LUCIO. *Teoría e historia de la Escritura y nociones de Paleografía*. Madrid, 1915. (edición facsímil, Ed.Maxtor. Valladolid, 2009. pp.114,115)

39 De los estilos tipográficos conocidos como *toscanos*, Baines apunta que «la historia de esta escritura se remonta mucho más atrás que la de los tipos, ya que se halló en inscripciones lapidarias esculpidas por Filocalus para el papa Dámaso I en el siglo IV. Su característica principal es que las puntas del remate se prolongan y rizan, generalmente bifurcando o incluso trifurcando el asta». Sigue diciendo Baines que fueron estampados por vez primera como juego de suertes tipográficas por Vincent Figgins hacia 1817, y que gozaron de una enorme popularidad en el ambiente victoriano.

BAINES, Phil y HASLAM, Andrew. *Tipografía. Función, forma y diseño*. Ed.Gustavo Gili. Barcelona, 2002. p.62



FIG. II.7.90



FIG. II.7.91



FIG. II.7.93

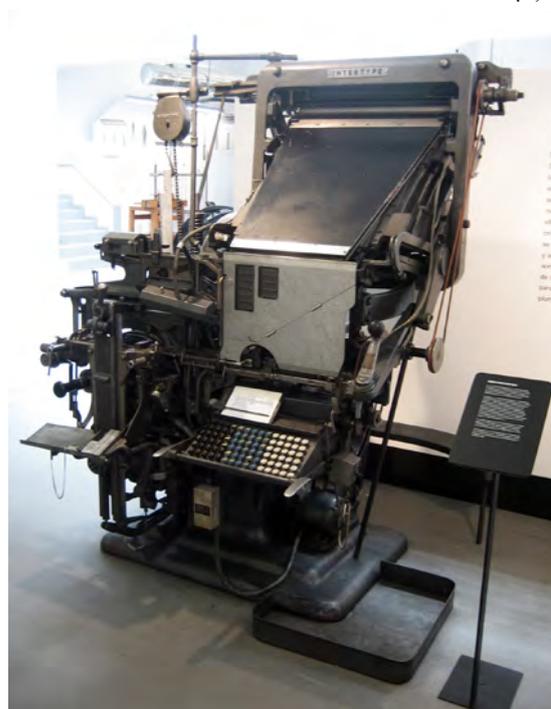


FIG. II.7.92



FIG. II.7.94

FIG. II.7.90. Detalle de una placa en Santa Agnese Fuori le Mura de Roma dedicada a Santa Inés, siglo IV.

FIG. II.7.91. Procedimiento del *punzón pantográfico*.

FIG. II.7.92. Linotipia.

FIG. II.7.93. Matrices y líneas fundidas en plomo, del procedimiento linotípico.

FIG. II.7.94. Líneas fundidas de plomo listas para la *forma* tipográfica.

FIG. II.7.95. Detalle de matrices linotípicas.



FIG. II.7.95

El maquinismo industrial del siglo XIX revolucionaría también, a finales de siglo, el oficio tradicional tanto de los punzonistas tipográficos como de los cajistas. En el último tercio de la centuria, a la revolución que supuso el fotograbado se sumaría la aparición de los procedimientos del punzón pantográfico, una técnica revolucionaria que mejoró la calidad y el detalle del corte de los punzones basándose en la tecnología del pantógrafo, un utensilio ideado a principios del siglo XVII. Un pantógrafo es un mecanismo articulado que básicamente permite trasladar el contorno de un objeto a otra superficie, escalándolo. En 1885 los estadounidenses Benton y Waldo inventaron el punzón pantográfico, un procedimiento que despojaba al punzonista de su tradicional papel de diseñador de tipos<sup>40</sup>. Una vez que el diseño de la fuente se aceptaba, las letras se recortaban a buen tamaño en unas plantillas que servirían para, mediante el procedimiento pantográfico, trasladar sus contornos a una placa de vidrio recubierto de cera donde una fresa giratoria reproducía la letra en hueco. Esta placa a su vez, mediante un baño electrolítico, proporcionaba una lámina metálica con la letra en relieve que, de nuevo mediante procedimientos pantográficos, reproducía sus contornos a la escala oportuna según el cuerpo tipográfico deseado sobre la superficie de un punzón de acero (FIG. 11.7.91). El impacto sobre el oficio tradicional del punzonista sería notable poco tiempo después.

Tan sólo un año más tarde, en 1886, el *New York Tribune* comienza a componer sus textos mediante el procedimiento *Lynotype*, una máquina de composición automática de textos que además fundía los caracteres línea por línea. La máquina, de gran tamaño (FIG. 11.7.92), disponía de un teclado en el que el linotipista escribía a gran velocidad el texto. Cada tecla estaba conectada internamente con una matriz del carácter correspondiente (FIG. 11.7.93). A medida que el texto se escribía, el ingenio mecánico iba situando las matrices unas junto a otras en el orden de lectura correspondiente. Una vez alcanzada la longitud de línea establecida, el conjunto matricial se sumergía en un baño de metal fundido que se encontraba en la parte trasera de la propia máquina y la línea completa, rápidamente solidificada, se escupía por una abertura situada a la izquierda del teclado, situándose contigua a las líneas precedentes (FIG. 11.7.94). De este modo, las galeradas salían directamente de la linotipia. Una vez impresa la edición, las líneas de metal eran recicladas, fundiéndose de nuevo. La calidad de la impresión era inferior a

---

40 «Gracias al proceso mecanizado, recién inventado, el diseño de tipos perdía su naturaleza “física” de oficio, mecanizándose la labor del estampador de punzones y despojándosele de su papel en el desarrollo creativo de las letras. Lo que hasta entonces había sido un oficio individual, artesanal, se convertía ahora en un auténtico proceso industrial, con intervención de muchas más personas». BAINES, Phil y HASLAM, Andrew. *Tipografía...* op.cit. p.76

la obtenida mediante los tipos móviles de metal, razón por la cual las artes del libro continuaron prefiriendo las técnicas de composición, imposición y estampación tradicionales <sup>41</sup>. Pero el procedimiento linotípico desbancó rápidamente al cajista de los talleres de edición editorial de diarios, publicaciones periódicas, revistas ilustradas, así como de las publicaciones editoriales de bajo coste <sup>42</sup>. Por otro lado, el procedimiento linotípico afectaría a los diseños de letras pues al ser un sistema de doble matriz, esto es, que en cada pieza matricial se disponía en hueco un carácter interpretado en estilo redonda y otro en cursiva, verticalmente dispuestos (FIG. II.7.95), el espesor de ambos estilos tipográficos debía de ser el mismo. Tras la invención de la Linotipia otro invento, surgido tan sólo un año después, en 1887, mejoró el procedimiento. La Monotipia básicamente se componía de dos conjuntos mecánicos, en uno de los cuales se encontraba el teclado cuyas pulsaciones mandaban un impulso que perforaba una cinta de papel continuo. En el otro módulo mecánico las perforaciones indicaban a la máquina el carácter correspondiente, que se fundía independientemente de los demás y se colocaba automáticamente en línea con los otros caracteres del renglón, pero separados. El resultado era similar a la Linotipia pero cada carácter era una pieza móvil, con lo que las erratas o los cambios de última hora eran más asumibles que en el ingenio precedente. Con la Monotipia el espesor de los glifos redondos y cursivos difiere, ganándose, por ejemplo, en el caso de la fuente *Utopía* una pulsación por cada treinta, o en la fuente Palatino tres por cada treinta de ellas.

En general, los avances tecnológicos del siglo XIX en materia de impresión, composición de textos y fundiciones de tipos, abarataron las producciones editoriales y las acercaron a un público que las demandaba <sup>43</sup>, pero sus limitaciones y su uso indiscriminado perjudicaron en

---

41 Tal como expresa acertadamente Buen Unna, «...el linotipo no podía hacer páginas completas ni fundir tipos grandes, de modo que la composición manual siguió siendo irremplazable por mucho tiempo. Los tipos móviles eran indispensables para los titulares, cuadros y otras cosas donde la composición en caliente se topaba con sus límites; aparte, prevaleció en trabajos de alto refinamiento, en obras especiales y en la mayoría de los pequeños talleres tipográficos que no necesitaban montar más que unas cuantas líneas».

BUEN UNNA, Jorge de. *Introducción...* op.cit. pp.79,80

42 Con respecto al revulsivo que provocó la mecanización en el ámbito tipográfico a finales del siglo XIX afirma Meggs que «la rápida utilización de la linotipia sustituyó a miles de oficiales de imprenta muy cualificados y las huelgas y la violencia amenazaron numerosas instalaciones, pero la nueva tecnología provocó una explosión de material gráfico sin precedentes, lo que creó miles de nuevos puestos de trabajo. [...] La publicación de libros se expandió con rapidez, a medida que la ficción, las biografías, los libros técnicos y las historias se sumaron a los textos educativos y las obras clásicas de la literatura que se estaban publicando».

MEGGS, Philip y PURVIS, Alston W. *Historia del...* op.cit. pp.141,142

43 Como dice Loxley, en referencia a la cara y la cruz de los procesos de producción industrial en el siglo XIX, «la progresiva

ocasiones la calidad del libro impreso. Esto, sumado al revulsivo que supuso la transformación del trabajo artesanal en una actividad de especialización anónima y desnaturalizada, cerrarían el siglo con el sentimiento nostálgico y de rechazo a la máquina y al trabajo seriado. Un conflicto que tan sólo comenzaría a ser resuelto poco más tarde, en los planteamientos fabriles de la Alemania del Werkbund, ya en los primeros años del siglo xx.

---

alfabetización, consecuencia de la introducción de la educación obligatoria, amplió el público lector. Para satisfacer esta creciente demanda, se hizo hincapié en la cantidad en lugar de en la calidad, artículos más baratos impresos en materiales más baratos. A pesar de que no se trataba de algo universal [...] [Morris] estaba decidido a contribuir a invertir la tendencia general en marcha hacia el declive».

LOXLEY, Simon. *La historia...* op.cit. pp.92,93



LIBRO II. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA FORMA ESCRITORA

LA EDAD CONTEMPORÁNEA. LOS SIGLOS XX Y XXI



EL DESARROLLO INCESANTE de los procedimientos industrializadores que se hicieron fuerte a lo largo de la centuria anterior devendrá, desde las primeras luces del siglo xx, en el sólido ascenso económico de potencias nacionales como Estados Unidos, Reino Unido o Alemania. El incremento de la producción y de las rentas nacionales alzarán el nivel de vida, entendido fundamentalmente como la capacidad de consumo que compete a las clases trabajadoras en los países de plena efervescencia industrial. Los viejos sistemas productivos han evolucionado hacia sistemas de consumo que, al encarar sus propias limitaciones, derivan a auténticas sociedades de la comunicación cuyo despegue se advierte especialmente a partir de la segunda posguerra del siglo<sup>1</sup>. Esas sociedades de la comunicación establecerán su cosmología en aquellos lugares donde una fortísima concentración demográfica y un alto nivel de sobreproducción de artefactos proporcionen un caldo

---

1 En su extenso trabajo sobre las teorías de la Publicidad, Juan A. González expresa que «hasta el Renacimiento, el sistema productivo se basaba preferentemente en el trabajo humano, era un sistema artesanal donde los objetos se intercambiaban en mercados perfectamente conocidos y controlados, en los que predominaban las relaciones directas entre productor y consumidor. [...] Durante los siglos xvi y xvii el espacio económico se amplía y a partir de entonces se vive en Europa el primer auge comercial; el colonialismo, originado por los descubrimientos, sienta las bases del capitalismo financiero, que se apoya también en el cambio de mentalidad religiosa, que llega a justificar moralmente la riqueza (protestantismo)... [...] Una vez que la economía capitalista entró en su fase monopolista [...] el crecimiento de estos excedentes fue tan intenso, que convirtió en ineficaz las viejas soluciones. Se pasó de una sociedad de la producción a una sociedad de consumo». Y continúa explicando González que la expansión incontrolada del capitalismo evidenció que «...la esencia de cualquier sistema económico no era sólo producir, tal como habían creído los economistas hasta ahora, sino vender; este cambio radical de perspectiva introduce el consumo dentro del modelo económico...» Y de este modo, «la demanda de bienes y servicios [...] ya no depende de manera exclusiva del precio sino de un gran número de variables psicosociales y comunicacionales que la condicionan y determinan».

de cultivo ideal, especialmente integrado por dos factores interdependientes que se nutren mutuamente. Por un lado el fenómeno de vulgarización y alienación de los perfiles de la masa tal como ya lo avistó Ortega y Gasset en sus reflexiones de 1930<sup>2</sup>. Por el otro, como advierte hoy González Martín, la compleja *tecnocultura industrial* de los países hiperdesarrollados necesita de la generación de necesidades fútiles para el consumidor pero fundamentales para la supervivencia de sus sistemas. Aquella alienación de las *creencias* de la masa, siguiendo la terminología orteguiana, facilitará la ordenación y catalogación de los posicionamientos de la misma, que a su vez se convertirán en la materia prima a partir de la cual las grandes corporaciones difundirán sus interesados catecismos<sup>3</sup>. El fuerte aparato gráfico mediático, evolucionado sobre todo tras la segunda posguerra<sup>4</sup> a partir de las acciones propagandísticas para la manipulación de

---

2 En el preclaro capítulo titulado *El hecho de las aglomeraciones*, en el que Ortega analiza el fenómeno de las masas en el panorama moderno de su época y los efectos de alienación consentida sobre las mismas, hace constar un hecho importante: «Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. [...] Los individuos que integran estas muchedumbres preexistían, pero no como muchedumbre. [...] La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. [...] Ya no hay protagonistas: solo hay coro. [...] Las minorías son individuos o grupos de individuos especialmente cualificados. La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificadas. [...] ...es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico. [...] Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo... [...] ...sino que se siente “como todo el mundo”, y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás. [...] Ahora, en cambio, cree la masa que tiene derecho a imponer y dar vigor de ley a sus tópicos de café. [...] La masa arroja todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto. Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado. [...] Ahora todo el mundo es sólo la masa».

ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Ed. Alianza. Madrid, 2006. pp.45,52

3 Para Ortega el concepto de *Creencias* equivale a los posicionamientos de fondo del individuo a partir de los cuales experimenta sus relaciones con las cosas. Con el término *Ideas* hace mención el filósofo a las actitudes que el individuo elabora para experimentar dichas relaciones y que dependen del motor fundamental de sus Creencias. Como él mismo dice, las creencias «...precisamente porque son creencias radicalísimas se confunden para nosotros con la realidad misma – son nuestro mundo y nuestro ser—, [y] pierden, por tanto, el carácter de ideas, de pensamientos nuestros que podrían muy bien no habérsenos ocurrido». Con respecto a la manipulación interesada que los medios de comunicación ejercen sobre el individuo colectivo de acuerdo a los intereses de un comitente, podríamos decir que mientras que la *propaganda* propiamente dicha incide en los posicionamientos de fondo o Creencias, la *publicidad* con fines comerciales actúa a un nivel más superficial, el aspecto volitivo de los hábitos, que podríamos equiparar aquí a lo que Ortega denomina Ideas.

ORTEGA Y GASSET, José. *Ideas y creencias*. Ed. Alianza. Madrid, 2007. pp.24,25

Tal como expresa María Victoria Reyzábal en su ensayo sobre la manipulación y en cuanto a las diferencias entre propaganda y publicidad, «...las diferencias principales entre ambas se centran en las intenciones: la comercial y la política [y] en el cambio de actitudes a que ambas se dirigen: la propaganda busca influir en las actitudes fundamentales de las personas; la publicidad, por el contrario, pretende vender y ahí acaba su tarea».

REYZÁBAL, María Victoria. *Propaganda y manipulación*. Ed. Acento. Madrid, 1999. p.72

4 Como dice Reyzábal refiriéndose a las vinculaciones entre el aparato estratégico de la persuasión comercial moderna y las

los posicionamientos, utilizará entonces unos sofisticados recursos y estrategias de encriptación –consciente– y desencriptación –automática– desarrollada en una suerte de hermenéutica que caracterizará, y caracteriza en pleno siglo XXI, la transmisión de los mensajes difundidos a través de los medios gráficos de comunicación de masas. La forma de la letra, elemento discursivo fundamental de la gráfica contemporánea, se transfigura así en Mercurio, mensajero alado de unas nuevas propaladas por las divinidades de un moderno Olimpo corporativo; auténtico *Caballo de Troya*, agazapada tras sus funciones meramente literales, se incubaba la fuerza irrevocable de un discurso interesado, más allá de los propios contenidos textuales directos, insuflados allí por la pericia y la habilidad del grafista, mercenario a sueldo de los intereses de las grandes corporaciones<sup>5</sup>. El desarrollo desde principios de siglo de la ciencia semiótica, con las aportaciones tempranas de Ferdinand de Saussure, conduciría a partir de la segunda posguerra a los principios de una actividad hermenéutica aplicada luego con eficacia a los juegos de persuasión y adoctrinamiento propios del discurso de la gráfica mediática contemporánea. Pero no podemos sustraernos al hecho de que el fundamento de todo aquello que investigaba la ciencia semiótica, sistematizándolo, fue ya lugar común en centurias anteriores toda vez que una fuerza de poder necesitó de la propagación de un alegato favorecedor mediante el concurso de los recursos de la expresión visual. Por lo tanto, sobre las concomitancias entre el discurso de la gráfica publicitaria contemporánea y la obra artística antigua obligada a la transmisión de

---

acciones para la intervención actitudinal de la propaganda política, «el tránsito desde el aviso meramente informativo de los primeros tiempos de la “propaganda comercial”, hasta el anuncio actual, que responde a un previo estudio de las actitudes de los posibles consumidores, de sus preferencias, de sus puntos “débiles”, con vistas a actuar sobre los más diversos resortes psicológicos, muestra la misma trayectoria que el tránsito desde el artículo de fondo de un diario conservador hasta las campañas de agitación del doctor Goebbels». Lo que Reyzábal llama aquí *actitudes de los consumidores, preferencias y puntos débiles* es equivalente a la idiosincrasia esencial del público o, en palabras de Ortega, sus Creencias, pero no para alterarlas sino para, aupándose sobre ellas, influir en los aspectos volitivos que determinan el consumo.

REYZÁBAL, María Victoria. *Propaganda...* op.cit. p.70

5 En efecto, «todo este esfuerzo por conseguir que un público masivo perciba y asuma aquello que de ser dicho francamente y abiertamente no asumiría, ha originado una cada vez más sofisticada semiótica del diseño, y en especial una semiótica tipográfica. [...] Lo que el grafista publicitario con habilidades semióticas tipográficas persigue es, merced a un listado de emociones determinado de antemano a veces por un equipo técnico ajeno a él mismo, 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 y que va más allá del aparente contenido literal».

NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier. «Las formas artísticas de la tipografía y la caligrafía como vehículo histórico de expresión del zeitgeist» en *Laboratorio de Arte*. n.º 26. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2014. p.368

mensajes predeterminados, no debería haber grandes dudas tal como hemos comentado antes en otro lugar.<sup>6</sup>

Independientemente de todo lo anterior, tan interesante como fenómeno comunicacional aplicado a la gráfica en general y a la tipografía en particular, advirtamos para comprender el devenir del desarrollo de la forma tipográfica a lo largo del siglo xx de la importancia de considerar aquellos dos grandes revulsivos que afectaron principalmente a la cultura occidental, y que fueron las dos grandes guerras acaecidas durante la centuria. No es posible comprender lo que sucedió en el campo de la economía, la política, la filosofía, el pensamiento y las manifestaciones estéticas si obviamos los puntos de inflexión de la *Gran Guerra* de 1914-18 y la Segunda Guerra Mundial de 1939-45. La Europa de comienzos del siglo xx, que se expresa adecuadamente a través de las gentilezas estéticas de la Secesión austríaca, o del hedonismo y la sensualidad del Art Nouveau francés, o bien de los planteamientos progresistas alemanes de la Werkbund y los austríacos de la Wiener Werkstätte, pronto verá perjudicado ese equilibrado discurso gráfico con las asperezas inconformistas de las nuevas generaciones que presienten el desasosiego perturbador próximo al primer conflicto bélico. Tal es el efecto de las expresiones deconstructivas del grupo alemán *Die Brücke*, El Puente, o las de la estética atormentada de la plástica vienesa de un Oskar Kokoschka o un Egon Schiele. Estas expresiones, y otras que destacaremos, dejarán su impronta tanto en la estética gráfica general de la época como en sus manifestaciones tipográficas<sup>7</sup>. La catarsis de la primera guerra internacional alimentaría también el desasosiego y la rebeldía lúdica del movimiento Dadá y la considerablemente menos lúdica, por agresiva, del grupo futurista italiano. Tras la Gran Guerra, el periodo entreguerras sería testigo de un fertilísimo movimiento de tendencias artísticas. Hacia la construcción de una nueva sociedad que renace como *Ave Fénix* de las cenizas de su propio desastre, la ideología societaria que impulsó tanto al movimiento racionalista de la Staatliche Bauhaus como el espíritu espartano

---

6 Para una reflexión acerca de los supuestos valores intrínsecamente artísticos de la gráfica contemporánea de carácter mediático, puede consultarse el artículo:

NAVARRO MORAGAS, Francisco Javier. «El valor añadido. Una reflexión sobre la inmanencia de lo artístico en la gráfica publicitaria» en *Laboratorio de Arte*. n.º 22. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2010

7 En opinión de Aicher, y en lo referente a la forma de la letra como expresión del zeitgeist, «el siglo xx empezó con una declaración de guerra tipográfica. [...] Cualquiera podía diseñar su letra A, que no necesitaba formar parte de una escritura auténtica, sino como elemento del marco estético de la cubierta del libro. Las letras adquirieron un aura de cultura que debía impregnar con sus principios formales, su estilo y estructura estética los objetos de uso cotidiano. Las letras adquirieron una “vestimenta” moderna». AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.180

del constructivismo soviético, o las experiencias misticistas del neoplasticismo holandés, o el purismo renovador francés, entre otros, estuvieron convencidos del influjo del objeto estético y del papel activo del arte y de las artes aplicadas en la conformación de un nuevo orden social coherente que corrigiese los errores del pasado. Todas estos movimientos y tendencias estéticas insuflaron su esencia en la estética y en los usos tipográficos, cuyas formas evolucionarían con el denominador común de una arquitectura geométrica de experimentación y una decidida simplicidad ornamental<sup>8</sup>. El varapalo de la segunda contienda dejaría el reflujo de un *tiempo del estupor*, como tan acertadamente llamó Valeriano Bozal al regusto agridulce que la segunda posguerra dejó en el castigado paladar de la Europa de mediados de siglo. Es ese estupor el que rezuman los personajes mudos, ciegos, consumidos y sin rumbo de Alberto Giacometti, que aun así no ceden un ápice en el hábito de su caminar, o el de las desgarradas y doloridas expresiones de los *Ottages* de Jean Fautrier, o las figuras obliteradas de Germaine Richier, o los jinetes desbocados de Marino Marini o el nihilismo desesperanzado de Jean-Paul Sartre. Pero la brisa fresca de una nueva generación acontece y se rebela, ensayando nuevas coreografías de confraternización transcultural. El nuevo espíritu de hermanamiento globalizador, que se expresará en las tendencias de la *arquitectura internacional* o en los presupuestos de fondo de la magna exposición fotográfica *The Family of Man* en el MOMA de Nueva York, tendrán su trasunto gráfico en la estética del *diseño suizo*. Y concretamente en tipografía lo tendrá en los ritmos arquitectónicos que conforman las fuentes Helvetica o Univers, ambas nacidas al amparo del influjo mancomunado transfronterizo. Pronto estas poéticas de la asepsia y lo polivalente sufrirían los ataques contraculturales de una sociedad en rápido proceso de transformación. Al rock blando de *The*

---

8 Comparando la tendencia hacia la simplicidad geométrica de las tipografías del siglo XX con la actitud, el pensamiento y la tecnología de las primeras décadas del siglo, dice Aicher que «una garlopa produce superficies planas, un torno superficies cilíndricas. La transposición y la rotación eran las técnicas básicas de la producción industrial. La identificación de formas geométricas primarias con un movimiento social y con la tecnología de la producción las liberaron del psicologismo del modernismo».

AICHER, Otl. *Tipografía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.180

Es, por ejemplo, ese mismo concurso de piezas pulidas de superficies planas combinadas con otras brillantes generadas por rotación el que vemos, por ejemplo, en las singulares obras cubistas del pintor Fernand Leger. Dice Mario de Micheli que «Léger llegó a la pintura desde el oficio de diseñador industrial... [...] En sus manos el cubismo se transforma en algo duro y técnico más que en algo matemático». Y como el propio Léger nos comenta desde la experiencia de su participación en la Gran Guerra: «En ese mismo periodo quedé deslumbrado por la culata de un cañón del 75 abierta a pleno sol, magia de la luz sobre el metal blanco. [...] Esa culata de un cañón del 75 abierta al sol me enseñó más cosas en mi evolución plástica que todos los museos del mundo. Al regreso de la guerra seguí utilizando lo que había sentido en el frente». Son también entonces esas formas reductoras, industriales, simplificadoras y nada fútiles las que acontecen en los perfiles de las tipografías de entreguerras, consecuencia viva de una experiencia colectiva.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed.Alianza. Madrid, 2008. pp.192,193

*Beatles* le sucedería la poética transgresora de *Sex Pistols*, de la misma manera que la serena amabilidad de las formas de la Helvetica hallarían su envés en la desgarrada desarticulación de las expresiones tipográficas de un Saul Bass o un Josep Pla-Narbona. El legado de la escuela alemana de la Bauhaus, recogido tras la segunda posguerra por la Escuela de Ulm, evolucionará en un proceso de adaptación de sus presupuestos de entreguerra en el seno ahora de una nueva sociedad emergente de posguerra. Las nuevas tecnologías electrónicas de mediados de siglo transformarán las relaciones entre usuario y artefacto, haciendo precisa la intervención del diseñador como constructor de *interfaces* que actúen como puente mediador entre las necesidades del primero y las prestaciones del segundo. Los niveles de la semiótica aplicada a los objetos de consumo se especializan y sofistican. Al desarrollo del nivel de la *pragmática* le sucede el nivel de la *hermenéutica*<sup>9</sup>, y desde los postulados de este último el objeto no sólo exhibirá adecuadamente sus valores de uso sino que expresará, más allá de ellos, unos valores añadidos que insuflados en él lo caracterizan, personalizándolo y acercándolo a la esfera idiosincrásica del usuario. Esos valores añadidos, determinados con premeditación en los modernos laboratorios de marketing, se transliteran a la poética del objeto merced a las habilidades de los nuevos profesionales de la gráfica, que inoculan esos valores no ya al objeto físico sino, sobre todo y muy especialmente, al objeto virtual, ciertamente imaginario, que aparece como estrella destacada en esa especie de suerte coreográfica que son los soportes de difusión mediática. Una elaborada escenificación en la cual las formas de la tipografía son parte fundamental pues más allá de su apariencia como signos escritores, portadores de significado literal, las formas de las letras se han convertido hoy más que nunca en valiosos vehículos que con pertinaz frecuencia expresan, desde su elaborada pero indolora hermenéutica, aquellos valores añadidos que superan en potencial comunicativo a la propia literalidad del mensaje.

Independientemente de las cuestiones semióticas aplicadas a la tipografía, de tan importante fundamento sobre todo a partir de la segunda posguerra, otras cuestiones de carácter técnico interesan a la evolución de las formas de la letra a lo largo del siglo. Si el siglo XIX había conllevado la mecanización de ciertos procesos en el ámbito de lo tipográfico, alterando con ello el estatus de ciertas profesiones vinculadas a él e influenciando consecuentemente al aspecto mismo de la letra, el siglo XX vendrá a provocar también fuertes cambios en la conformación de

---

<sup>9</sup> En el nivel *hermenéutico* los objetos se comunican con el usuario en un nivel que se eleva por encima del puro pragmatismo, concediendo a esos objetos unos valores añadidos cuya percepción por el receptor es posible merced a los códigos utilizados en la transmisión y que son indolentemente desenscriptados y asumidos por el usuario.

los caracteres como consecuencia no ya sólo del fuerte influjo de las corrientes estéticas que se suceden a lo largo de la centuria sino también de los avances tecnológicos que irán apareciendo con especial fuerza a partir de la segunda posguerra. La tecnología de la *composición en caliente*, término aplicado a la composición linotípica y monotípica en contraposición a la *composición en frío* que no necesitaba de procesos de fundición de los caracteres<sup>10</sup> deja paso a los procedimientos de fotocomposición, en los que el texto se conformaba en una sola galerada de anchura determinada y que se aplicaron a la industria editorial a partir de la década de los cincuenta del siglo xx. Muy pronto los procedimientos fundamentalmente ópticos de la fotocomposición se sofisticaron con la participación de procesos electrónicos computerizados. Entre las décadas ochenta y noventa el desarrollo de la tecnología informática vendría luego a cambiar drásticamente el panorama tanto del diseño tipográfico como de la creación de fuentes de uso editorial. El enorme potencial del dibujo vectorial ha venido desde entonces a influir en el diseño de las fuentes tipográficas permitiendo un nivel de detalle gráfico absolutamente impensable en los procedimientos de fundición anteriores. Pero por otro lado, y paradójicamente, la versatilidad del diseño de letras de los punzonistas tipográficos de la era de los tipos móviles cortados a punzón se ha visto mermada por un uso procedimental digital que a la vez que admite mayor precisión ejecutoria simplifica, sin embargo, la casuística de las formas de los caracteres cuando dependen, principalmente, del cuerpo tipográfico. Las sutiles variaciones de diseño según el cuerpo tipográfico a las cuales estaban acostumbrados los punzonistas tipográficos anteriores a la aparición del *contrapunzón pantográfico*<sup>11</sup> y sobre todo antes del desarrollo de las composiciones en frío, por lo general se obvian hoy en las modernas fuentes tipográficas digitales. Los ajustes del contraste de modulación, las adaptaciones del track, los cambios en la altura de x y en el espesor de los caracteres, que deberán ser diferentes según si el diseño se aplica a cuerpos

---

10 Para una relación de tecnologías aplicadas a la forma tipográfica a través de la historia de la escritura, de modesto contenido pero de clara comprensión, puede acudir al artículo:

VELDUQUE BALLARÍN, María Jesús. «Introducción a los sistemas de composición: Tipográfico. Mecánico. Fotocomposición. Digital» en *Revista de Claseshistoria*. Artículo nº 240, 2011. Disponible en: <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/velduque-sistemas-composicion.pdf> (consultado el 2.3.2015)

11 El punzón pantográfico, inventado en 1885 por Benton y Waldo, fue una técnica revolucionaria que mejoró la calidad y el del corte del punzón a partir de la tecnología del pantógrafo, un mecanismo articulado que traslada el contorno de un objeto a una determinada superficie de soporte, escalándolo.

FIG. II.8.1

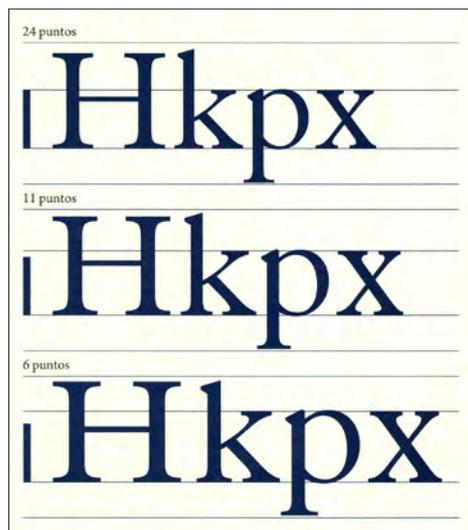


FIG. II.8.2



FIG. II.8.3

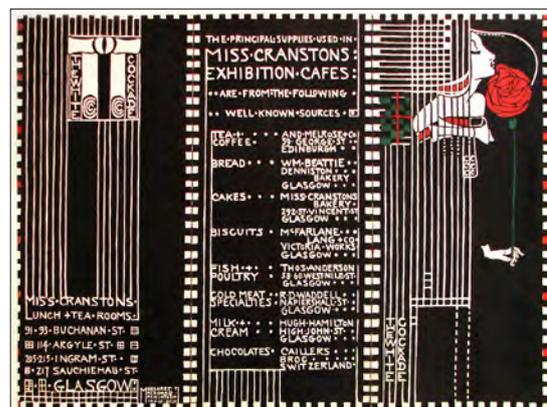


FIG. II.8.4

FIG. II.8.1. Cambios en el espesor, contraste de modulación, altura de x y track en diferentes cuerpos tipográficos de la misma fuente.

FIG. II.8.2. Panel decorativo del *Salon de Té* del grupo de *Los Cuatro*.

FIG. II.8.3. Elementos de diseño de interior del *Salón de Té*.

FIG. II.8.4. Carta del menú del *Salón de Té*, de Margaret Macdonald.

FIG. II.8.5. Articulación y ritmos tipográficos del estilo Mackintosh.

FIG. II.8.5



tipográficos de tipo *texto*<sup>12</sup> o de tipo *display*<sup>13</sup> (FIG. II.8.I) son hoy tan importantes para la consecución de una buena legibilidad como lo fueron en el siglo XVI. La enorme potencia del software digital de creación de fuentes, de uso en los procedimientos modernos de composición informatizados, fueron desarrollando sin embargo, en el plano teórico, dichas capacidades de adaptación; las cuales habrán de ser tenidas en consideración por los diseñadores tipográficos actuales en función de la calidad de diseño a la que aspiren. Por otro lado los programas informáticos que entre sus funciones admiten el procesamiento de textos han dispuesto cada vez más de herramientas que a la vez que favorecen la intervención sutil de la forma y del comportamiento de los caracteres, sin embargo suponen también el peligro potencial de una intervención indiscriminada desde el desconocimiento de las propiedades fundamentales de las formas de la letra. Lo que obliga cada vez más a una concienciación y una formación profesional que desde la esfera educativa aborde suficientemente el asunto de lo tipográfico.

#### EL SIGLO XX ANTERIOR A LA GRAN GUERRA

Como ya vimos en el capítulo anterior, las tendencias estéticas del historicismo y del eclecticismo, a caballo entre los siglos XIX y XX, y en modo muy evidente en el campo de la arquitectura, tuvieron su trasunto escriptor en el uso de tipografías que por un lado se orientaban a la remembranza de poéticas historicistas y por el otro ensayaban con estéticas eclécticas subproducto de las tendencias coetáneas que daban libre maridaje a inoportunos comportamientos extemporáneos muy afines por tanto al espíritu de aquél eclecticismo arquitectónico del que con frecuencia eran deudoras. Por encima del nivel de ruido provocado por este conjunto de extravagantes melodías tipográficas, se sitúan aquellas composiciones melódicas, coherentes, que siendo fieles al *zeitgeist* que les fue propio proporcionaron estéticas coherentes que se hicieron manifiestas tanto en las expresiones arquitectónicas, mobiliarias, plásticas, etc., como en aquellas otras expresiones estrictamente tipográficas que acompañaron a veces a tales manifestaciones.

---

12 Los cuerpos tipográficos llamados de *Texto* son aquellos que se utilizan en la maquetación editorial para los contenidos del tipo de lectura lineal, generalmente entre los cuerpos 9 a 12 (expresado en puntos Didot). Si el vocablo *Texto* alude a las cualidades del diseño entonces se refiere a las características de legibilidad que debe tener el diseño de una fuente para su uso en los cuerpos citados.

13 La expresión *Display* puede hacer referencia a dos circunstancias. Si se utiliza en el contexto de la maquetación editorial indica cuerpos superiores a unos 25 puntos Didot, aproximadamente, indicados por su diseño para encabezamientos y textos destacados de tamaño generoso. Si se emplea en el contexto de una catalogación tipográfica puede hacer referencia a los diseños de tipos empleados en la gráfica mediática cuya función es, esencialmente, la de atracción visual, en perjuicio con frecuencia de la propia legibilidad.



FIG. II.8.6

FIG. II.8.6. Silla *Hill House*.

FIG. II.8.7



FIG. II.8.7. Tipografías de estilo Mackintosh.

FIG. II.8.8

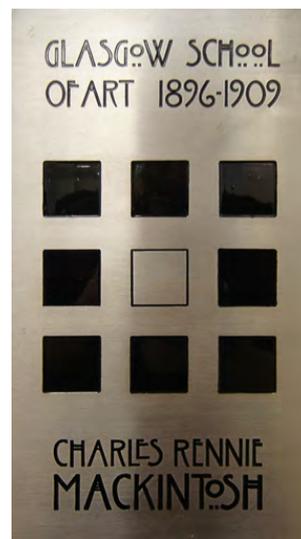


FIG. II.8.8. Placa de la *Escuela de Arte de Glasgow*.

FIG. II.8.9



FIG. II.8.9. Comedor de la *House for an Art Lover*.

FIG. II.8.10



FIG. II.8.10. Plano arquitectónico de la *Escuela de Arte de Glasgow*.

Tal es el caso como ya vimos de la poética del grupo escocés de *Los Cuatro*, con Charles Rennie Mackintosh y Margaret Macdonald a la cabeza. Activos en la frontera del cambio de siglo, y lejos del espíritu nostálgico que alimentaba el catecismo inglés de Ruskin, Pugin o Morris, el grupo de Los Cuatro despliega una estética de cierta contención ornamental en la que el adorno, por lo demás evidente, no se enemista con los espacios de silencio plástico, en un suave contubernio armónico que se expresa tanto en sus creaciones de diseño de interior, mobiliario, objetual y gráfico como más específicamente en el campo que nos interesa, el diseño puramente tipográfico. La estética de Los Cuatro es una estética influenciada por el ritmo compositivo vertical, por las proporciones estrechas, por los desplazamientos hacia los extremos sobre la vertical de los elementos de énfasis ornamental, por las curvas de geometría simple, muchas veces de un solo centro, por la repetición de elementos gráficos, y por una cierta tendencia a jugar en el marco de una composición general predominantemente cuadrangular con módulos de diferentes alturas que se avienen sin disgusto al orden impuesto por ese marco de composición. Así lo veíamos en los paneles decorativos (FIG. 11.8.2) y en el juego de elementos de diseño de interior del Salón de Té (FIG. 11.8.3), así como en los elementos de mobiliario del mismo. De la misma manera lo observamos en las peculiares agrupaciones cuadrangulares de los textos que conviven con el resto de los elementos gráficos en el conocido *Menú* para dicho Salón de Té, diseñado por Margaret Macdonald (FIG. 11.8.4) o en general en las composiciones tipográficas del Grupo (FIG. 11.8.5). La tendencia vertical de diseño así como la estrechez y el desplazamiento de los elementos ornamentales de énfasis podemos verlo con claridad en las sillas Hill House (FIG. 11.8.6) de la misma manera que lo observamos en el espesor estrecho y en los desplazamientos de las astas transversales de las tipografías del tipo Mackintosh (FIG. 11.8.7). Los elementos cuadrangulares de repetición que están presentes en el sillón Willow de 1904 son un trasunto de aquellos otros que aparecen en los glifos /O/ en la placa de la Escuela de Arte de Glasgow (FIG. 11.8.8). Y la irregularidad de los tamaños que se unen al concierto cuadrangular común de la composición general en los lienzos parietales del salón comedor de la *House for an Art Lover* (FIG. 11.8.9) se traduce tipográficamente, por ejemplo, en los diferentes cuerpos utilizados en el texto identificativo de los planos arquitectónicos para la Escuela de Arte de Glasgow (FIG. 11.8.10), donde la irregularidad de las alturas no impide el acuerdo general común de una ortogonalidad redentora.

Los íntimos lazos que los Cuatro escoceses establecieron con los artistas del movimiento de la Secesión Vienesa derivaron en el influjo de aquéllos sobre éstos, no sólo en los aspectos fundamentales de la gráfica y la composición sino también en los ritmos arquitectónicos de sus

tipografías. De este modo, la red ortogonal tridimensional a partir de la cual se organizan los volúmenes del Pabellón de la Secesión de Joseph Maria Olbrich (FIG. 11.8.11) se corresponde con la retícula gráfica bidimensional que ordena los elementos del cartel para la segunda exposición de la Secesión Austríaca de 1898, también de Olbrich (FIG. 11.8.12), y que obliga a los textos a un espacio cuadrangular al estilo que ya vimos en las manifestaciones artísticas del grupo escocés. Del mismo modo en los textos del cartel de Olbrich aparece el juego de diferentes cuerpos tipográficos donde el texto en general se agrupa por bloques cuadrangulares siguiendo la rigurosidad geométrica del conjunto de la composición sin que ello suponga un efecto constrictor para la disposición tipográfica, a pesar de ello libre, que se aviene sin dramatismos a una ordenación espacial superior. También es evidente en este cartel tanto el formato estrecho y la vocación vertical como el desplazamiento hacia los extremos, superior e inferior, de los elementos enfáticos, al igual que sucede en la composición de Gustav Klimt de *Nuda Veritas* para el emblema de Ver Sacrum (FIG. 11.8.13). Esa misma ordenación de textos es patente en el cartel de Koloman Moser (FIG. 11.8.14), donde el texto se integra plenamente en el juego ornamental general, de la misma manera que se integra plenamente en la exquisita taracea del sillón de alcaldía de estilo secesionista según el diseño de Otto Wagner (FIG. 11.8.15). Como vemos la dinámica compositiva y el tratamiento general de los textos en las manifestaciones gráficas de la Secesión es afín en muchos aspectos a la estética del grupo escocés de Los Cuatro. Pero si hay un aspecto fundamental que afecta al comportamiento plástico de los textos vieneses, diferenciándolos en forma clara de los del grupo insular, es precisamente el *zeitgeist* que los impulsa. Un *zeitgeist* que es efecto de un cierto sentimiento hedonista común a las manifestaciones artísticas de la Viena de principios de siglo. La suave amplitud de las curvas de los personajes que participan de la coreografía del Friso de Beethoven, de Gustav Klimt (FIG. 11.8.16), reaparecen en las curvas de perfil parabólico de las astas en las tipografías típicamente secesionistas tal como las podemos apreciar en los relajados movimientos curvilíneos de la cubierta de la revista Ver Sacrum, auténtico manifiesto del movimiento de la Secesión (FIG. 11.8.17). Los discretos remates al final de los trazos de las letras, que no aparecen nunca en los tipos del grupo de Mackintosh, expresan la circunspecta vinculación con una clasicidad de la que participa también la obra del propio Klimt (FIG. 11.8.18), cabeza visible de la corriente secesionista. Por lo demás, los glifos se presentan con esa especie de *talle alto*<sup>14</sup>, característica también del grupo escocés, y con una vocación

---

14 Con la expresión *Talle alto* queremos referirnos a aquellos diseños de fuentes cuyos elementos medios se encuentran a un

vertical que agudiza el estrechamiento de sus espesores. Las astas curvas de los tipos austríacos presentan un característico recorrido en forma de parábola (FIG. 11.8.19), tan diferente en esto a los tipos de Mackintosh, y que son comunes también a los comportamientos tipográficos del estilo *Liberty* italiano, como vemos en este ejemplo publicitario de Marcello Dudovich de 1904 (FIG. 11.8.20) o en este otro también italiano de Leopoldo Metlicovitz y fechado en 1906, para la inauguración de un tramo ferroviario cubierto (FIG. 11.8.21). Son esas curvas dinámicas las que están presentes también en el diseño de las sillas del belga Henry van de Velde (FIG. 11.8.22), tan en débito con la dinamicidad de los perfiles de la torre de Gustave Eiffel (FIG. 11.8.23). Son también esas curvas las mismas de las tipografías alemanas del movimiento *Jugendstil*, tal como las vemos en el diseño de 1904 para un sello postal conmemorativo de la *Internationale Kunst und Gartenbau Ausstellung* (FIG. 11.8.24) o en el recorrido de las asas y del largo cuello de la boca en el juego de té de Peter Behrens (FIG. 11.8.25), unas piezas cuyos módulo estrecho y vocación vertical participan también de la estética de las fuentes tipográficas de la época. Del mismo modo se comportan las tipografías del movimiento *Modernista* catalán, como observamos en este rótulo comercial barcelonés (FIG. 11.8.26), que juegan con esa discreta dinamicidad parabólica emparentada tanto con el formalismo de los movimientos citados como con las curvas de ritmo catenarico de la arquitectura de Antoni Gaudí visible en los ventanales de la Casa Batlló (FIG. 11.8.27) o en los vanos de entrada del Palacio Güell (FIG. 11.8.28), ambas obras asimismo con una evidente vocación vertical.

Volviendo a los ritmos tipográficos de la Secesión Vienesa, es interesante observar una tendencia paralela a aquella que le es connatural y que sucedió también en el marco de la propia Secesión. En esa tendencia tipográfica paralela, a la que corresponde el cartel de 1902 de Alfred Roller (FIG. 11.8.29) o el de 1903, también de Roller (FIG. 11.8.30), la articulación compositiva obedece a los mismos presupuestos ya analizados, pero las formas de los caracteres presentan un peso visual sobredimensionado donde además cada uno de los glifos parece querer acomodarse a un módulo rectangular que aun así no ahoga el vigor de su dinamismo aunque, eso sí, dificulta notablemente la condición de legibilidad en una expresión escritora que declara sin ambages su voluntad gráfica por encima de cualquier otra condición reglada. En esa línea se encuentra el cartel, también secesionista, de Adolf Boehm de 1902 (FIG. 11.8.31) en el que el aspecto jovial

---

nivel más elevado que el que les corresponde tradicionalmente. Es típico en los tipos de la Secesión vienesa, en la estética escocesa del grupo de Mackintosh, en los tipos del Modernismo catalán y en los del movimiento alemán *Jugendstil*, entre otras corrientes de estilo.



FIG. II.8.11

FIG. II.8.12

FIG. II.8.13

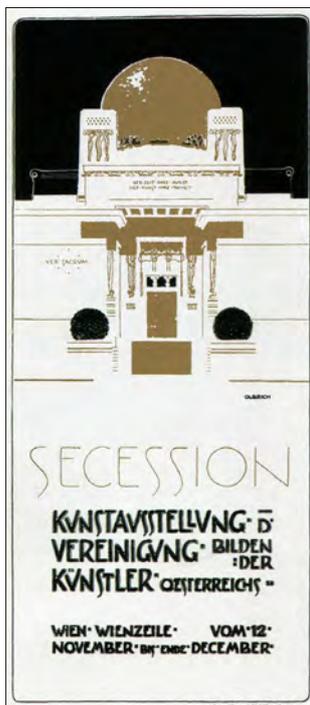


FIG. II.8.11. Pabellón de la Secesión, de Joseph Maria Olbrich.

FIG. II.8.12. Cartel de Joseph Maria Olbrich para la segunda exposición de la Secesión Austríaca, 1898.

FIG. II.8.13. *Nuda Veritas*, de Gustav Klimt.

FIG. II.8.14. Cartel de Koloman Moser.

FIG. II.8.15. Sillón de alcaldía, de Otto Wagner.

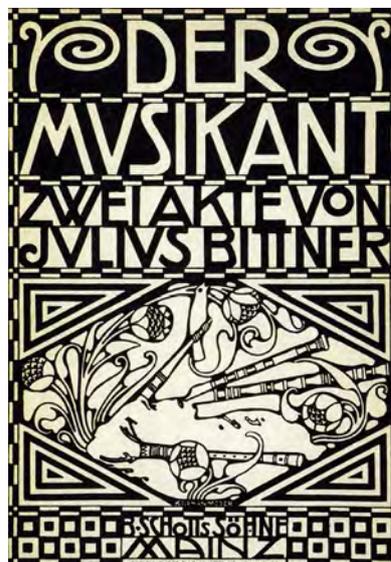


FIG. II.8.14



FIG. II.8.15



FIG. II.8.16



FIG. II.8.17



FIG. II.8.18



FIG. II.8.19

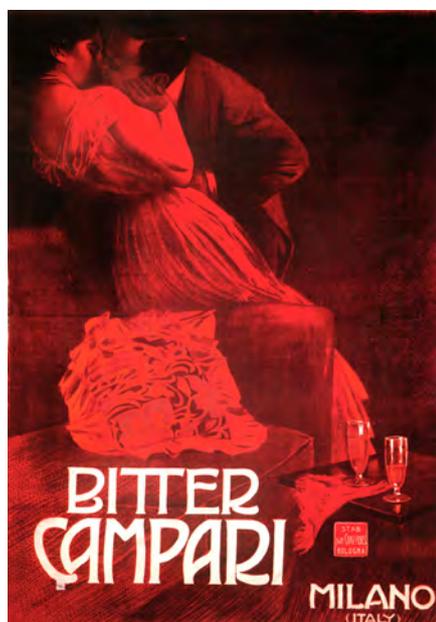


FIG. II.8.20

FIG. II.8.16. Panel del *Friso de Beethoven*, de Gustav Klimt.

FIG. II.8.17. Cubierta de la revista *Ver Sacrum*.

FIG. II.8.18. Retrato de *Adele Bloch-Bauer I*. Gustav Klimt, 1907.

FIG. II.8.19. Detalle de la cubierta de *Ver Sacrum*.

FIG. II.8.20. Cartel publicitario de Marcello Dudovich, 1904.



FIG. II.8.2.1

INTERNATIONAL EXHIBITION

FIG. II.8.2.2



FIG. II.8.2.3

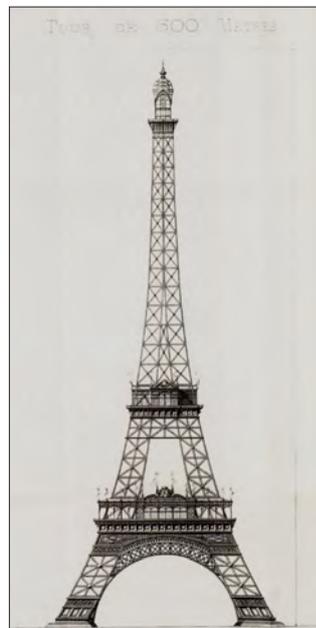


FIG. II.8.2.4



FIG. II.8.2.5

FIG. II.8.2.1. Cartel de Leopoldo Metlicovitz, 1906.

FIG. II.8.2.2. Diseño mobiliario de Henry van de Velde, 1895.

FIG. II.8.2.3. Torre de París de Gustave Eiffel, 1887.

FIG. II.8.2.4. Diseño de sello postal conmemorativo de la *Internationale Kunst und Gartenbau Ausstellung*, 1904.

FIG. II.8.2.5. Juego de té de Peter Behrens.

FIG. II.8.26



FIG. II.8.27



FIG. II.8.28

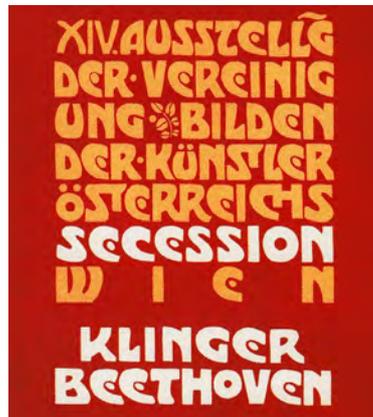


FIG. II.8.29

FIG. II.8.30



FIG. II.8.31



FIG. II.8.26. Rótulo comercial barcelonés con tipos al estilo del Modernismo.

FIG. II.8.27. Fachada de la *Casa Batlló* de Antoni Gaudí.

FIG. II.8.28. Pórticos de entrada al *Palacio Güell* de Antonio Gaudí.

FIG. II.8.29. Detalle de un cartel de la *Secesión* vienesa de Alfred Roller, 1902.

FIG. II.8.30. Detalle de un cartel de Alfred Roller, 1903.

FIG. II.8.31. Detalle de cartel secesionista de Adolf Boehm, 1902.

y lúdico de las letras, el peso visual, el efecto de superposición parcial de los caracteres y la ausencia de línea recta en los contornos de los mismos, acercan claramente estos tipos a los que luego se popularizarían en la década de los sesenta y setenta del siglo, como exponente tipográfico del movimiento pop británico y del arte psicodélico norteamericano (FIG. II.8.32), tal como más adelante veremos.

A pesar del ritmo dinámico de las curvas parabólicas de estas tipografías, el sentimiento general de orden y ortogonalidad de la retícula estructural en la que se apoyan las aparta y diferencia de la sensualidad y voluptuosidad de los tipos del *Art Nouveau* francés. La mórbida agilidad de los *latiguillos*<sup>15</sup> franceses y la desestructuración de la ortogonalidad compositiva que presentan las manifestaciones de la estética francesa de principios de siglo son comunes tanto a las experiencias plásticas del movimiento, como vemos en la enmarañada sensualidad del cabello de la mujer en el cartel de Alfons Mucha para cigarrillos *Job* (FIG. II.8.33) o en la decoración del Hotel Tassel de Bruselas (FIG. II.8.34), como también en el uso específico de las tipografías afines a la poética del Art Nouveau, tal como aparecen en este cartel de Henri Privat-Livemont (FIG. II.8.35) o en la señalética de las bocas del metro de París (FIG. II.8.36) de Hector Guimard, cuya mórbida fluidez tanto se aproxima al comportamiento de las formas tipográficas de las cuales es soporte. No podemos dejar de constar que, en nuestra opinión, había de ser precisamente en Francia donde estos comportamientos plásticos hedonistas comunes a la Europa del cambio de siglo adoptaran ese singular aspecto de organicidad y desestructuración reticular, influencia probable de los ritmos de aquel estilo nacional, el Rococó, de desarrollo plenamente francés y cuyas contorsiones, violencias y asimetrías tan próximas están, por otra parte, a la estética ornamental y a los motivos chinoscos de procedencia oriental.

También durante los primeros años de la centuria pero con presupuestos de fondo diferentes se desarrollarán los Wiener Werkstätte en Viena y la Deutscher Werkbund en Alemania, en ambos casos a partir de la primera década del siglo. Ambos movimientos tienen un perfil utilitarista del diseño como parte de un todo integrado. Su inspiración en los movimientos de vanguardia británicos de finales del siglo anterior, sobre todo en el caso de la Werkbund con la figura de Muthesius, difieren de ellos sobre todo porque reaccionan contra el espíritu antimaquinista y la producción artesanal de objetos únicos, a favor de una integración de la

---

15 Son ritmos curvilíneos de geometría compleja que de algún modo sugieren la estela de movimiento ocasionada por la sacudida de una cinta delgada que se desplaza en el aire.

máquina y de los procedimientos fabriles en la manufactura de un objeto seriado de calidad, principalmente en el caso alemán<sup>16</sup>. Comparten ambos un cierto efecto de mecanización de la forma y una disipación de los elementos curvos a favor de una arquitectura reticular de ejes ortogonales, lo que favorecía por un lado la manufactura seriada y por otro respondía al concepto de una sociedad moderna liberada del circunloquio ornamental. Fundados por Josef Hoffmann y Koloman Moser, los Wiener Werkstätte defendían el concepto de obra total en un entorno coherente y coordinado en el que cada pieza era una parte integral de un todo común. La poética geometrizar de la corriente de los Wiener se evidencia en este diseño textil de 1910 de Josef Hoffmann (FIG. 11.8.37) de la misma manera que los proyectos arquitectónicos y mobiliarios del propio Hoffmann se expresan también en la misma esfera de intereses plásticos, como en el edificio para el sanatorio Purkersdorf finalizado en 1905 (FIG. 11.8.38) o en la silla *Sessel* de 1901 (FIG. 11.8.39). La severidad de su retícula y el efecto de repetición acercan la obra gráfica y arquitectónica del artista en una suerte de coherencia estilística que bebe, por otra parte, de los postulados minimalistas del arquitecto y teórico austrohúngaro Adolf Loos, quien, en su obra capital *Ornamento y Delito* (FIG. 11.8.40) denuncia el artificio decorativo en tanto en cuanto que, al no estar unido el ornamento a la cultura coetánea, sería una impostura utilizarla como manifestación de la misma. La retícula ortogonal y la tendencia a una geometría simplificadora exenta de redundancia ornamental se expresa igualmente en la severa arquitectura tipográfica de los Wiener como en este cartel de Hoffmann (FIG. 11.8.41) o en estos otros elementos de difusión del movimiento, resueltos exclusivamente con tipografías (FIG. 11.8.42). Por su parte la asociación alemana de la Werkbund abogó igualmente por una integración entre la estética de los objetos de consumo y la de los espacios arquitectónicos, tanto de uso privado como de carácter corporativo, que conciliase el oficio estético inteligente con las posibilidades del aparato industrial sin olvidar las funciones de uso o habitabilidad del propio objeto. El principal exponente de la Deutscher Werkbund es sin duda la figura del alemán Peter Behrens. Su experiencia con la corporación AEG, considerada hoy como pionera de la construcción de una

---

16 Como dice Kinross, «...los líderes de la Werkbund aceptaban la industrialización de forma incondicional. En este sentido se diferenciaban radicalmente del movimiento británico Arts and Crafts [...] La Werkbund aspiraba a cotas excepcionales de producción y calidad y, al mismo tiempo, a cierta sencillez. Los motivos de esta búsqueda de mayor simplicidad eran en parte morales (una vida más sencilla, más noble) y en parte prácticos: el deseo de encontrar formas que resultasen fáciles de reproducir mediante métodos industriales y que pudieran adquirir la condición de tipos».

KINROSS, Robin. *Tipografía moderna. Un ensayo histórico crítico*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2008. p.91



FIG. II.8.32



FIG. II.8.33

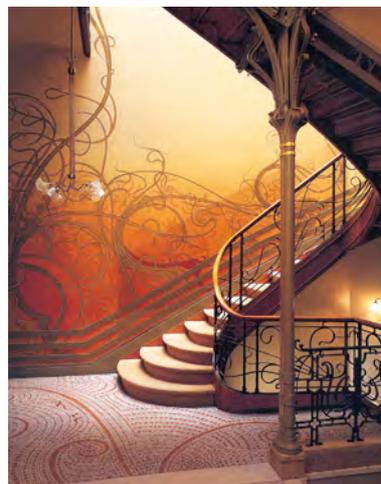


FIG. II.8.34



FIG. II.8.35



FIG. II.8.36

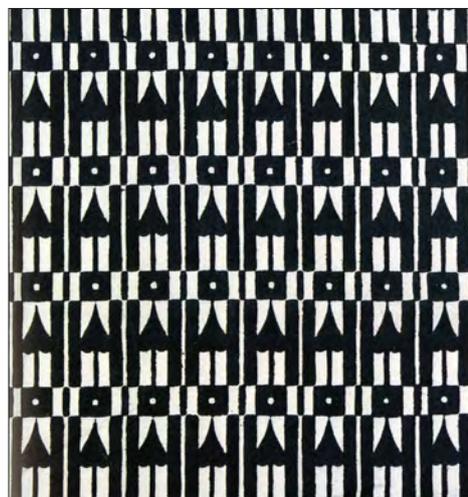


FIG. II.8.37

FIG. II.8.32. Ritmos tipográficos característicos del arte psicodélico norteamericano.

FIG. II.8.33. Cartel para cigarrillos *Job* de Alfons Mucha.

FIG. II.8.34. Decoración de interior del *Hotel Tassel* de Bruselas.

FIG. II.8.35. Cartel publicitario de *Absinthe Robette* de Henri Privat-Livemont.

FIG. II.8.36. Tipos de estilo Art Nouveau francés.

FIG. II.8.37. Diseño para textil de Josef Hoffmann, 1910.

FIG. II.8.38



FIG. II.8.39



FIG. II.8.40



FIG. II.8.41



FIG. II.8.42



FIG. II.8.38. *Sanatorio Purkersdorf* de Josef Hoffmann, 1905.

FIG. II.8.39. *Silla Sessel*, 1901.

FIG. II.8.40. Composición tipográfica para la obra *Ornamento y Delito*, de Adolf Loos.

FIG. II.8.41. Cartel de Josef Hoffmann.

FIG. II.8.42. Elementos de difusión de los *Wiener Werkstätte*.

imagen visual corporativa integral, giraba en torno a la configuración de un sólido perfil corporativo del que participaban tanto la creación de los espacios arquitectónicos fabriles (FIG. II.8.43) como los diseños de interior y la estética de los objetos manufacturados por la corporación (FIG. II.8.44), así como la creación de todos los elementos de la gráfica para la difusión mediática de la entidad (FIG. II.8.45). Su célebre cartel de 1910 (FIG. II.8.46) presenta una coreografía claramente influenciada por la estética austríaca de principios de siglo, con un eje de simetría vertical y unos textos organizados en zonas cuadrangulares que se desplazan hacia los extremos del eje vertical del soporte. El ritmo arquitectónico de la célebre fábrica de turbinas de Behrens para AEG a menudo ha sido comparado con los ritmos templarios de la antigüedad clásica<sup>17</sup> pero la singular cubierta de perfil curvo, a partir de una intersección de los planos de la techumbre, nos recuerda a las cubiertas de los cobertizos de las granjas. Ese maridaje entre clasicismo y autoctonía lo encontramos también en los tipos utilizados por Behrens para la compañía alemana. Siempre en mayúsculas, la tipografía utilizada tiene, a pesar de su clara arquitectura latina plena de clasicidad, un peculiar sabor germánico autóctono cuya procedencia no es tan fácil de definir. Quizá resida en el fuerte peso visual de la letra, que produce un intenso *color tipográfico*<sup>18</sup> de la misma manera que sucedía con los tipos nacionales del gótico alemán. La poderosa anchura de los trazos gruesos es equivalente a la de sus homólogos góticos. Y los remates de las astas, muy pronunciados y a menudo marcadamente inclinados, están de algún modo en paralelo con aquellos que aparecen en las escrituras góticas del tipo textura o fractura, de las que parece heredar el ángulo de inclinación del trazo<sup>19</sup>. Comoquiera que sea estos tipos, tal como los vemos

---

17 La fábrica de turbinas de Behrens para AEG es un edificio «concebido, a la vez, con ánimo industrial y aspiraciones clásicas. Industrial porque no se ha dejado involucrar por forma alguna de personalización: se ha construido como centro de trabajo y se ha pensado en que cumpla bien su cometido. Pero clásico por su aspecto de monumento: su fachada rematada en forma octogonal nos recuerda el coronamiento de un templo griego, mientras que sus firmes apoyos laterales, a modo de gigantescas columnas, remedan construcciones egipcias».

TORRENT, Rosalía y M.MARÍN, Joan. *Historia del diseño industrial*. Ed.Cátedra. Madrid, 2007. p.156

18 El *color tipográfico* es la intensidad de gris que presenta en su conjunto la mancha de un texto de cierta extensión.

19 Al manifestarse sobre la intención de su tipo llamado *Behrens-Schrift*, Peter Behrens escribió: «Partí del principio técnico de la escritura gótica, es decir, el trazo con pluma de ave. También, para darle un carácter más alemán, las letras góticas fueron una referencia decisiva en cuanto a la proporción, la altura y la anchura de las letras, así como al grosor de los trazos.» Behrens quiso entonces con su tipo Schrift «...captar el factor estético que haría que el tipo pudiera utilizar en cualquier clase de texto, tanto en textos que exigieran seriedad como en materiales populares o de publicidad». Aunque el tipo Schrift no es el que utilizó en la gráfica de AEG, este texto es útil porque nos indica los posicionamientos de Behrens sobre sus motivaciones de índole indentitaria nacional. KINROSS, Robin. *Tipografía...* op.cit. p.92

en el cartel de 1910 para la corporación AEG, son expresión de la potencia fabril germana de la Alemania de los años previos a la Gran Guerra y dejarán tras de sí una estela de influencia más allá de su propia frontera. Con ese aspecto aparecen entonces en el cartel español de 1910 para un concurso nacional de esgrima (FIG. 11.8.47). La aparición de estos tipos es, no obstante, anterior a la etapa de la Deutscher Werkbund, tal como podemos comprobar en este otro cartel de finales del siglo XIX, diseñado por el alemán Ludwig Sütterlin (FIG. 11.8.48).

Exceptuando a los Wiener Werkstätte y a la Deutscher Werkbund, el resto de las poéticas de carácter lúdico y hedonista expresadas a través de los movimientos europeos de principios del siglo XX, trasunto en cierto modo del conformismo de unas sociedades autocomplacientes, pronto se verán profundamente alteradas por un movimiento social convulso, presagio sombrío de la guerra que azotaría el continente entre los años de 1914 a 1918. La rivalidad entre los estados europeos, la carrera armamentística, las ambiciones imperialistas y la escalada de nacionalismos y, en el caso del imperio austrohúngaro, la multiplicidad étnica y las íntimas contradicciones, propiciarán la aparición de unas estéticas alternativas que, de la mano de una nueva generación descontenta, se expresarán a través de la deconstrucción, la inquietud y la contraculturalidad. En la propia Viena, simultáneamente a la elegante y equilibrada estética del secesionismo austríaco, aparecerá la poética rota y dolorida de Oskar Kokoschka. El fuerte expresionismo de sus obras, como en el retrato de Franz Hauer de 1913 (FIG. 11.8.49) o en la Crucifixión de 1912 (FIG. 11.8.50), es paralelo al tratamiento tipográfico que aparece ya en su cartel de 1908 (FIG. 11.8.51). La arquitectura de las letras es aquí una arquitectura de la deconstrucción y de la rebeldía en un posicionamiento enfrentado a una articulación reglada, pasiva y cínicamente coherente, características éstas del secesionismo imperante. El efecto de incomodidad del texto es paralelo al discurso rebelde e inconformista de la nueva generación. La caótica desorientación de los ejes de los caracteres, el fuerte peso visual, la disipación ornamental, el solapamiento fortuito de las formas, el espaciado no reglado de las letras, la discontinuidad en los grosores del trazo y, en general, el efecto claustrofóbico de la composición tipográfica declara los posicionamientos intelectuales de esta nueva hornada de artistas. La misma configuración tipográfica aparece en los carteles de Egon Schiele, como en este de 1918 para una exposición de la Secesión (FIG. 11.8.52). Las formas tipográficas con las que juega Schiele, de bordes rasgados, disposición caótica y presencia fulminante expresan el mismo grito de dolor que las de Kokoschka. A pesar de ello, la genética secesionista en ambos artistas es indiscutible si comparamos sus composiciones cartelísticas con las de Olbrich, Klimt o Moser, aunque el



FIG. II.8.43

FIG. II.8.44

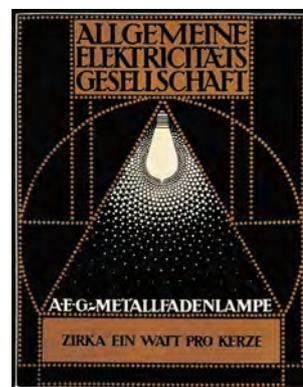


FIG. II.8.46

FIG. II.8.45

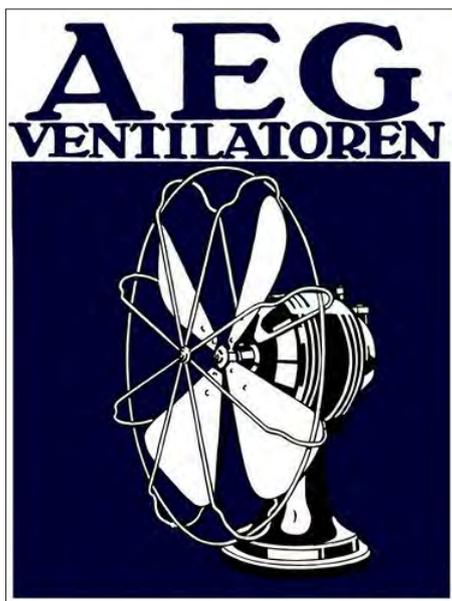


FIG. II.8.47

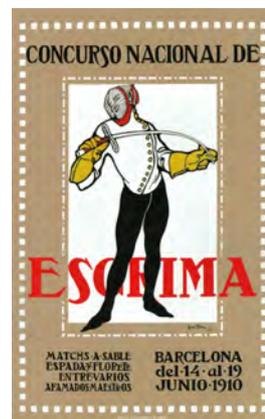


FIG. II.8.43. Espacio fabril para AEG de Peter Behrens.

FIG. II.8.44. Diseño de objeto para AEG de Peter Behrens.

FIG. II.8.45. Cartel corporativo para AEG de Peter Behrens.

FIG. II.8.46. Cartel de Peter Behrens para la corporación AEG, 1910.

FIG. II.8.47. Cartel español para un concurso nacional de esgrima, 1910.

FIG. II.8.48



FIG. II.8.49



FIG. II.8.50

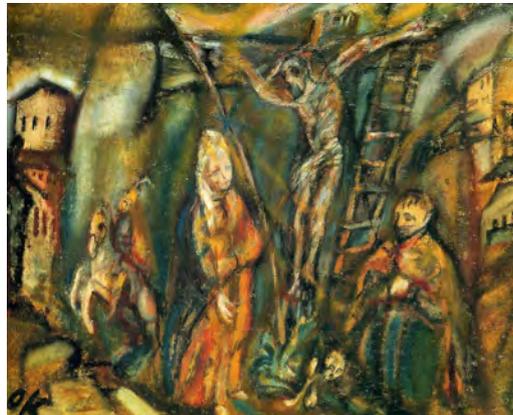


FIG. II.8.51



FIG. II.8.52

FIG. II.8.48. Cartel de Ludwig Sütterlin, finales del siglo XIX.

FIG. II.8.49. *Retrato de Franz Hauer* de Oskar Kokoschka, 1913.

FIG. II.8.50. *Crucifixión* de Oskar Kokoschka, 1912.

FIG. II.8.51. Cartel de Oskar Kokoschka, 1908.

FIG. II.8.52. Cartel de Egon Schiele para una exposición de la Secesión, 1918.

posicionamiento de fondo que las alimenta las enfrente. Los usos tipográficos de Egon Schiele son tan coherentes con su obra artística como los de Kokoschka con la suya, si pensamos en la violencia gráfica que está presente en ella, tal como la experimentamos en este autorretrato de 1911 (FIG. 11.8.53).

La misma estética de deconstrucción, inconformismo y rebeldía la encontramos en ese mismo instante en suelo alemán de la mano de los expresionistas del grupo *Die Brücke*, El Puente, con Ernst Ludwig Kirchner a la cabeza. Entregados a la vorágine de los procesos de tránsito, la denominación del grupo provenga probablemente, como tantas veces se ha sugerido, del bellissimo aforismo del filósofo alemán Friedrich Nietzsche<sup>20</sup>. La violencia deconstructiva, formal y cromática, de los lienzos del grupo alemán (FIG. 11.8.54) es paralela a las deconstrucciones formales en las escenografías expresionistas del trabajo cinematográfico de Robert Wiene (FIG. 11.8.55). Y del mismo modo que en Viena la gentil ortodoxia de las tipografías del secesionismo vienés o la exquisita geometría de los tipos de los Wiener Werkstätte se enfrentaban al dramatismo y la desazón de los tipos de Kokoschka o Schiele, en Alemania las violentas convulsiones del expresionismo tipográfico germano se posicionarán en contra de las sutilezas classicistas y los confiados equilibrios de las tipografías de la Deutscher Werkbund. De esta manera podemos comprender el rupturismo formal del texto en el manifiesto del grupo *Die Brücke* (FIG. 11.8.56), estampado a partir de una placa xilográfica cortada por el propio Kirchner. La incorrección formal, la agresividad del gesto, la potencia de la mancha tipográfica, el fuerte peso visual de los caracteres, el uso exclusivo de letras de caja alta, la irregularidad de los trazos y los contornos quebrados son, todos ellos, recursos gráficos que aplicados aquí a la forma tipográfica podemos encontrarlos igualmente en los lienzos del grupo expresionista (FIG. 11.8.57). También a partir de una placa xilográfica toscamente trabajada, técnica tan afín a la ruda expresividad del movimiento, el texto de este cartel de 1912 realizado por Otto Mueller para una exposición de Pechstein (FIG. 11.8.58) presenta las mismas características que ya hemos comentado. Y de igual modo tales peculiaridades las observamos también en este otro conocidísimo cartel de Ernst Ludwig Kirchner de 1910 para una exposición colectiva del grupo *Die Brücke* (FIG. 11.8.59).

El espíritu disconforme e inquieto de las nuevas generaciones austríacas y alemanas en este principio de siglo, contrapuestas y enfrentadas al orden pasivo y hedonista de la generación

---

20 La frase en cuestión pertenece a la obra *Así habló Zaratustra* y dice de este modo: «La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre puede ser amado es que es un tránsito y un ocaso»

anterior, tiene su trasunto en la Italia de preguerra con el movimiento del *Futurismo*. Encabezado por el poeta Tommaso Marinetti, el futurismo es una corriente transgresora, rupturista, revolucionaria, irreverente y sobre todo violenta. La adoración a la máquina y a una sociedad caracterizada por un movimiento enfebrecido queda expresada en la dinamicidad de las composiciones artísticas del grupo italiano (FIG. 11.8.60) para el cual el afán deconstructivo y la desarticulación de las convenciones tradicionales se expresaría no sólo en el ámbito de lo puramente plástico sino también en el de lo literario. De esta manera surge el movimiento de la *Palabra en libertad*, donde las convenciones semánticas y sintácticas del lenguaje quedaban abolidas en beneficio de la experimentación de un nuevo orden comunicacional. Su consecuencia en el ámbito tipográfico fue coherente e inmediata. Súbitamente los bloques de texto, que hasta ese momento se habían sometido a la retícula ortogonal característica de las composiciones en galerada de tipos móviles, se encontraron liberadas del yugo de la ortogonalidad y volaron libremente por sobre la superficie de la página en violentas e inusuales disposiciones tipográficas que con frecuencia se obligaron a la reinterpretación de los contenidos que vehiculaban<sup>21</sup>. De tal manera encontramos ese libre e insólito juego tipográfico en la cubierta de la revista para la *Edizione Futurista di Poesia* de 1914 (FIG. 11.8.61), o igualmente en las cubiertas de las ediciones de 1915 y 1919 (FIG. 11.8.62). Esta libre disposición de los elementos tipográficos, fiel al espíritu del movimiento de la palabra liberada, fue ciertamente posible por el desarrollo de los procedimientos fotográficos aplicados a las artes de reproducción gráfica industrial. Las técnicas fotomecánicas permitieron al futurismo la expresión gráfica de sus presupuestos de deconstrucción del lenguaje de la misma manera que posibilitarían al dadaísmo sus peculiares irreverencias tipográficas, trasunto a su vez de los posicionamientos de dicho grupo. Con un espíritu menos belicoso y bastante más lúdico, el movimiento Dadá hace suyos los presupuestos de la palabra en libertad futurista. La libre ordenación de los textos, la ruptura de la ortogonalidad compositiva en la caja tipográfica, la mezcla de estilos tipográficos y el uso de diferentes cuerpos, son todos ellos algunos de los recursos que intervienen en la composición del cartel de Theo van Doesburg para una

---

21 En palabras de Unna, «los futuristas se opusieron al arte por el arte y asimismo rechazaron cualquier idea que invitase simplemente a jugar con las formas o a realizar innovaciones tipográficas sin más. Exigieron que, en la tipografía, la forma intensificase el contenido. En 1909 Marinetti escribió: “el libro será la expresión futurista de nuestras conciencias futuristas. Estoy en contra de lo que se conoce como la armonía de una composición. Cuando sea necesario, utilizaremos tres o cuatro columnas por página y veinte tipos distintos. Representemos percepciones irreflexivas en cursiva y expresaremos un grito en negrita... en la página impresa nacerá una representación tipográfica nueva, como una pincelada”».

BUEN UNNA, Jorge de. *Manual de diseño editorial*. Ed.Trea. Gijón, 2008. pp.3,52,3,53



FIG. II.8.53

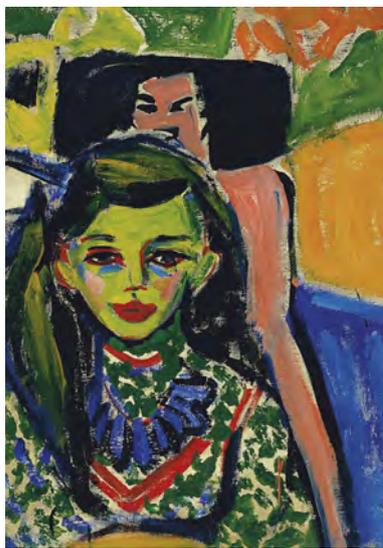


FIG. II.8.54



FIG. II.8.55



FIG. II.8.56

FIG. II.8.57

FIG. II.8.53. *Autorretrato* de Egon Schiele, 1911.FIG. II.8.54. *Fränzi ante una silla tallada* de Ernst Ludwig Kirchner, 1910.FIG. II.8.55. Fotograma del filme *Doctor Caligari*, de Robert Wiene, 1920.FIG. II.8.56. Manifiesto del grupo *Die Brücke*.FIG. II.8.57. *Interior* de Ernst Ludwig Kirchner, 1915.

FIG. II.8.59



FIG. II.8.58



FIG. II.8.60

FIG. II.8.61



FIG. II.8.62



FIG. II.8.63



FIG. II.8.58. Cartel de Otto Mueller para una exposición de Max Pechstein, 1912.

FIG. II.8.59. Cartel de Ernst Ludwig Kirchner para una exposición del grupo *Die Brücke*, 1910.

FIG. II.8.60. *El jinete rojo* de Carlo Carrà, 1913.

FIG. II.8.61. Cubierta de revista para la *Edizione Futurista di Poesia*, 1914.

FIG. II.8.62. Cubiertas de revista para la *Edizione Futurista di Poesia*, de 1915 y 1919.

FIG. II.8.63. Cartel de Theo van Doesburg para una matiné Dada, 1923.

matiné Dadá en 1923 (FIG. 11.8.63) o en este otro cartel de factura más caligráfica pero de distribución igualmente desenvuelta de Kurt Schwitters de 1922, también para una matiné del grupo dadaísta (FIG. 11.8.64), o en el texto *Proclamación sin pretensión* del poeta Tristan Tzara, ideólogo del movimiento, tal como podemos verlo en la página de una publicación del manifiesto dadaísta (FIG. 11.8.65). Los presupuestos formales de la palabra en libertad también se dejan ver en este poema sonoro de Dermot O'Reilly, de 1921 (FIG. 11.8.66). La liberalidad compositiva de los textos iría a influir en la expresiva presentación de los textos literarios producidos bajo la égida estética de corrientes ajenas al futurismo y al dadaísmo, como en los caligramas de Guillaume Apollinaire (FIG. 11.8.67), donde la disposición del texto alude al contenido del texto literario, tal como vemos en este poema, también de Apollinaire, titulado *La colombe poignardée et le jet d'eau*, La paloma apuñalada y el surtidor (FIG. 11.8.68) en el que, a juzgar por el título, la vinculación entre forma y contenido no parece dejar lugar a dudas. Ese libre vuelo tipográfico, en el que la disposición de los textos declara y potencia sus contenidos literales, será un recurso visual que se incorporará luego a los recursos de comunicación de una gráfica mediática de carácter publicitario que se desarrollará, sobre todo, a partir de la segunda posguerra del siglo. El recurso del caligrama es, no obstante, muy anterior a este momento toda vez que lo podemos encontrar, cumpliendo plenamente sus funciones comunicativas supraliterales, en documentos caligrafiados o impresos de varias centurias atrás, tal como aparece en un documento religioso judío de entre los siglos XVII al XVIII (FIG. 11.8.69) donde la disposición del texto sagrado revela la silueta de la *Menorah*, el candelabro de siete brazos de la cultura israelita. Con las mismas funciones expresivas se resuelve el texto de una edición de 1640 de *Les Ailes de Simmias de Rhodes* (FIG. 11.8.70), donde el contenido adopta la forma de un par de alas desplegadas. Tanto el caligrama como las experiencias del Dadá y del Futurismo con sus palabras en libertad preceden a la corriente de la *poesía concreta*, donde el poema cobra pleno significado merced a la disposición gráfica de los elementos tipográficos, como podemos ver en el poema *Velocidade* de Ronaldo Azeredo (FIG. 11.8.71) o en este otro titulado *Lixo/Luxo* de Augusto de Campos (FIG. 11.8.72), ambos ya de la década de los años cincuenta.

En los primeros años del siglo, en Inglaterra, la fuerte tradición caligráfica impulsada por el movimiento de Arts & Crafts es recogida por grandes calígrafos y tipógrafos activos a comienzos de la centuria, como en el caso del británico Edward Johnston. Muy influenciado por los gustos escritores de Morris, sin embargo Johnston es más conocido por el diseño de una fuente tipográfica sans serif para el Metro de Londres, de hacia 1916. En un estilo que se adelanta

una década al diseño de la *Futura* de Paul Renner, la de Johnston es una tipografía de fuerte depuración geométrica, sin remates y sin modulación que a pesar de la economía reductora de su arquitectura conserva, en ciertos detalles, el guiño del trazo caligráfico tal como se sugiere en el trazo singular del punto del carácter /i/ (FIG. 11.8.73) cuya forma romboidal es deudora del breve trazo caligráfico producido por una pluma de corte recto manejada en ángulo inclinado, tal como lo vemos en el texto manuscrito de uno de sus trabajos caligráficos (FIG. 11.8.74). Johnston influirá a su vez en el trabajo de uno de los más destacados calígrafos y tipógrafos británicos de ese momento, Eric Gill. Creador del tipo *Gill Sans* (FIG. 11.8.75), éste se resuelve en un estilo influenciado por la estela poética de las tipografías de Johnston para el Metro de Londres, y según una geometría acorde con los presupuestos de las tendencias europeas del purismo estético y arquitectónico del momento. Gill publica en 1931 su célebre trabajo *Essay on Typography*, Un ensayo sobre tipografía, en el que declara sus íntimos posicionamientos con respecto al tratamiento que deben tener los textos en el contexto de una maquetación editorial. En el capítulo *El lecho de Procusto*<sup>22</sup>, Gill aboga empecinadamente por una composición de los textos en *bandera derecha*<sup>23</sup> aduciendo que esta circunstancia favorece la legibilidad del texto, y se muestra obstinadamente en contra de los textos maquetados en modo *justificación completa*<sup>24</sup>, toda vez que este tratamiento ocasiona, por un lado la frecuente ruptura de

---

22 En el capítulo de introducción al ensayo de Eric Gill, Christopher Burke se refiere a los ideales editoriales de Gill en el sentido de que éste «...sostenía que las letras y las palabras debían recibir un trato igualitario, de modo que pudiesen ejercer su derecho a distribuirse como dispongan las circunstancias en cada caso y a no ser obligadas a encajar dentro de formas puras fijadas de antemano. Así pues, Gill se oponía al “lecho de Procusto” que representa la composición justificada, en la cual se estiran las palabras hasta que alcancen una longitud de línea establecida. El método es idéntico al que utilizaba el bandido de la mitología griega Procustes, quien fascinaba a sus víctimas con la tentación de probar la magia de una cama suya que siempre coincidía con la altura de quien en ella se acostase y les hacía ver, cuando ya era demasiado tarde, que el secreto de la coincidencia se basaba en estirarles el cuerpo o en mutilárselo». Más adelante en el ensayo, el propio Gill advierte que «nos hemos acostumbrado a encontrar amplios huecos entre las palabras y no porque un espaciado generoso favorezca la legibilidad, sino porque el lecho de Procusto conocido como regla de cajista ha convertido el espaciado excesivo en la solución más socorrida para despachar el suplicio de esa tiránica manía que insiste en que la longitud de las líneas debe ser uniforme».

GILL, Eric. *Un ensayo sobre tipografía*. Ed.Campgráfico. Valencia, 2004. pp.XLI,XLII,127

23 La justificación en *bandera derecha* es una forma de componer el texto en la caja de párrafo que implica que todas las líneas del mismo quedan alineadas al margen izquierdo, mientras que el derecho presenta un perfil irregular. Con ello se benefician tanto los espacios de track, que quedan inalterados, como la separación de palabras, a la que se recurre con mucha menos frecuencia que en el caso de los textos de justificación completa.

24 La justificación *completa* implica que todas las líneas de texto de un bloque de párrafo se alinean verticalmente tanto al margen izquierdo como al derecho. Ello supone una distribución irregular del track y la necesidad de recurrir a la separación de palabras.



FIG. II.8.64

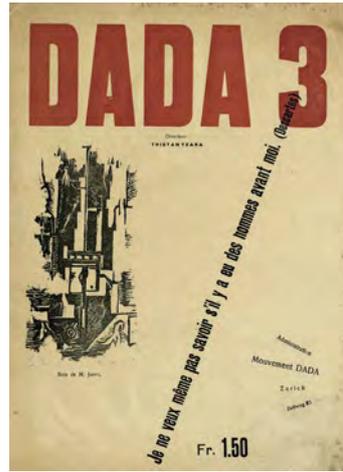


FIG. II.8.65



FIG. II.8.68



FIG. II.8.66

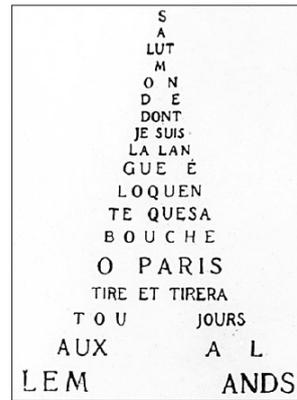


FIG. II.8.67

FIG. II.8.64. Cartel de Kurt Schwitters, 1922.

FIG. II.8.65. Juego tipográfico libre en una publicación del manifiesto dadaísta.

FIG. II.8.66. *Poema sonoro* de Dermot O'Reilly, 1921.

FIG. II.8.67. *Caligrama* de Guillaume Apollinaire.

FIG. II.8.68. *Caligrama* de Guillaume Apollinaire titulado *La colombe poignardée et le jet d'eau*.

FIG. II.8.69. Documento religioso judío de entre los siglos XVII al XVIII.



FIG. II.8.69

FIG. II.8.70

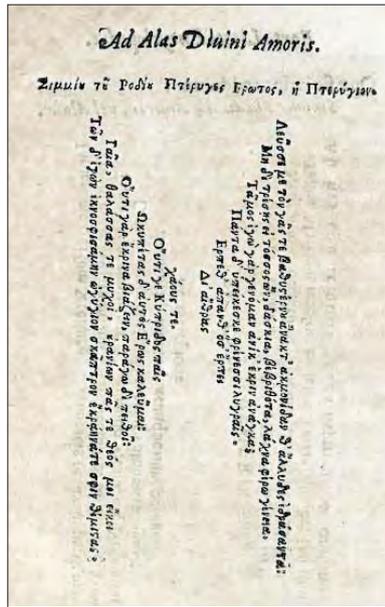
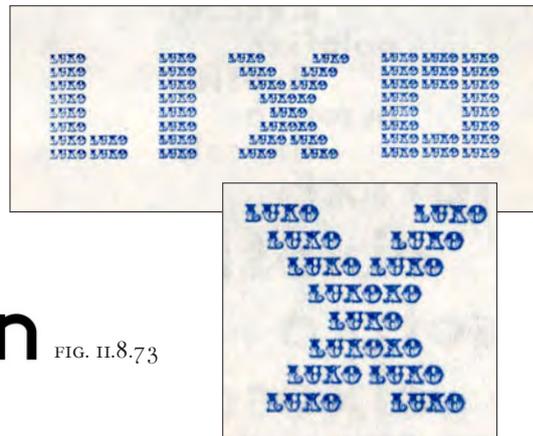


FIG. II.8.71

FIG. II.8.72



abcdefghijklmn FIG. II.8.73



FIG. II.8.74

FIG. II.8.75

ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ?  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz!  
1234567890

FIG. II.8.70. Detalle de una página de *Les Ailes de Simmias de Rhodes*, 1640.

FIG. II.8.71. Poema *Velocidade* de Ronaldo Azeredo.

FIG. II.8.72. Poema *Lixo/Luxo* de Augusto de Campos.

FIG. II.8.73. Tipos de Edward Johnston para el Metro de Londres, 1916.

FIG. II.8.74. Caligrafía de Edward Johnston.

FIG. II.8.75. Tipo *Gill Sans* de Eric Gill.

palabras al final de línea, y por otro la desigualdad del *track*<sup>25</sup> de cada renglón, con lo que ello supone de ruptura en la continuidad óptica de la textura tipográfica. Es muy interesante observar que en *El lecho de Procusto*, Gill no sólo se empeña en demostrar las ventajas de un tipo de justificación de texto con respecto a otros. Lo que está sucediendo en el posicionamiento de fondo de Gill es el enfrentamiento de la poética societaria, de versatilidad y de respeto de las individualidades supuestamente propias del espíritu británico, en contra de la rigurosa poética marcial y castrense de los modos alemanes. El, para Gill, exacerbado racionalismo germánico se ejemplifica en el modo de justificación de textos llamado precisamente *párrafo alemán*, donde la justificación completa y la ausencia de *sangría de primera línea*<sup>26</sup> somete al texto a espacios cuadrangulares de severa geometría en detrimento de los espacios homogéneos del track y de la continuidad de lectura, por ruptura, de las palabras, sacrificando así el nivel de legibilidad en beneficio de una disposición estrictamente reglada de los volúmenes de la caja tipográfica. Un enfrentamiento entonces entre posicionamientos libertarios y catecismos castrenses y, por ende, un enfrentamiento entre el quehacer profesional de Gill y la estética compositiva alemana del movimiento de *La nueva tipografía*, cuya cabeza visible fue el tipógrafo Jan Tschichold.

#### EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

El fuerte revulsivo que supuso la Primera Guerra Mundial dejó tras de sí en la Europa del conflicto, en los países especialmente afectados, un sentimiento de ansia de recuperación y renovación social que en el caso de Alemania y en el ámbito de la estética halló su canal de difusión a través de los planteamientos renovadores de la Staatliche Bauhaus, literalmente *Casa de la Construcción Estatal*. Con un espíritu integrador de las experiencias estéticas heredado de los ensayos del Deutscher Werkbund, el triple encuentro entre el trabajo intelectual del artista plástico, el quehacer de la manufactura artesanal y los procedimientos derivados de la manufactura industrial se resolvió con amplitud en la escuela de la Bauhaus merced a un caldo de cultivo manifiesto. Desde su fundación en Weimar tan sólo un año después de la finalización del conflicto bélico, y con un excepcional plantel de profesionales y artistas, el centro de formación alemán experimentó con las posibilidades de la forma aplicada a los procedimientos

---

25 El término *track* hace referencia al espacio entre caracteres en un bloque de texto. Es equivalente al concepto de *prosa* utilizado en la composición tradicional de las artes del libro impreso.

26 La *sangría de primera línea* consiste en que la primera línea de un bloque de párrafo se adelanta hacia la derecha varias posiciones más allá de las del resto de las líneas de dicho párrafo.

fabriles impulsando el concepto del oficio de diseñador. El fuerte racionalismo geométrico aplicado a las formas del objeto tuvo su responsión en las formas y experiencias de la tipografía y al mismo tiempo los vínculos de la escuela alemana con las fértiles corrientes coetáneas del constructivismo soviético influyeron en sus posicionamientos estéticos. Las composiciones giradas, tal como se puede apreciar en el cartel de la Bauhaus de Weimar de 1923 (FIG. 11.8.76) son el influjo de las composiciones soviéticas del ruso Gustav Klutssis, como en este cartel de 1927 (FIG. 11.8.77) o de los *planos aberrantes*<sup>27</sup> de las fotografías de Alexander Rodchenko (FIG. 11.8.78) o las experiencias *Proun* de Eleazar Lissitzky como en este Proun de 1919 (FIG. 11.8.79). Esas peculiares disposiciones del conjunto del texto se encuentran también en el diseño de una invitación de Herbert Bayer, profesor en la Bauhaus, para una exposición de su colega profesional Wassily Kandinsky en 1926 (FIG. 11.8.80), o en el cartel de Jan Tschichold de 1927 (FIG. 11.8.81) o en este otro cartel de Walter Dexel de 1929 (FIG. 11.8.82). Las preferencias cromáticas por las combinaciones del rojo, el blanco y el negro en los soportes de difusión son frecuentes en sus creaciones (FIG. 11.8.83). Las formas tipográficas de la Bauhaus se someten a un rigor geométrico deudor de la poética del racionalismo alemán imperante. El uso de tipografías sans serif, sin contraste de modulación y de fuerte peso visual es común a la estética escritora del movimiento. Por otro lado, las experiencias con tipos exclusivamente de caja baja son características de la corriente de la *Nueva Tipografía* impulsada por Tschichold tal como la encontramos en esta composición del propio artista para su conferencia *Die neue typographie* (FIG. 11.8.84). Tampoco debe extrañar, como impulso de renovación, el planteamiento de abolir el uso de las mayúsculas en una lengua, como la alemana, que presenta la mayor ratio de letras versales por metro lineal de entre todas las lenguas occidentales. La abolición de la mayúscula alcanzó también a tener un contenido ideológico en el sentido que de alguna manera representaban la expresión de un estatus jerárquico que había de ser desterrado en el seno de una sociedad moderna, plural y participativa<sup>28</sup>. Desde una consideración histórica Tschichold llegó a afirmar, muy acertadamente por cierto, que el uso de las versales de caja alta había sido una novedad renacentista derivada de los

---

27 El *plano aberrante*, en el ámbito de lo fotográfico, se refiere a la toma de un escena cuyo encuadre ha sufrido un giro debido a la inclinación de la cámara.

28 Kinross afirma que, independientemente de otras ventajas derivadas del uso de un alfabeto unicapsular de caja baja, «...los diseñadores que adoptaron esta idea le infundieron un contenido ideológico, aduciendo que las letras mayúsculas constituían un tipo de jerarquía que había que abolir».

KINROSS, Robin. *Tipografía moderna. Un ensayo histórico crítico*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2008. p.123



FIG. II.8.76

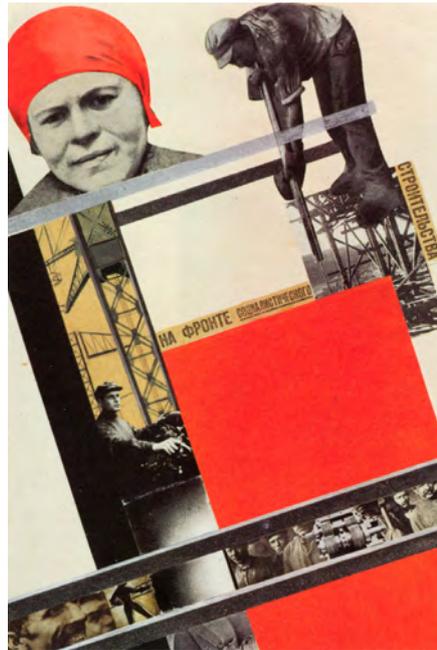


FIG. II.8.77



FIG. II.8.78

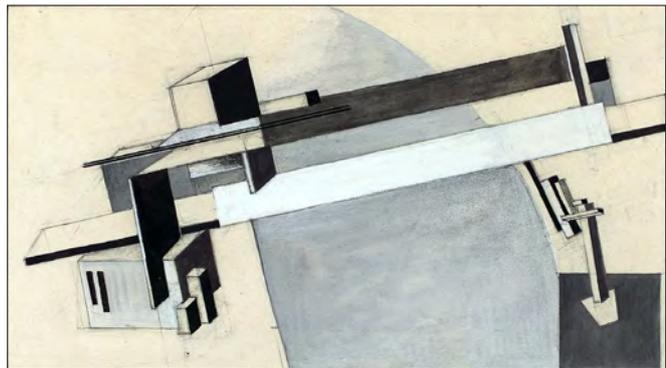


FIG. II.8.79

FIG. II.8.80

FIG. II.8.76. Cartel de la Bauhaus de Weimar, 1923.

FIG. II.8.77. Cartel de Gustav Klutsis, 1927.

FIG. II.8.78. Composición en *plano aberrante* en una fotografía de Alexander Rodchenko.

FIG. II.8.79. *Proun Study 1A. The Bridge* de Eleazar Lissitzky, 1919.

FIG. II.8.80. Diseño de invitación de Herbert Bayer para una exposición de Wassily Kandinsky, 1926.



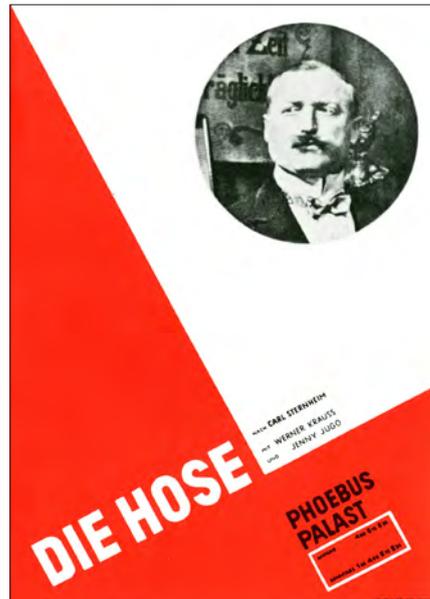


FIG. II.8.81



FIG. II.8.82



FIG. II.8.84

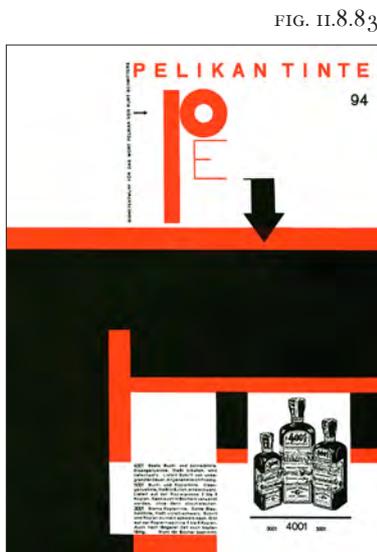


FIG. II.8.83

FIG. II.8.81. Cartel de Jan Tschichold, 1927.

FIG. II.8.82. Cartel de Walter Dexel, 1929.

FIG. II.8.83. Página de *Merz 11* de Kurt Schwitters.

FIG. II.8.84. Diseño de invitación de Jan Tschichold para una conferencia de *Die neue typographie*.

esfuerzos por instituir conjuntos alfabéticos bicapsulares, como consecuencia de una necesidad ortotipográfica ocasionada por la fábrica de pólizas de tipos móviles<sup>29</sup>. Este uso indiscriminado de los tipos en minúsculas que violenta las normas ortotipográficas tradicionales del lenguaje, y que se extiende en los soportes de difusión del periodo de entreguerras como tendencia renovadora, será el testigo que recogerá luego tras la segunda posguerra el *estilo internacional* de la Escuela Suiza y que influenciará enormemente en el tratamiento tipográfico de la gráfica de difusión, especialmente publicitaria, de toda la segunda mitad del siglo xx y que será una licencia artística de lugar común en los usos mediáticos de la tipografía en el siglo siguiente. La poética de articulación ortogonal de carácter geométrico, consecuencia de los posicionamientos del racionalismo germánico, afectará también a los usos editoriales, tal como lo vemos en este soporte de difusión de Jan Tschichold para el movimiento de la Nueva Tipografía (FIG. II.8.85) donde los párrafos se configuran según los presupuestos del llamado párrafo alemán, esto es, con justificación completa, sin sangría de primera línea y con un espacio adicional entre los bloques de texto. Una configuración, como vimos, en flagrante discordia con los posicionamientos del británico Eric Gill por cuanto afectaba a la legibilidad de los contenidos editoriales. Este sometimiento de los elementos de texto de la mancha tipográfica de una página a una retícula constrictora fueron férreamente defendidos en su momento por Jan Tschichold, quien, por otra parte y curiosamente, apostataría públicamente de ellos<sup>30</sup> una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial estimándolos, desde la atalaya del desastre, como la expresión de un impulso alimentado de algún modo por un espíritu de inflexibilidad y coacción típicamente germanos<sup>31</sup>.

---

29 Dice Loxley que el pensamiento de Tschichold conforme a la utilización de los alfabetos bicapsulares era de rechazo advirtiendo que «...las mayúsculas y las minúsculas habían comenzado a existir como entidades separadas, y solo se unieron de manera artificial durante el Renacimiento. La Nueva Tipografía requería economía en el diseño de tipos, de modo que un conjunto de letras debería desaparecer. Las de caja baja resultaban más fáciles de leer, así que deberían ser las que permanecieran».

LOXLEY, Simon. *La historia secreta de las letras*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2007. p.167

30 Según expresaba en 1946 el propio Tschichold en el artículo *Creencia y realidad*, «...no me parece ninguna casualidad el que esta tipografía solo se utilizara en Alemania y que apenas se abriera paso en otros países. Su talante intolerante se corresponde muy en especial con esa propensión alemana a la incondicionalidad, y su voluntad militar de orden junto con sus exigencias autócratas reflejan aquellos espantosos elementos del espíritu alemán que desencadenaron el dominio de Hitler y la segunda guerra mundial».

KINROSS, Robin. *Tipografía moderna...* op.cit. p.141

31 En opinión de Buen Unna, Tschichold «condensó su brillante y audaz pensamiento tipográfico en *Die neue Typographie* (1928), y aunque pocos años más tarde habría de desdecirse de algunos de sus desplantes juveniles, sí que dejó un gran legado en esa primera “filosofía coherente” a que se refiere McLean».

BUEN UNNA, Jorge de. *Manual de...* op. cit. pp.353,354

A pesar de los indudables logros de la Bauhaus en materia de estética hay que hacer constar, sin embargo, cómo a veces la ciega e inopinada aplicación de un acertado catecismo puede afectar negativamente al objeto de su enmienda. En efecto, la poética fuertemente constrictora de una geometría aplicada a las formas de la letra llevaría a Herbert Bayer al diseño de su fuente tipográfica *Universal* (FIG. 11.8.86), célebre por su inoperancia toda vez que su estricta arquitectura obvia las más elementales correcciones ópticas tan necesarias para el diseño de una fuente tipográfica equilibrada. Son muy conocidos sus proyectos de papel moneda para el Banco Estatal de Turingia, de 1923, donde el espíritu reductor lleva a la desaparición de los signos de millar en unas cifras de siete y hasta a veces ocho dígitos, en las cuales la repetición de los glifos unida a la regularidad espacial del track entorpecían la lectura del valor del billete (FIG. 11.8.87). Aun a pesar de su ineficacia, el tipo Universal de Bayer vendría a influir en los usos tipográficos de la gráfica de difusión más allá del ámbito territorial alemán. Su influjo es evidente, por ejemplo, en los textos del cartel húngaro de Sándor Bortnyik, de 1929 (FIG. 11.8.88) o en el también húngaro de György Nemes, del mismo año (FIG. 11.8.89).

El espíritu experimental de la Bauhaus alemana propició, en el contexto de la tipografía, experiencias paralelas a las que se estaban produciendo en los diseños objetuales. Josef Albers diseñó fuentes tipográficas realizadas con una cantidad reducida de módulos a partir de cuyas combinaciones se constituían los diferentes glifos de la fuente. Los alfabetos llamados de *tropa* o *máscara*, como este de 1925 (FIG. 11.8.90), gozaron de cierto predicamento en la gráfica publicitaria a pesar de su geometría constrictora y su dudosa legibilidad. Encontramos una versión de estos tipos modulares en un cartel de Alexander Vladimir Hrska, de 1930 (FIG. 11.8.91), en el de Róbert Berény de 1927 (FIG. 11.8.92) o en el de Aladár Richter de 1931 (FIG. 11.8.93). Esta dinámica de construcción de glifos a partir de un conjunto limitado de piezas combinables está en línea con el diseño de la fuente tipográfica *Super Tipo Veloz*, un trabajo del español Joan Trochut, abuelo del actual calígrafo y tipógrafo Alex Trochut. Hacia 1940, durante los años de la contienda europea y en plena posguerra española, Joan fundió y comercializó una curiosa póliza de tipos móviles formada por piezas sueltas (FIG. 11.8.94) cuya capacidad combinatoria

---

Ese arrepentimiento de Tschichold, expresado literalmente por él mismo en su artículo de 1946, no fue del todo bien recibido por aquellos que ya habían asimilado sus presupuestos. Como dice Mosley, «a finales de la década de 1950, el modernismo tipográfico cobró nuevo brío con el trabajo de los irreductibles diseñadores suizos que, tras haber tomado muy en serio al joven Tschichold, ahora le reprochaban que hubiese renunciado a su liderazgo, que hubiese apostatado y adoptado un estilo clasicista e historicista». MOSLEY, James. *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2010. p.52



FIG. II.8.85



FIG. II.8.86

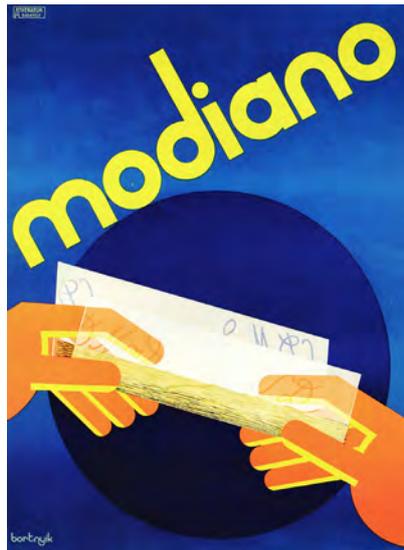


FIG. II.8.88



FIG. II.8.87



FIG. II.8.89

FIG. II.8.85. Soporte de difusión de Jan Tschichold para el movimiento *Die neue typographie*.

FIG. II.8.86. Tipo *Universal* de Herbert Bayer.

FIG. II.8.87. Diseño de papel moneda de Herbert Bayer para el Banco Estatal de Turingia, 1923.

FIG. II.8.88. Cartel de Sándor Bortnyik, 1929.

FIG. II.8.89. Cartel de György Nemes, 1929.



FIG. II.8.90



FIG. II.8.91



FIG. II.8.92



FIG. II.8.93



FIG. II.8.94

FIG. II.8.90. Alfabeto *de trepa* de Josef Albers, 1925.

FIG. II.8.91. Cartel de Alexander Vladimír Hrska, 1930.

FIG. II.8.92. Cartel de Róbert Berény, 1927.

FIG. II.8.93. Cartel de Aladár Richter, 1931.

FIG. II.8.94. *Suertes del Super Tipo Vélóz* del tipógrafo español Joan Trochut, 1940.

originaba caracteres diferentes según el capricho del cajista, tal como podemos ver en este cartel de difusión de su Super Tipo Veloz (FIG. 11.8.95). Los resultados podían ser a veces tan creativos como aparecen en este divertido panfleto en el que la ilustración de dos gallos de pelea en plena contienda, con la que Trochut alude a los agrios enfrentamientos entre los miembros del gremio de impresores, está montada a partir de las piezas incluidas en la póliza (FIG. 11.8.96). Una serie de carteles de una campaña para AGI Open Barcelona 2011, diseñada por su nieto Alex, recupera la grafía del Super Tipo Veloz a modo de homenaje al trabajo de Joan Trochut (FIG. 11.8.97). Igualmente las primeras fases del diseño de la fuente *Futura*, de Paul Renner entre los años 1925 a 1927 aproximadamente, se alimentan de aquella poética modular de los tipos de Josef Albers, como se puede ver en los glifos /r/ y /g/ de la fuente de Renner (FIG. 11.8.98). Aun no perteneciendo al grupo de la Bauhaus, Paul Renner trabajó sin embargo influenciado por los presupuestos del racionalismo y de la reducción geométrica divulgados por el movimiento de la Nueva Tipografía de Tschichold. Pero a diferencia de la estricta aplicación del catecismo bauhausiano que vimos en el caso de los tipos de Herbert Bayer para su *Universal*, la belleza y eficiencia del tipo Futura de Renner reside en los cuidadosos ajustes ópticos de los glifos (FIG. 11.8.99)<sup>32</sup>, lo que no resta un ápice a su sobria presencia. Por otro lado, la elegante complexión anatómica de sus mayúsculas (FIG. 11.8.100) deriva de su acercamiento a la arquitectura de los glifos de las capitales romanas de la época del Imperio las cuales, como la Futura, fundamentaron sus formas en la simplicidad de las figuras geométricas del cuadrado, el rectángulo, el círculo y el triángulo. No es extraño entonces que cuando el régimen del tercer Reich alemán decidiese actualizar su imagen corporativa repudiando en parte los tipos nacionales del gótico Fractura, eligiese la apariencia de los tipos versales de Renner cuya mezcla de modernidad, clasicismo e imponente presencia casaban a la perfección con el discurso de la arquitectura oficial de Albert Speer, el arquitecto de cabecera del régimen nazi (FIG. 11.8.101). Esta circunstancia, que dinamizó en su momento el uso de la Futura, fue a su vez su certificado de defunción temporal pues tras el resultado del conflicto los tipos de Renner fueron repudiados y abandonados por un largo tiempo. Su lugar sería ocupado unos años más tarde por los diseños suizos de tipo sans serif, como la *Univers* y la hoy omnipresente *Helvetica*. Tampoco parece casualidad, aunque no

---

32 En efecto, «la Futura tenía la virtud de satisfacer tanto el interés por las formas geométricas —ya que estaba diseñada a regla y compás— como el deseo de crear un tipo que ofreciese una buena composición para el texto corrido, con toda una gama de cuerpos. Esta última característica se consiguió mediante sutiles desviaciones de las normas estrictas de la geometría».

KINROSS, Robin. *Tipografía moderna...* op.cit. p.125

decimos con ello que hubiese premeditación, que el tipo Futura funcione mucho mejor en textos compuestos exclusivamente en letras de caja alta. Efectivamente, a diferencia de la Helvetica que luce todo su esplendor en composiciones de caja baja, la Futura parecía estar predestinada al uso imperialista de un poder totalitario en el que los mensajes emitidos en voz baja, esto es en textos compuestos en minúscula, carecían de sentido.

La Bauhaus mantuvo fértiles relaciones con otras corrientes estéticas del momento tales como el neoplasticismo holandés o el constructivismo soviético. En Rusia, la revolución de 1917 que derrocó a la monarquía zarista y dio paso a la unión federal de las repúblicas soviéticas, sería el detonante del despegue de una efervescencia creativa sin precedentes. La fertilidad de las experiencias soviéticas a partir de la revolución y hasta la toma del poder por parte de Stalin ejerció su influjo en las corrientes europeas, muy especialmente en la estética alemana de entreguerras. La influencia bidireccional entre las corrientes del racionalismo alemán y el constructivismo soviético y la libre circulación de Mercurios alados, auténticos mensajeros de los dioses de la estética como Eleazar Lissitzky o Wasili Kandinsky, insuflaron el uso de recursos comunes en las poéticas propias de las potencias en concurso. El impulso hacia la construcción de un nuevo orden social, el convencimiento de la relevancia del artista en la conformación y consolidación del nuevo orden, el purismo formal, la sobriedad cromática, el lenguaje plástico reductor y la simplicidad por la geometría fueron, entre otros, factores compartidos que participaron en los presupuestos de ambos frentes. Aun así las diferencias se hacen evidentes. La extrema sobriedad de los diseños textiles de Liubov Popova (FIG. 11.8.102) o la estética espartana de las cubiertas editoriales de Gustav Klutis (FIG. 11.8.103) tienen su trasunto tipográfico en las formas de los glifos de la corriente soviética. La estética de los caracteres se define por su fortísimo peso visual, su arquitectura ortogonal, la casi ausencia de curvas, el uso preferente de los glifos versales o la reducción del track, características todas ellas que podemos observar en la tipografía de este cartel de Aleksandr Rodchenko para la difusión del film *El acorazado Potemkin*, del realizador Serguei Eisenstein (FIG. 11.8.104) o en este otro cartel también de Rodchenko para el film *Kino Glaz*, Cine Ojo, del realizador Dziga Vertov (FIG. 11.8.105).

En el periodo entreguerras la corriente del *Purismo* formal, heredera de los presupuestos de la desornamentación y del funcionalismo de Adolf Loos, se expresa tanto en los lípidos perfiles arquitectónicos de la obra de Le Corbusier como, en el frente estético soviético, en las formas de la escultura de Kazimir Malévich, o en el contexto puramente tipográfico en las formas de los glifos del Art Déco francés o en aquellas otras fuentes que acompañan a la estética del



FIG. II.8.95



FIG. II.8.96



FIG. II.8.97

FIG. II.8.98



FIG. II.8.95. Cartel de difusión para la póliza tipográfica *Super Tipo Veloz*.

FIG. II.8.96. Gráfica creativa de Joan Trochut con los tipos del *Super Tipo Veloz*.

FIG. II.8.97. Cartel de Alex Trochut para una campaña de *AGI Open Barcelona, 2011*.

FIG. II.8.98. Fases preparatorias del tipo *Futura* de Paul Renner.

FIG. II.8.99. Diseño definitivo del tipo *Futura*.



FIG. II.8.99

FIG. II.8.100



FIG. II.8.104



FIG. II.8.100. Cartel de Fco. Javier Navarro Moragas.

FIG. II.8.101. Comparación entre los tipos de caja alta de la *Futura* y los ritmos de la arquitectura de Albert Speer.

FIG. II.8.102. Diseño textil de Liubov Popova.

FIG. II.8.103. Cubierta editorial de Gustav Klutis.

FIG. II.8.104. Cartel de Aleksandr Rodchenko.

FIG. II.8.105. Cartel de Aleksandr Rodchenko para *Kino Glaz* de Dziga Vertov.

FIG. II.8.101

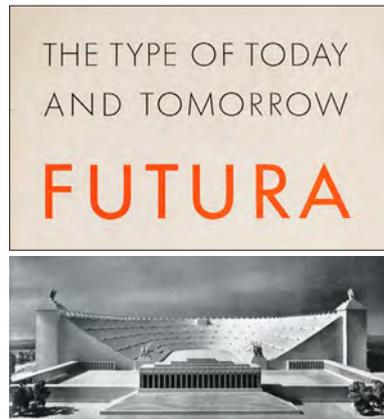


FIG. II.8.103

FIG. II.8.102



FIG. II.8.105



neoplasticismo holandés. Con un motor impulsor diferente entre las de una y otra corriente, las tendencias formales reductoras de la poética de *De Stijl*, el neoplasticismo neerlandés, obedecen en buena medida a unos posicionamientos derivados de la cosmología teosofista de Helena Blavatsky. Hacia una abstracción y eliminación de lo superfluo, las experiencias minimalistas de Theo van Doesburg (FIG. II.8.106), Piet Mondrian (FIG. II.8.107), Bart van der Leek y otros tienen su reflejo en las formas de la tipografía del movimiento tal como aparecen en la cubierta de la revista del manifiesto *De Stijl*, de Theo van Doesburg (FIG. II.8.108) donde la arquitectura de las letras es deudora del juego artístico formal que aparece en la propia cubierta editorial. Del mismo modo el juego de volúmenes de los textos que aparecen en el juego tipográfico del impreso de *La Section d'Or* (FIG. II.8.109) o en el diseño de cubierta para la edición de 1929 de la revista *Wendingen* (FIG. II.8.110) recogen la poética del movimiento neoplasticista. Con un espíritu más sofisticado, las expresiones tipográficas del Art Déco se inclinan también hacia una simplificación geométrica tal como vemos en los tipos serigrafiados sobre cristal en el vestíbulo del edificio Chrysler de Nueva York (FIG. II.8.111) en los que la tendencia reductora no se sustrae a la utilización de una combinación de texturas tan afín al estilo del movimiento (FIG. II.8.112). De la elegante simplicidad lineal de las formas de esta vidriera (FIG. II.8.113) participan también los diseños tipográficos de los textos de la cartelería del grafista francés de origen ucraniano Cassandre. El efecto simplificador de sus tipografías se aparta del rigor racionalista de los tipos de la Bauhaus y se posiciona a una buena distancia de la aspereza ortogonal de los diseños tipográficos del constructivismo soviético, de lo que da cuenta este ejemplo de cartel publicitario del propio Cassandre (FIG. II.8.114). Su actividad cartelística se enriquece con su dedicación al diseño de fuentes tipográficas como podemos ver en esta muestra de fuente tipográfica, el tipo *Bifur*, tan imbuida del estilo Art Déco (FIG. II.8.115) y que vemos aplicada aquí a un soporte de difusión de carácter publicitario (FIG. II.8.116). Las formas de esta tipografía son el resultado del desarrollo progresivo de una búsqueda formal que el propio artista ensayó a lo largo de su producción cartelera tal como vemos en este cartel ferroviario para *Nord Express* donde la fuente diseñada presenta aún un estadio de resolución intermedio con respecto a la expresión final de su *Bifur* (FIG. II.8.117). También en esta otra muestra de diseño tipográfico Cassandre declara su adhesión a la estética Art Déco desarrollando el tipo *Peignot*, donde es patente el efecto reductivista no exento de la elegancia propia de la poética del movimiento (FIG. II.8.118). Los tipos Art Déco se expresan mayormente en letras versales, tienen un fuerte peso visual, espesor generoso, casi carencia de modulación, ausencia de remates, contrapunzón

reducido y a veces inexistente en algunos glifos y una geometría reductora. Así los encontramos en el cartel de Cassandre, también para los ferrocarriles franceses del Norte, de 1927 (FIG. 11.8.119), en el cartel del húngaro Tihámér Csemickzy de 1929 (FIG. 11.8.120) o en el del también húngaro A. Czerniewzki de 1934 (FIG. 11.8.121). El estilo tipográfico del movimiento Art Déco, de generosa difusión, se encuentra abundantemente en ejemplos españoles como en este cartel de 1929 del Patronato Nacional de Turismo para la promoción de las playas bilbaínas (FIG. 11.8.122) o en el rótulo identificativo de las instalaciones de la Imprenta Municipal de Madrid como elemento integrado en un edificio construido en el año 1931 (FIG. 11.8.123).

#### DE LA SEGUNDA POSGUERRA AL SIGLO XXI

En una Europa de la desolación tras el final del segundo gran conflicto bélico y con la difícil reincorporación a los ritmos rutinarios en una sociedad dañada y profundamente dolorida, se manifiesta aquel *tiempo del estupor*, utilizando la acertada expresión con la que Valeriano Bozal lo describiese<sup>33</sup>. La humanidad trágica y desgarrada de las figuras de Alberto Giacometti o las informes masas de los *Otages*, Rehenes, de Jean Fautrier, conviven con el nihilismo expresado en el existencialismo literario de Jean-Paul Sartre o en la ácida, y a la vez sorprendentemente atractiva y expresiva, nadedad de Samuel Beckett. En las páginas de *La Náusea*, las expresiones de desesperanza y extrañamiento de Sartre<sup>34</sup> parecen tener su trasunto gráfico en los desgarradas tipografías que aparecen en los *decollages* de la obra artística de Mimmo Rotella (FIG. 11.8.124), Jacques Villeglé (FIG. 11.8.125), o Alberto Greco (FIG. 11.8.126). Pero tras aquella devastación espiritual de una generación de posguerra, otra generación nueva se sobrepone a la nefasta herencia del sentimiento de la desolación y aboga esperanzada por el establecimiento de unos nuevos ritmos sociales de acercamiento y confraternización transnacional<sup>35</sup>. Una corriente

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

34 En un momento del texto Sartre alude 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». No podría describirse con mayor precisión y belleza el paisaje urbano roto que es común a los decollages de Rotella o Villeglé.

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

35 En ese sentido, y tras el sentimiento de desolación de la segunda posguerra europea «...las descarnadas soledades de Alberto Giacometti, las obliteraciones de Germaine Richier, los *Otages* de Jean Fautrier, los jinetes desbocados de Marino Marini, el existencialismo de Jean-Paul Sartre o el nihilismo y la estupefacción de Samuel Beckett van a ir dejando paso a la luminosa despreo-

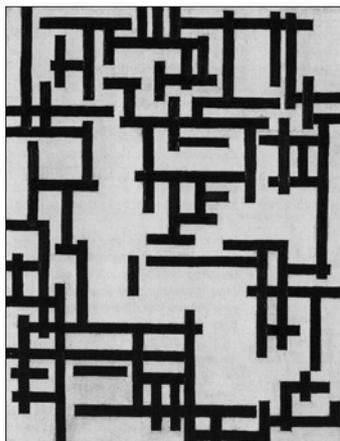


FIG. II.8.106

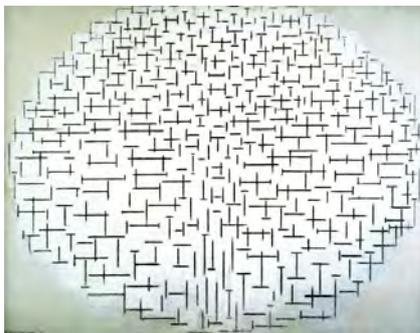


FIG. II.8.107

FIG. II.8.108



FIG. II.8.109



FIG. II.8.110

FIG. II.8.106. Composición de Theo van Doesburg.

FIG. II.8.107. Estudio de Piet Mondrian.

FIG. II.8.108. Cubierta de la revista del manifiesto *De Stijl* de Theo van Doesburg.FIG. II.8.109. Juego tipográfico en un impreso para *La Section d'Or*.FIG. II.8.110. Cubierta de la revista *Wendingen*, 1929.

FIG. II.8.111



FIG. II.8.113

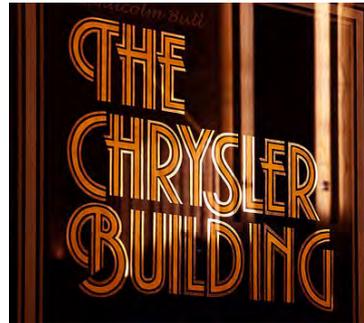


FIG. II.8.112

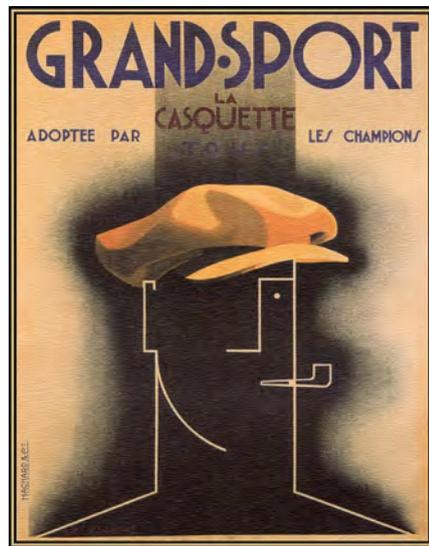


FIG. II.8.114

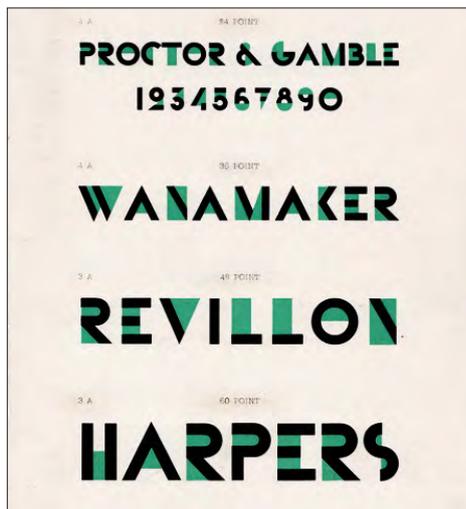


FIG. II.8.115

FIG. II.8.111. Tipos de estilo Art Déco en el edificio *Chrysler* de Nueva York.

FIG. II.8.112. Puertas de ascensor del edificio *Chrysler*.

FIG. II.8.113. Diseño de vidriera Art Déco.

FIG. II.8.114. Cartel *Grand Sport* de Cassandre.

FIG. II.8.115. Muestra de la fuente tipográfica *Bifur* de Cassandre.

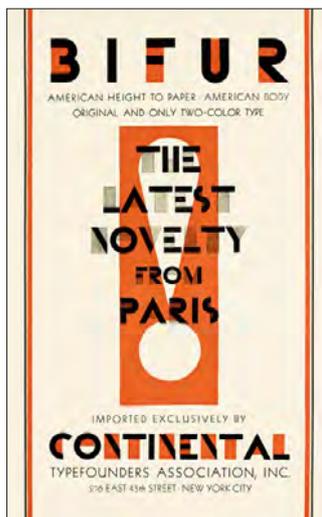


FIG. II.8.116



FIG. II.8.117

FIG. II.8.118



FIG. II.8.119

FIG. II.8.120

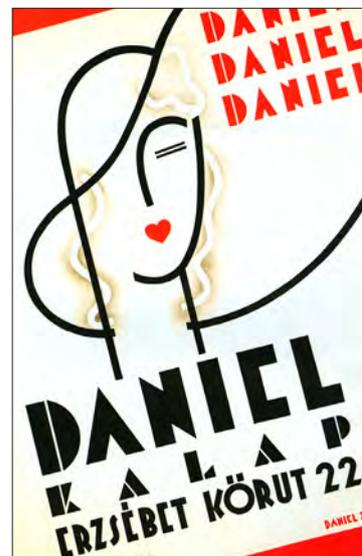
FIG. II.8.116. Soporte de difusión del tipo *Bifur*.FIG. II.8.117. Cartel de Cassandre para la compañía ferroviaria *Nord Express*.FIG. II.8.118. Muestra del tipo *Peignot* de Cassandre.

FIG. II.8.119. Cartel de Cassandre para los ferrocarriles franceses del Norte, 1927.

FIG. II.8.120. Cartel de Tihamér Csemickzy, 1929.

FIG. II.8.121



FIG. II.8.122

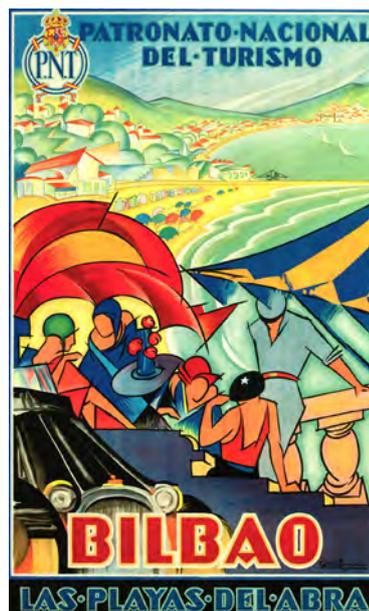


FIG. II.8.124

FIG. II.8.123



FIG. II.8.125

FIG. II.8.126



FIG. II.8.121. Cartel de A. Czerniewski, 1934.

FIG. II.8.122. Cartel español del Patronato Nacional de Turismo, 1929.

FIG. II.8.123. Rótulo identificativo en la fachada de la Imprenta Municipal de Madrid.

FIG. II.8.124. *Decollage* de Mimmo Rotella, 1958.

FIG. II.8.125. *Decollage* de Jacques Villeglé.

FIG. II.8.126. *Decollage* de Alberto Greco, 1964.

purificadora de hermanamiento transfronterizo que se expresó tan claramente en la magna exposición de fotografías *The Family of Man*, celebrada en el MOMA de Nueva York en el año 1955. La amplitud de sus escenas recogía las esencias de un ser humano transcultural que quedaba hermanado más allá de su múltiple procedencia cultural, haciéndolo partícipe de un único espíritu vital, el espíritu fundamental del Hombre. Ese acercamiento incondicionado que descubre, potenciándola, una esencia vital compartida se expresa en las tendencias de un *estilo internacional* del que se nutre la poética del llamado estilo suizo. De esta poética surgirán los nuevos estilos tipográficos de posguerra que quedan representados en los tipos *Univers* y *Helvetica*, ambos de la década de los cincuenta; el primero de ellos del tipógrafo Adrian Frutiger y el segundo de Max Miedinger, ambos suizos. La omnipresente Helvetica, tan frecuente hoy aun a pesar de sus sesenta años de vida, vino a cubrir el hueco dejado por la repudiada Futura cuyas formas, que fueron vehículo del régimen del tercer Reich alemán desde que el partido nazi las prefiriese para refrescar su imagen *corporativa* internacional, se rechazaron por lo que significaban en el imaginario colectivo de la sociedad de posguerra. No es casualidad que el diseño tipográfico que expresa con mayor fidelidad ese espíritu transfronterizo y de acercamiento provenga de un país como el suizo que se mantuvo neutral en las dos grandes guerras que azotaron Europa en el siglo xx. Su diseño se deriva muy directamente de otra fuente, la Akzidenz Grotesk, fundida en póliza tipográfica y comercializada en 1896 (FIG. 11.8.127). La Helvetica, que se autodenomina con el nombre latino de su país de procedencia, se creó desde el primer momento con el propósito de servir a la polivalencia cultural, despojándola de cualquier vestigio de nacionalismo estético y dotándola de una apariencia de sinceridad y sencillez arquitectónica, desprovista de artificios y futilidades ornamentales. En ese sentido las reflexiones que Jan Tschichold publicó en 1928 sobre las cualidades que habría de tener la tipografía de una sociedad moderna, en expresión de una voluntad global apartada de impulsos personales y localizaciones culturales, parecen proféticas y se encarnan en el tipo suizo<sup>36</sup>. La Helvetica (FIG. 11.8.128) es una tipografía de

---

cupación de la literatura de Boris Vian, al rock blando de The Beatles, a la contraculturalidad libertaria y pacifista del movimiento Hippie, al esperanzador sentimiento de hermandad de la organización internacional Up with People y al discurso alegremente confraternizador del slogan publicitario *La chispa de la vida* de Coca-Cola».

NAVARRO MORAGAS, FRANCISCO JAVIER. «Las formas artísticas de la tipografía y la caligrafía como vehículo histórico de expresión del zeitgeist» en *Laboratorio de Arte*. n.º 26. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2014. p.366

36 El tipógrafo británico Robin Kinross señala en su ensayo las palabras que en este sentido expresó Jan Tschichold: «Personalmente creo que un único diseñador no puede crear el tipo que hoy necesitamos, y que este debe estar libre de toda característica personal. Este tipo será el trabajo de un grupo y entre sus miembros debería haber un ingeniero». Y termina Kinross diciendo que

una gran sencillez arquitectónica, de trazo continuo, carencia de remates, notable legibilidad, contrapunzones amplios y ojo medio generoso. Desde la semiótica la Helvetica expresa sencillez, modernidad, transparencia, honestidad y complicidad. Su versatilidad ha quedado demostrada en el uso continuado que las grandes corporaciones internacionales como American Airlines, Lufthansa o Panasonic, entre otras muchas, han hecho de ella a partir de la segunda mitad del siglo xx. Es precisamente este uso frecuente e indiscriminado lo que ha provocado en las últimas décadas el resentimiento contra la Helvetica, acusada en cierto modo de ser el vehículo del cinismo malintencionado del capitalismo imperante<sup>37</sup>. Lobo con piel de cordero, el intenso uso corporativo de la Helvetica la ha convertido hoy en una especie de esbirro, mercenario a sueldo, de la batalla estratégica que tiene lugar desde las trincheras de vanguardia cavadas por el marketing moderno, desde las que las corporaciones pueden disparar, a cubierto, al objetivo. Pero obviamente no podemos culpar de ello a la Helvetica toda vez que un uso bastardo haya sido el origen de la degeneración de su naturaleza esencial. La tipo *Univers* del también suizo Frutiger, aparecida en el mismo momento que la Helvetica, recoge también su discurso semiótico pero su interés radica en que su aparición incluye la adopción de juegos de espesor diferente, hacia la plena conformación de una familia tipográfica integral. En efecto, a la fuente nuclear de tipo redonda o regular, y a las variantes ya consolidadas de la cursiva y de los diferentes pesos visuales, la Univers añade los espesores variables con los tipos *extendido* y *condensado*, comercializando la familia tipográfica completa desde su aparición según un conjunto de nada menos que veintiuna variantes, con lo que el concepto de familia tipográfica ha llegado desde entonces y hasta hoy a su completitud (FIG. 11.8.129).

Las modernas corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo xx han hecho uso intensivo de las formas de la tipografía haciéndolas partícipe del argumento de la obra. Desde aquellas anteriores a la Primera Guerra Mundial, como el cubismo, donde los caracteres aparecían siempre de modo frontal, como en Picasso (FIG. 11.8.130) o en Juan Gris (FIG. 11.8.131), acentuando así la planitud del lienzo en un esforzado intento por proclamar la propia fisicidad del mismo

---

«este argumento fue retomado en Suiza tras la segunda guerra mundial».

KINROSS, Robin. *Tipografía...* op.cit. p.125

37 Este y otros asuntos realmente interesantes pueden visionarse en el film del realizador Gary Hustwit titulado *Helvetica*. Está disponible en la web oficial del realizador:

<http://www.hustwit.com/about-helvetica/> (consultado el 17.3.2015)



FIG. II.8.127

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 ÑOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmñopqrs  
 tuvwxyz1234567890

FIG. II.8.128



FIG. II.8.129



FIG. II.8.130

FIG. II.8.131

FIG. II.8.127. Catálogo de la *Akzidenz Grotesk*.FIG. II.8.128. Fuente *Helvetica* de Max Miedinger.FIG. II.8.129. Catálogo de las veintiuna variantes de la tipo *Univers* de Adrian Frutiger.

FIG. II.8.130. Composición cubista. Picasso.

FIG. II.8.131. Composición cubista. Juan Gris.



FIG. II.8.134



FIG. II.8.135



FIG. II.8.136



FIG. II.8.132

FIG. II.8.133



FIG. II.8.132. Composición artística con tipografías, de Stuart Davis.

FIG. II.8.133. Composición de Jasper Johns.

FIG. II.8.134. Caja de jabón *Brillo* de Andy Warhol.

FIG. II.8.135. *Love* de Robert Indiana.

FIG. II.8.136. *Fuck* de Kendell Geers.

y en claro posicionamiento en contra del ilusionismo espacial de las leyes de la *pirámide renacentista*<sup>38</sup>, a la vez que incorporando unos elementos, los tipográficos, que formaban ya parte irrenunciable del paisaje urbano de la ciudad moderna. Hasta los movimientos artísticos tras la segunda posguerra, como en los lienzos de los estadounidenses Stuart Davis (FIG. II.8.132) y Jasper Johns (FIG. II.8.133). Asimismo las manifestaciones del arte *Pop* americano abundan en la utilización del elemento tipográfico como en las famosas latas de tomate *Campbell's* de Andy Warhol o sus no menos célebres cajas de jabón *Brillo* (FIG. II.8.134), o los *Love* de Robert Indiana (FIG. II.8.135) cuya connotación erótica, más allá de la inocente alusión romántica, parece estar presente en la esforzada posición de la /O/ que arrima su trasero al prominente y enhiesto vástago del remate de la /L/. Connotación erótica que más que connotada es irreverente y divertida evidencia en las versiones que Kendell Geers ha hecho con sus *Fuck* a partir de la obra de Indiana (FIG. II.8.136). También el uso tipográfico es evidente en el trabajo del norteamericano Roy Lichtenstein, como en esta obra (FIG. II.8.137) que se expresa con una gráfica y una iconografía tipográfica afín al mundo del cómic. En el arte psicodélico de la década de los sesenta se extienden unos usos tipográficos característicos que podemos ver en este cartel de Wes Wilson, de 1966 (FIG. II.8.138). Pero lo que hace más interesante a estos juegos tipográficos que de manera tan irrenunciable se identifican hoy con la estética psicodélica es su procedencia, pues si comparamos los textos del cartel de Wes Wilson de 1967 (FIG. II.8.139) con los de Alfred Roller de 1903 para la Secesión austríaca (FIG. II.8.140) podremos ver que se trata de la misma fuente, recuperada seis décadas más tarde y aplicada a otro movimiento estético y para otros pronunciamientos diferentes.

Por su parte la Helvetica, con su inocencia confraternizadora y su versátil conformismo pronto se verá contestada por los efectos de una nueva corriente contracultural que aspira a despertar a la conciencia social de su letargo complaciente. Una corriente contestataria de conciencia ciudadana interviene, desmontándolo, el discurso oficial que justificaba las intervenciones norteamericanas en el conflicto de Vietnam; en la misma década estalla el Mayo del 68 francés y en ese mismo año sucede la Primavera de Praga. Al rock blando de *The Beatles* le sucede el rock corrosivo de *Sex Pistols*. Y las formas conciliadoras y amables de la Helvetica suiza se

---

38 Se conoce como *pirámide renacentista* el fundamento óptico de la perspectiva a partir del cual el haz de líneas visuales que parten del foco ocular llega al objeto tras haber interseccionado con el plano del cuadro.

desbaratan, hieren y desgarran dando paso a las expresiones tipográficas del movimiento *Punk*<sup>39</sup> (FIG. II.8.141). Los contornos tipográficos se rompen, la letra se daña y la arquitectura esencial del glifo se descoyunta<sup>40</sup>. Así aparece en los textos diseñados por Saul Bass en su producción cartelera cinematográfica y en sus títulos de crédito para cine. La deconstrucción tipográfica es evidente en el título del cartel de *The Cardinal* de Saul Bass para Otto Preminger, de 1963 (FIG. II.8.142), o en el cartel *The man with the golden arm*, también de Bass para Preminger (FIG. II.8.143). En el cartel para la película de Alfred Hitchcock, *Vértigo*, el daño tipográfico expresa a su vez el daño psicológico del personaje principal a través del deterioro de la textura de relleno, de la desarticulación geométrica del conjunto de los glifos, de la caótica irregularidad de los cuerpos tipográficos, de la contundencia del peso visual, de la visceralidad del negro sobre rojo, etc (FIG. II.8.144). En la misma línea deconstructivista se comporta el inédito y espléndido cartel para la Semana Santa de Sevilla de 1965 del diseñador Josep Pla-Narbona (FIG. II.8.145) en el que los ápices apuntados de las letras aluden a los extremos de los capirotos de los penitentes, el glifo /T/ se convierte en una cruz pasional, la /S/ inicial expresa con su movimiento de involución espiral el espíritu barroco de la fiesta, el sólido solapamiento de los caracteres sugiere el efecto de una multitud congregada, el desgarrar de los contornos alude a la esencia profundamente dramática del evento religioso y la densa mancha negra expresa el color de la noche. También español, este cartel de *Gades en Don Juan* de Joan Pedragosa presenta un tratamiento similar en el texto destacado principal (FIG. II.8.146).

A partir del último tercio del siglo XX dos circunstancias van a repercutir profundamente en la apariencia e investidura de los textos. Por un lado el fuerte desarrollo de la comunicación

---

39 Tal como afirma Hollis, «la primera extensión importante del lenguaje gráfico en los primeros setenta fue a través de la cultura de masas. El Punk, en su forma más obvia, fue un estilo de las calles de Londres, parte de la cultura de las drogas y la música pop, rebelde y con ganas de impresionar. Los “fanzines” –revistas de clubs de fans de grupos musicales– utilizaron letras e imaginería reciclada de los periódicos populares, texto escrito a máquina y a mano con imágenes prefabricadas, unidas para producir un original para reproducción en litografía o fotocopia. Dadá fue contra el arte; el Punk estaba contra el diseño».

HOLLIS, Rochard. *El diseño gráfico*. Ed. Destino. Barcelona, 2000. p.188

40 Acerca de la influencia del movimiento Punk y de los grafitis durante la década de 1970, Joep Pohlen apunta que «...la cultura juvenil dio luz al movimiento punk, que se dotó de un nuevo código de comunicación. En la tensa atmósfera vivida al borde de la ilegalidad se desarrolló, a partir de los mensajes escritos con spray sobre los muros, una escritura gráfica muy codificada, casi al estilo de un lenguaje secreto. [...] Con ojos de Argos observaban los diseñadores gráficos el uso arbitrario de colores, letras e imágenes y comenzaron a experimentar –ya “dibujando”– con la posibilidad de ampliar la escritura como forma y como portadora de significado. Los conceptos de diferenciación e identidad primaban sobre los de tradición y funcionalidad».

POHLEN, Joep. *Fuente de letras*. Ed. Taschen. Madrid, 2011. p.153

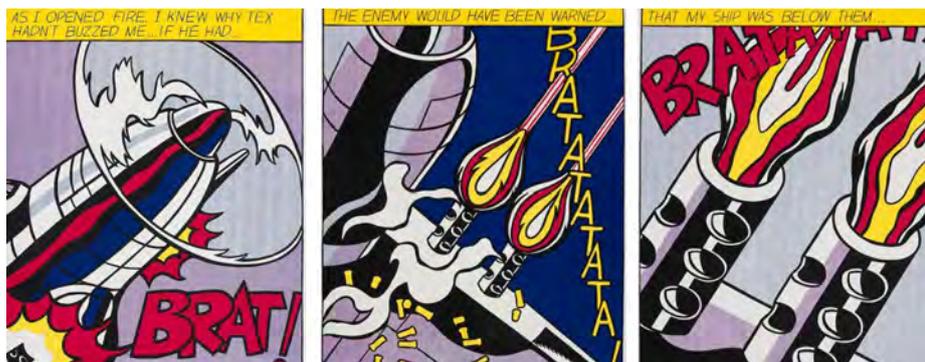


FIG. II.8.137

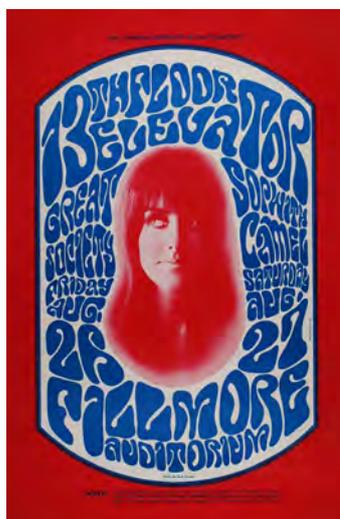


FIG. II.8.138



FIG. II.8.139



FIG. II.8.140

FIG. II.8.137. Tríptico de Roy Lichtenstein.

FIG. II.8.138. Cartel de Wes Wilson, 1966.

FIG. II.8.139. Detalle de un cartel de Wes Wilson.

FIG. II.8.140. Detalle de un cartel de Alfred Roller para la Secesión austríaca, 1903.

FIG. II.8.141. Diseño para la cubierta de *Anarchy in the U.K.* de Sex Pistols, 1976.

FIG. II.8.141

FIG. II.8.I42

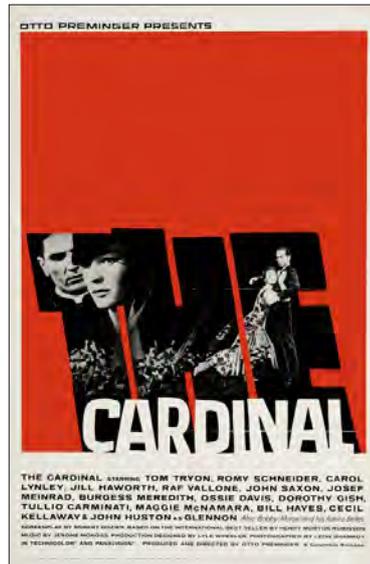


FIG. II.8.I43

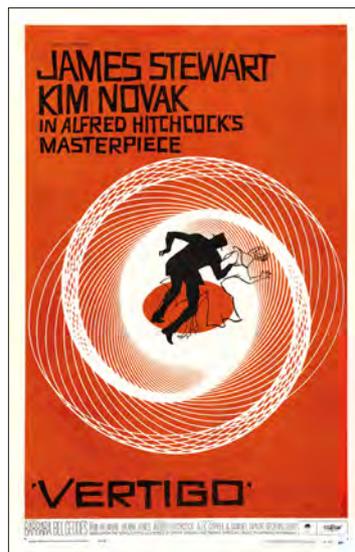


FIG. II.8.I44



FIG. II.8.I45



FIG. II.8.I46



FIG. II.8.I42. Cartel de Saul Bass para *The Cardinal*, 1963.

FIG. II.8.I43. Cartel de Saul Bass para *The man with the golden arm* de Otto Preminger.

FIG. II.8.I44. Cartel de Saul Bass para *Vertigo* de Alfred Hitchcock.

FIG. II.8.I45. Cartel de Josep Pla-Narbona para la Semana Santa de Sevilla de 1965.

FIG. II.8.I46. Cartel de *Gades en Don Juan*.

mediática publicitaria de carácter gráfico y por otro la evolución del nivel hermenéutico aplicado al objeto de consumo y a su difusión. La aparición de la tecnología electrónica posibilitó la producción en serie de objetos de consumo de sofisticadas prestaciones cuya experiencia de usuario se hizo cada vez más compleja en el sentido de que cada vez más las relaciones entre usuario y producto requerían de una interfaz que actuase de intermediario entre las necesidades de aquél y las respuestas de éste. Así como un modesto botijo declara por sí mismo sus funciones y cualidades, no así en el caso de un reproductor digital de disco. En el botijo (FIG. II.8.147), aun para quien no haya visto antes ninguno, la función de asidero y transporte de la banda curva superior es clara. Por otro lado es obvio también que para beber de él deberá utilizarse la boca más estrecha mientras que la más ancha tiene la función de recarga. Además la propia superficie porosa del barro cocido, sin vidriar, que transpira y rezuma la humedad del agua desde el interior expresa así visualmente su contenido y transmite al usuario la experiencia del frescor. Sin embargo un reproductor digital de disco es incapaz de comunicar por sí mismo las funciones de la que es capaz toda vez que se encuentran codificadas en una placa de circuitería donde los componentes electrónicos soldados a la placa (FIG. II.8.148) dicen al usuario normal poco o nada acerca de sus cometidos. Por tanto el reproductor necesitará de la intervención de un especialista que diseñe una interfaz adecuada que, en forma de carcasa envolvente, contenga mandos, señales lumínicas y sugerencias textuales en un orden, tamaño y agrupamiento adecuados que sugieran al usuario de la manera más intuitiva posible las funciones y uso correcto del aparato (FIG. II.8.149). Se trata entonces de una intervención a nivel de la *pragmática* que establecerá un puente entre ambos, sujeto y objeto, procurando el encuentro. Pero más allá del nivel pragmático muy pronto los objetos de uso comenzaron a incorporar en el seno de sus interfaces informaciones que iban más allá de los intereses utilitarios del producto en una suerte de matizaciones que lo acercaban, haciéndolo más deseable, a la esfera de intereses del usuario incidiendo en el nivel *hermenéutico*. La encriptación en el objeto de valores añadidos que lo aproximaban al interés de los consumidores acabaron incorporándose también a los elementos de texto en los soportes de comunicación mediática y así la forma de la letra se convirtió en receptáculo de un discurso interesado que incidía eficazmente en la esfera idiosincrática del *target*<sup>41</sup>. Así se presentan los textos en este anuncio publicitario de una reciente campaña alemana para Burger

---

41 El término *target*, en la terminología del marketing mediático, hace referencia al grupo de usuarios al que se destina un determinado mensaje de difusión. Considerado el grupo como individuo colectivo, sus perfiles se determinan según aquellos aspectos de la idiosincrasia común que interesan al emisor.

King, donde los objetos publicitados se insinúan formalmente a partir de textos que se transfiguran en los objetos mismos a partir de palabras que son todas, además, expresión literal de lo deseado (FIG. 11.8.150). Es el mismo principio, pero con diferente cometido, que el utilizado en el videoclip promocional para la pista musical titulada *Child* del músico Alex Gopher (FIG. 11.8.151) donde la línea argumental se expresa visualmente a través de objetos eficazmente insinuados tipográficamente. Resuelto también por entero tipográficamente se presenta este otro anuncio de concienciación, que forma parte de una campaña preventiva de 2013 en la que se advierte de comportamientos inusuales en el niño. El anuncio presenta un juego tipográfico interesante a través del cual se avisa sobre la seria problemática que en ocasiones puede esconderse, sutilmente imbricada, tras la apariencia equívoca de un comportamiento en apariencia irrelevante (FIG. 11.8.152). Muy expresivo es también este otro soporte de una campaña de 2012 de concienciación para la ayuda internacional a las víctimas de una inundación en Río de Janeiro (FIG. 11.8.153).

Las estrategias de manipulación y redireccionamiento de los hábitos y voluntad del usuario, así como los recursos para la fidelización que se utilizan hoy a través de las estrategias del marketing moderno son herederas de las experiencias propagandísticas que se ensayaron en los conflictos bélicos europeos para intervenir en las opiniones y posicionamientos de la masa. Desarrollados ampliamente durante la Segunda Guerra Mundial, tras la finalización del conflicto se incorporaron paulatinamente a las técnicas de persuasión y sometimiento que las grandes corporaciones, los nuevos centros de poder y decisión, necesitaban para seducir al usuario<sup>42</sup>. Muchas de las grandes firmas actuales dedican más dinero y esfuerzo a trazar planes estratégicos para elevar los niveles de consumo y para la fidelización del usuario que a la producción misma de sus manufacturas, cuya producción derivan en muchas ocasiones hacia terceras empresas subsidiarias en forma de concesiones y licencias.

Las grandes corporaciones internacionales, tan ocupadas en la construcción de una *imagen corporativa*<sup>43</sup> a través de la cual difundir su ideario, desarrollan a través de sus manuales de identidad visual corporativa la gráfica identificativa que recoge y transmite aquellos perfiles

---

42 Sobre el tema de las diferencias y coincidencias entre Publicidad y Propaganda es muy recomendable el ensayo de la experta en comunicación M. Victoria Reyzábal:

REYZÁBAL, María Victoria. *Propaganda...* op.cit.

43 El concepto de *imagen corporativa* pertenece al ámbito estratégico de la comunicación mediática moderna y se refiere a la imagen que el *target* (público objetivo al que va destinado el mensaje) debe tener de la entidad que emite ese mensaje.



FIG. II.8.147

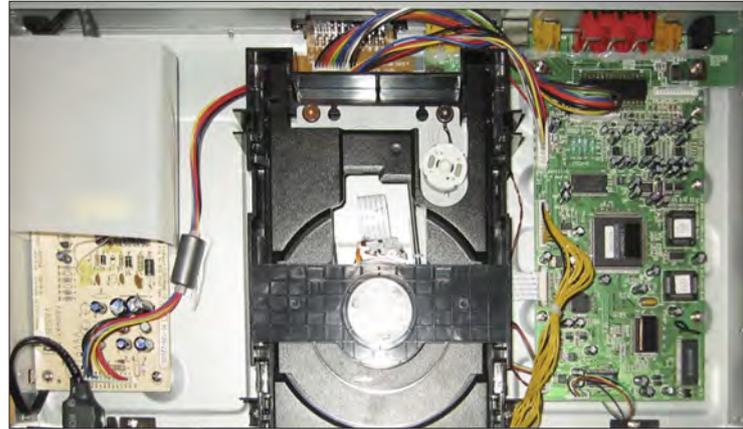


FIG. II.8.148



FIG. II.8.149

FIG. II.8.150

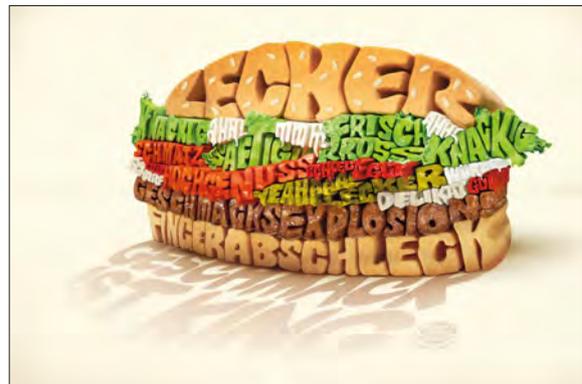


FIG. II.8.147. Botijo de barro tradicional.

FIG. II.8.148. Mecanismo y circuitería de un reproductor digital de disco de sobremesa.

FIG. II.8.149. Aspecto de la interfaz de un reproductor digital de disco.

FIG. II.8.150. Anuncio comercial con un uso semiótico de la forma tipográfica.

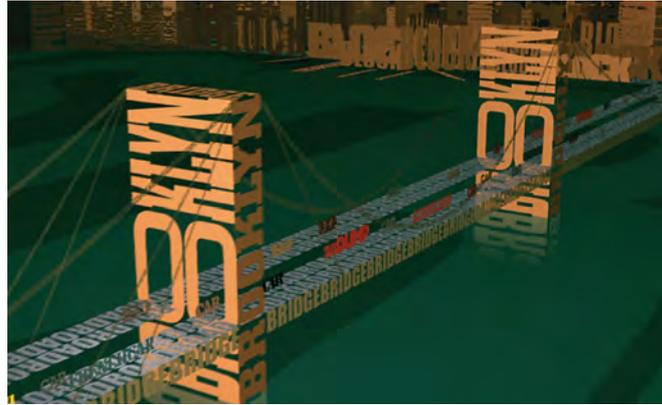


FIG. II.8.151

FIG. II.8.152



FIG. II.8.154



FIG. II.8.153



FIG. II.8.155



FIG. II.8.151. Fotograma del videoclip *Child* de Alex Gopher.

FIG. II.8.152. Valla publicitaria de una campaña de prevención médica, 2013.

FIG. II.8.153. Soporte de una campaña de concienciación para ayuda a las víctimas de una inundación en Río de Janeiro, 2012.

FIG. II.8.154. *Clau* de Joan Brossa, 1982.

FIG. II.8.155. *Nacimiento* de Joan Brossa.

que interesa comunicar. De entre todo el conjunto de elementos que contienen sus manuales de identidad visual, que pueden llegar a ser francamente extensos, aquellos que interesan directamente a lo tipográfico son principalmente el logotipo, que expresa visualmente los perfiles de la entidad a la vez que establece las diferencias con otros de su misma especie; el anagrama, especie de simplificación literal del nombre de marca y que igualmente expresa la personalidad de la marca; y el slogan y las tipografías corporativas, que con menor carga semiótica y menos intervención gráfica que el logotipo y el anagrama responden también aunque más genéricamente a la personalidad de la corporación. En un entorno social altamente alfabetizado y profusamente invadido por la escritura mediática cada vez se ha hecho más necesario el recurso de la persuasión, añadiendo valores subliminales al discurso literal expresándolos a través de la imagen gráfica, en una suerte de sofisticada semiótica que inocule en el usuario lo esencial de la comunicación. Son estos recursos semióticos el objeto de este trabajo, cuyo análisis desarrollaremos ampliamente en el Libro siguiente. Es también esa facultad comunicacional, que ha convertido a la forma de la letra en clepsidra que contiene los valores que interesan, una de las principales características que conforman las manifestaciones de la tipografía en estas últimas décadas, diferenciándola de todas aquellas otras manifestaciones que la preceden, hasta el punto que el propio juego que carga de valores semióticos al texto ha llegado a influir a algunas de las manifestaciones artísticas contemporáneas. Con esa carga semiótica la encontramos en los poemas de Joan Brossa, artista tan afín en sus poemas visuales a los juegos tipográficos, tal como vemos en este trabajo titulado *Clau*, de 1982 (FIG. II.8.154) o en este otro poema en tres tiempos en los que las fases de *Nacimiento* y *Dstrucción* se expresan a partir de un gigantesco glifo /A/ (FIG. II.8.155). Del mismo modo el juego tipográfico expresivo se presenta en este otro poema visual de Brossa titulado *Alfa*, de 1986 (FIG. II.8.156). En la misma línea marcada por los juegos de la poesía visual se encuentra la obra fotográfica de Chema Madoz en la que no es infrecuente el uso de los recursos semióticos aplicados a la forma de la letra, como en esta imagen donde el glifo /A/ halla cobijo en la *casa de la literatura* (FIG. II.8.157), o en su breve pero expresivo e impactante *Boom* (FIG. II.8.158). La obra de Madoz y la de Brossa participan del tratamiento gráfico y con frecuencia también de los recursos tipográficos que encontramos en los diseños de las cubiertas editoriales del magnífico diseñador gráfico Daniel Gil. Los recursos semióticos empleados en la gráfica mediática aplicados a lo textual y a los identificadores de primer orden de las corporaciones los encontramos en este diseño de cubierta para la novela *El castillo*, de Franz Kafka (FIG. II.8.159) donde la rotundidad del carácter /K/, que señala

directamente al nombre del personaje principal de la novela, sirve de parapeto tras el cual se asoma expectante la mirada del protagonista, en alusión directa a los contenidos argumentales de la obra de Kafka. También otros artistas como Jaume Plensa utilizan frecuentemente el elemento tipográfico en sus discursos artísticos, como vemos en esta inusual cortina de letras cortadas en acero, del artista catalán (FIG. 11.8.160), o en sus habituales figuras sentadas sugeridas a partir de una epidermis exclusivamente formada por elementos de tipografía (FIG. 11.8.161). También el artista Rogelio López Cuenca, tan aficionado al elemento gráfico procedente del entorno publicitario o de la señalética de comunicación, presenta en este trabajo para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla una reflexión irónica sobre los contenidos de un museo contemporáneo (FIG. 11.8.162). La fotógrafa Barbara Kruger alude también en su obra a la iconografía tipográfica mediática, como en su *Your body is a battleground*, de 1989 (FIG. 11.8.163). En clara mención a su estética tipográfica, el vestíbulo para la exposición retrospectiva de Barbara Kruger en Washington DC, de 2014, presentaba un juego visual tipográfico claramente en sintonía con la poética de la artista (FIG. 11.8.164). Realizadores cinematográficos como Woody Allen han incorporado también el lenguaje tipográfico en sus producciones. A modo de sello o elemento de identificación personal, los créditos de los filmes de Woody Allen aparecen siempre compuestos con el tipo *Windsor Elongated* en blanco sobre negro y dispuestos según un riguroso eje vertical de simetría (FIG. 11.8.165). La *Windsor Elongated*, convertida ya en embajadora del realizador neoyorquino, expresa a través de su apariencia gráfica un discurso que es afín a la personalidad del propio artista. Sus formas, clásicas en esencia, se alivian con una envoltura curvilínea que apacigua las aristas, y los remates en forma de gota así como en general los terminales de las astas y la considerable altura del ojo medio de la fuente aportan un aire jocosos y jovial que podemos identificar con la personalidad del realizador. El potencial representativo de una fuente tipográfica aplicado a una personalidad del mundo de la alta política lo tenemos en la fuente *Gotham*, una tipografía diseñada en el año 2000 por Tobias Frere-Jones y que ha venido representando de manera continuada la personalidad del político norteamericano Barack Obama <sup>44</sup>, especialmente en su campaña presidencial de 2008 (FIG. 11.8.166). La astucia

---

44 Dice Garfield en su ensayo sobre tipografía que la frase de Barack Obama «Mi destino no es ganar, sino ser fiel» emitida la víspera de la votación de 2010 para su proyecto de reforma sanitaria, a pesar de ser un discurso hablado «...surgió de su boca como si estuviera escrito en Gotham. Hay algunos tipos de letra que hacen que lo que se escribe con ellos parezca sincero, o al menos justo. [...] «Antes las campañas tenían un logotipo y luego se elegían varias fuentes que acompañaban los anuncios publicitarios, las pancartas y el sitio web. Pero la campaña de Obama aplicó la misma disciplina en el diseño de su identidad visual que las grandes



FIG. II.8.156

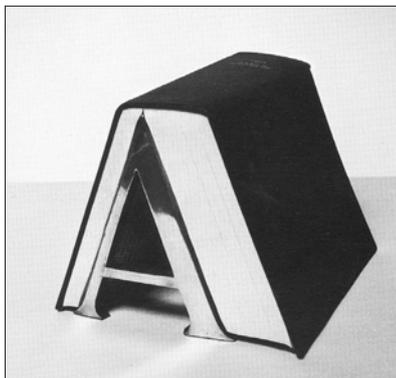


FIG. II.8.157

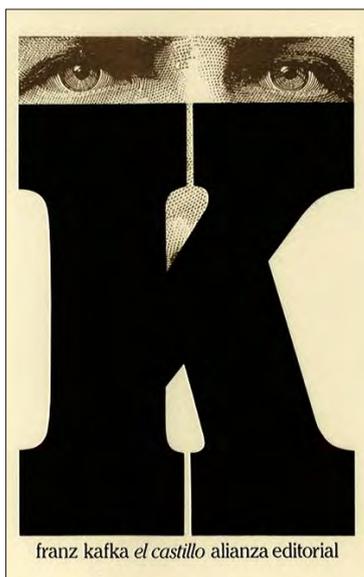


FIG. II.8.159



FIG. II.8.158

FIG. II.8.160



FIG. II.8.156. *Alfa* de Joan Brossa, 1986.

FIG. II.8.157. Poema visual de Chema Madoz.

FIG. II.8.158. *Boom* de Chema Madoz.

FIG. II.8.159. Cubierta de Daniel Gil para la novela *El castillo* de Franz Kafka.

FIG. II.8.160. Cortina tipográfica con tipos de metal de Jaume Plensa.

FIG. II.8.161



FIG. II.8.162



FIG. II.8.163



FIG. II.8.165



FIG. II.8.164



FIG. II.8.161. Esculturas tipográficas de Jaume Plensa.

FIG. II.8.162. Pieza tridimensional de Rogelio López Cuenca.

FIG. II.8.163. *Your body is a battleground* de Barbara Kruger, 1989.

FIG. II.8.164. Vestíbulo para una exposición retrospectiva de Barbara Kruger en Washington DC, 2014.

FIG. II.8.165. Crédito cinematográfico en un filme de Woody Allen.

del equipo de marketing de Obama llega a los extremos de utilizar otras fuentes tipográficas secundarias cuando los mítines del político norteamericano transcurren en los territorios de la América interior, utilizando caracteres que aluden a la iconografía tipográfica que reside en el imaginario colectivo de ese público objetivo (FIG. II.8.167).

En otro orden de cosas los avances tecnológicos ocurridos en la centuria, aplicados al ámbito de lo tipográfico, han influenciado en las formas de la letra alterando unos comportamientos heredados de los procedimientos de fabricación de las pólizas tipográficas de fundición, desde la aparición de la imprenta de tipos móviles en Occidente. A los procedimientos tecnológicos acaecidos a finales del siglo XIX con la composición linotípica y monotípica o con la fabricación mecánica de los punzones tipográficos mediante la técnica del pantógrafo, se suman los procedimientos para la composición de textos y creación de fuentes tipográficas sucedidos sobre todo desde la segunda posguerra del siglo XX<sup>45</sup>. A partir de la década de los cincuenta aparecen los procedimientos de fotocomposición<sup>46</sup>, procedimiento por el cual el texto se compone en una banda de papel fotosensible a partir de los haces de luz emitidos desde un flash a su paso por las letras horadadas en un disco giratorio. El sutil efecto de desviación que se produce en el haz

---

compañías. La imagen de la campaña fue la misma el día de las elecciones que dieciocho meses antes durante las primarias».

GARFIELD, Simon. *Es mi tipo*. Ed.Taurus. Madrid, 2011. pp.220,221

45 Como afirma Sousa, «se ha pasado, pues, de la composición manual [...] a la mecánica [...] a la fotográfica. [...] Así pues, ya no se usan moldes en relieve, sino una plancha plana (óset); la impresión tampoco es directa (de la plancha al papel), sino indirecta: de la plancha a una mantilla de caucho, y de esta, al papel. En este terreno en particular, del invento de Gutenberg queda la terminología (la misma palabra *tipografía* es ahora engañosa) y poco más». Y a partir de mediados de la década de los ochenta «...se pone en marcha un nuevo sistema de composición y compaginación: la *autoedición* o *edición de sobremesa*, que supone la aplicación de la informática a la tipografía. Para la autoedición, que ha arrinconado prácticamente a la fotocomposición en menos de treinta años [...] se necesita un ordenador, un programa de tratamiento de textos y una impresora de láser».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña historia del libro*. Ed.Trea. Gijón, 2002. p.198,205

46 En su ensayo sobre las técnicas del Libro, apunta Sousa que «en 1953 aparece en los Estados Unidos la obra *The Wonderful World of Insects*, de 292 páginas, compuesta con la Lumitype-Photon e impresa en óset, considerada el primer incunable de la fotocomposición. Cuatro años más tarde, en 1957, aparece en Francia la obra *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, el primer incunable de la fotocomposición europea».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.198

Buen Unna adelanta unos años la aparición de la técnica de fotocomposición al decir que «en la década de 1940 se empezó a experimentar con una técnica enteramente nueva que prescindía por primera vez de la fundición. Se trataba de impresionar un papel fotográfico haciendo pasar un haz de luz a través de una imagen de una letra en negativo. Algunas de estas máquinas eran muy semejantes a los linotipos; de hecho, el negativo estaba instalado en una matriz de metal que en poco difería de las de la composición en caliente». Queremos no obstante entender que cuando Unna dice «linotipos» quiere en realidad decir «monotipos».

BUEN UNNA, Jorge de. *Introducción al estudio de la tipografía*. Ed.TREA. Gijón, 2011. p.81

de luz al rozar el contorno de la oquedad de la letra precisaba del diseño de unas particulares indentaciones que corregían la deformación y que afectaban entonces a la propia forma de la letra utilizada en el procedimiento. Esta tecnología sería muy pronto, unos pocos años más tarde, desbancada por otra que usaba del recurso de la electrónica<sup>47</sup>. El texto se componía igualmente en una banda de papel fotosensible pero la imagen de la letra se constituía en un monitor que la reproducía a partir de una trama de puntos. La resolución capaz de la trama afectaba a las posibilidades de detalle del diseño. La tecnología digital ha venido luego a alterar profundamente las posibilidades tanto de creación de la propia fuente como del tratamiento y manipulación ulterior de la misma<sup>48</sup>. Las primeras fuentes digitales de tipo bitmap, que tan sólo disponían de información para su visualización en pantalla según una trama muy limitada de pixels se fueron sofisticando a partir de la cada vez mayor capacidad de resolución lineal de las pantallas monitoras y de la tecnología WYSIWYG, *What you see is what you get*, por la cual la fuente disponía además de una información vectorial que permitía tanto su salida a dispositivos digitales externos como la recreación en la pantalla del propio diseño de la fuente. Las posibilidades de tratamiento del texto tanto en la edición editorial como en la intervención de la propia forma del glifo ha alcanzado hoy unas dimensiones que jamás pudieron, ni en sus mejores sueños, imaginar los punzonistas tipográficos de fundición de pólizas de plomo. Pero se trata de un arma de doble filo. La enorme capacidad interventora de los sistemas digitales hace hoy más que nunca necesaria una manipulación profesionalizada y con criterio. Las intervenciones tipográficas de carácter vectorial o de mapa de bits de las que tan sencillamente es capaz el software de tratamiento de textos actual ha originado un amplio catálogo de aberraciones de uso que corroboran lo dicho<sup>49</sup>. Por otro lado el potentísimo software de creación de fuentes

---

47 Tal como dice Unna, «...pronto aparecieron otras de tubos de rayos catódicos [...] y de rasterizadores con láser. El rasterizador es un dispositivo que calcula los lugares geométricos de puntos descritos por ciertas funciones matemáticas. Gracias a él, una letra puede almacenarse como un conjunto de fórmulas cuadráticas o cúbicas, por lo que ocupa muy poco espacio en el disco. Durante el proceso de salida, las fórmulas se usan para calcular la matriz de píxeles que da cuerpo a la letra. El rayo láser lanza entonces su haz de luz intermitente hacia el papel fotosensible, hiriéndolo en la forma de puntos minúsculos. Son estos puntos los que constituyen las letras u otros dibujos cualesquiera».

BUEN UNNA, Jorge de. *Introducción...* op.cit. p.83

48 Sobre la tecnología digital aplicada al hecho tipográfico puede consultarse el texto que le dedica Pohlen en su manual:

POHLEN, Joep. *Fuente de ...* op.cit. pp.142,151

49 A esto es a lo que se refiere Sousa cuando insiste en que «...sin embargo, estos adelantos sirven de bien poco ante la falta de la adecuada formación de quienes tienen acceso a ellos, que hoy día somos potencialmente todos en las sociedades occidentales. Ello explica la escasa calidad de muchos de los productos gráficos salidos de algunos talleres y despachos privados. La tecnología



FIG. II.8.166



FIG. II.8.167



FIG. II.8.169

FIG. II.8.168

FIG. II.8.166. Soporte para la campaña presidencial de 2008 de Barack Obama con la fuente *Gotham* de Tobias Frere-Jones.

FIG. II.8.167. Fuentes tipográficas vintage en un mitin de Barack Obama en zona rural.

FIG. II.8.168. Grafismo caligráfico de Claude Mediavilla.

FIG. II.8.169. Gestualidad informalista en un lienzo de Franz Kline.

FIG. II.8.170. Gesto visceral en una pieza de Antonio Saura.

FIG. II.8.170



instalables mediante el cual la fuente se crea por procedimientos enteramente digitales, desde su diseño vectorial, pasando por las correcciones de track, kern y hint, entre otras características configurables, ha permitido un nivel de detalle en el diseño de la fuente antes muy difícil de alcanzar, o sencillamente imposible en cuerpos tipográficos pequeños. Pero por otro lado las sutilísimas correcciones formales que diferenciaban, en las pólizas de plomo, los cuerpos de tipo texto de los de tipo display, tales como el espesor, el contraste de la modulación, la altura del ojo medio o la apertura del track, se descuida con frecuencia en las fuentes digitales toda vez que un mismo diseño es capaz para cualquier tamaño en cuanto que es el propio software de edición el que la redimensiona<sup>50</sup>. Los programas de creación digital de fuentes tipográficas disponen hoy día, no obstante, de los recursos para estas y otras sutilezas que tan sólo han de ser tenidas en cuenta por los auténticos profesionales de la tipografía. Las intervenciones ulteriores, a través del software, de una fuente preinstalada en el sistema son no sólo posible sino deseable pero siempre desde el conocimiento y el criterio, y atendiendo igualmente a las funciones que habrá de atender el diseño.

Un creciente interés por los asuntos tipográficos y por la caligrafía parece haber invadido el panorama actual. Su potenciación en los planes de estudio académicos actuales<sup>51</sup>, la

---

nos viene dada, pero el conocimiento hay que adquirirlo, y ello supone un esfuerzo y la dedicación de tiempo e interés al estudio de los hechos gráficos, de la tipografía, del diseño, etcétera».

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Pequeña...* op.cit. p.206

50 Unna lo comenta en su ensayo introductorio a la tipografía advirtiéndole que «en los tiempos de la autoedición, la tipografía parece vivir el mejor de los mundos posibles. No obstante, algunas cosas se fueron perdiendo por el camino. Es verdad que la forma en que hoy podemos usar las letras, manipular sus formas, contrastar estilos, completar los surtidos, mezclar tipos, incorporar colores, texturas y ornamentos es fabulosamente fácil cuando se compara con lo que los diseñadores teníamos que hacer a mediados de los ochenta. Sin embargo, la inmensa mayoría de los tipos contemporáneos carecen de ciertos atributos que las letras de imprenta tuvieron durante siglos. Para el ojo profano —y para muchos ojos profesionales de hoy—, los detalles a que me referiré son menudencias, no solo casi imposibles de percibir, sino fácilmente salvables; para el diseñador obsesionado con la calidad, son trascendentales. La desventaja principal de la tipografía moderna es el abandono de la compensación óptica de los tipos. [...] Sin embargo, algunas fundiciones contemporáneas han ido expandiendo las variaciones de sus tipos más exitosos para suministrarlos en rangos nivelados ópticamente».

BUEN UNNA, Jorge de. *Introducción...* op.cit. p.86,90

51 Coincide Mediavilla en que «en el pensamiento actual, la caligrafía adquiere una renovada dimensión. Después de haber encontrado sus raíces ha conquistado su independencia. Tras una larga historia, rica en formas y sorpresas, por fin se convierte en lo que nunca ha dejado de ser: un arte. Pero este arte ha de ser preservado y en primer lugar debe perdurar a través de la enseñanza. La reciente evolución del aprendizaje de la caligrafía apunta hacia lo que todavía queda por hacer en esta materia».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Ed.Campgràfic. Valencia, 2005. p.308

proliferación de talleres de formación de iniciativa privada o institucional, y la multiplicación de bibliografía y de portales, blogs y sitios web en general así lo atestiguan<sup>52</sup>. Las tecnologías digitales han despertado también un legítimo interés por la recuperación del legado tipográfico del pasado<sup>53</sup>. Por lo demás no deja de sorprender en principio que en nuestra tesitura actual, en un contexto social donde la escritura manual parece estar cada vez más alejada de la experiencia cotidiana, cómo la actividad caligráfica resulta tan atractiva para una generación joven que probablemente experimenta a través de ella el reencuentro con la visceralidad de su propio gesto personal<sup>54</sup>. Es esa vertiente expresiva y unipersonal la que desarrollan también los modernos calígrafos, como las expresiones más gestuales del trabajo de Claude Mediavilla (FIG. II.8.168) que tanto se aproximan a la poética del informalismo europeo de un Franz Kline (FIG. II.8.169) o un Antonio Saura (FIG. II.8.170). La ruptura y la deconstrucción de las estructuras canónicas

---

52 En opinión de Andreu Balius «los últimos años de la década y los primeros años del nuevo milenio son un verdadero hervidero de propuestas. [...] Aunque en la mayoría de los casos se tratará de una experiencia ocasional, fruto más de las tendencias del momento que de una verdadera vocación de futuro, también hubo propuestas interesantes por su originalidad... [...] Se pueden considerar estos años como un verdadero *boom* de la tipografía. Las escuelas de diseño jugarán también un papel importante al introducir en sus programas académicos la asignatura de Tipografía y organizar talleres y seminarios sobre esta especialidad».

BALIUS, Andreu. «Tipografía digital en España. Apuntes para un estudio crítico» en *Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía española*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID. Madrid, 2009. p.105

53 Con respecto al hecho digital aplicado al ámbito tipográfico en el territorio español, Balius declara que «recuperar la memoria histórica —estableciendo un hilo conductor con la tradición— había sido una asignatura pendiente desde hacía mucho tiempo en nuestro país. Hubo algunos intentos a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX con notables resultados. [...] Estas iniciativas tuvieron el valor de establecer un vínculo con la tradición tipográfica, pero, aun así, el siglo XX no se caracteriza precisamente por haber sido un periodo de gran producción. [...] La tecnología digital posibilitará dar un gran salto hacia adelante y recuperar parte del tiempo perdido. Para ello ha sido necesaria una labor de reflexión y rescatar aquello que merecía ser exhibido de nuevo para ponerlo al alcance de los nuevos usuarios: los diseñadores gráficos. Desde los últimos años del siglo pasado, siguiendo una tendencia que iniciaron fundiciones digitales como Emigre con la recuperación de algunos clásicos [...] se vive en España, aunque tímida, una preocupación por reivindicar la tradición tipográfica».

BALIUS, Andreu. «Tipografía digital en España. Apuntes para un estudio crítico» en *Imprenta Real. Fuentes de la Tipografía española*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID. Madrid, 2009. p.106

54 En lo que se refiere al estado de la caligrafía en el panorama actual, Mediavilla manifiesta que «algunos de los más nobles cometidos de la caligrafía consisten en alimentar el campo de la investigación gráfica, y elaborar nuevas configuraciones y nuevos conceptos. Dicho de otro modo, la caligrafía se muestra como una formidable herramienta para la formación y la educación de la mirada. En cierto sentido puede considerarse como una gramática del lenguaje de las formas. [...] En efecto, el momento en el que empuñamos el utensilio para trazar un signo tiene a menudo algo de irreal y produce la extraña sensación de estar accediendo a otro mundo. ¿Qué sutil alquimia, qué lógica interna explica este prodigio? En otra palabra, ¿Cómo se generan las formas expresivas y su poder emocional?».

MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía...* op.cit. pp.268,278

del texto hacia una expresividad en libertad, deudora del gesto humano, se encuentra también en algunos trabajos caligráficos de Kitty Sabatier, Friedrich Poppl o Hermann Zapf, entre otros muchos ejemplos posibles del panorama caligráfico de las últimas décadas.





