



TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA
*LOS RÓTULOS DEL PEQUEÑO NEGOCIO
EN EL PAISAJE DE BILBAO*

Tesis Doctoral de Koldo Atxaga Arnedo
Director: Álvaro Gurrea Saavedra

Febrero de 2007



**Taxonomía de los rótulos:
clasificación por tipografía**

9. CLASIFICACIÓN POR GRUPOS TIPOGRÁFICOS

9.1. TERMINOLOGÍA

Antes de sumergirnos en la resbaladiza clasificación tipográfica convendría aclarar algunos términos que no siempre son usados con propiedad en el lenguaje común.

La *tipografía*, podría definirse como “la disciplina que trata de los tipos y de todos los aspectos relacionados con su creación y aplicación.”¹ De un modo más explícito, puede decirse que se trata del “arte de diseñar letras y componer textos de tal modo que puedan leerse de un modo fácil, eficaz y agradable.”² Tal disciplina abarca desde el diseño de los caracteres hasta la maquetación de textos o el diseño gráfico. Jan Tschichold, en su manifiesto reformista de 1925 *Elementare Typographie*, entiende la tipografía como un diseño funcional que extiende sus dominios no sólo al texto escrito sino a todos los los elementos que entran en el juego de la composición, incluidas las ilustraciones y el propio soporte de papel.

En cualquier caso, la tipografía supone la elaboración de la forma gráfica del lenguaje verbal, siendo a la vez imagen y continente semántico.

El *alfabeto*, asimismo, es el sistema de signos que empleamos para componer los mensajes escritos. Existen numerosos alfabetos distintos, correspondientes a diferentes áreas de influencia cultural. El alfabeto occidental es el *latino*, heredado de la cultura romana clásica.

Cada uno de los signos que componen el alfabeto se denomina *carácter*, lo que comúnmente llamamos *letra*.

Normalmente, encontramos juegos completos de caracteres formando el alfabeto que se hallan diseñados bajo un mismo criterio estilístico. A este juego de letras, números y signos de puntuación que suele contener tanto la versión de caja alta como la de caja baja lo conocemos con el nombre de “*fuentes*” o “*tipos*”. Las distintas fuentes tipográficas se conocen por sus nombres propios, tales como *Times New Roman*, *Gill Sans* o *Helvética*.

Algunas fuentes han sido desarrolladas de manera muy versátil, de modo que se las encuentra en diversas versiones según su “peso” visual o detalles morfológicos. En el caso de la *Univers*, creada por Adrian Frutiger en 1957, pueden encontrarse

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

27 variantes diferentes que van desde la ultra-fina estrecha hasta la extra-gruesa inclinada. Otl Aicher, por su parte, lanzó en 1989 el tipo Rotis, una novedosa colección que reunía versiones con y sin serifa dentro de un mismo diseño estilístico. En estos casos, las colecciones de tipos con un diseño común se conocen por el nombre de *familias*.

9.2. BREVE HISTORIA DE LA ESCRITURA EN OCCIDENTE

Todas las familias tipográficas empleadas en la actualidad responden a unos trazos estructurales heredados de la escritura manual. Resulta conveniente conocer el origen y la evolución de la escritura que acabó conformando nuestro alfabeto latino y que dio paso al diseño tipográfico con la invención de la imprenta de tipos móviles.

Nuestro alfabeto es un código gráfico que transcribe fonéticamente el lenguaje verbal. A diferencia de otros códigos pictogramáticos como el chino, o el jeroglífico egipcio, las letras latinas representan fonemas que remiten a la sonoridad de las palabras. Tal y como lo conocemos hoy en día, el alfabeto es un conjunto de signos abstractos y arbitrarios que deben aprenderse mecánicamente para su correcta lectura. El origen, sin embargo, no es en absoluto abstracto y respondía a una lógica de inequívoca interpretación.

Adrian Frutiger resume de este modo la historia del alfabeto: “las primeras escrituras occidentales vieron la luz en Mesopotamia, en Sumeria, al sur del actual Irak, hacia el año 3500 antes de nuestra era. Inicialmente, sirvieron para registrar intercambios comerciales.

Estas primeras escrituras fueron pictográficas y más tarde cuneiformes, grabadas en tablillas de arcilla.

Por su parte, Egipto utilizaba, ya desde el año 3000 a.C., una escritura compleja: la escritura jeroglífica, que se simplificó y desembocó en la escritura hierática. (...) Además, los egipcios utilizaban signos fonéticos (una especie de signos alfabéticos) a los que sólo recurrían para transcribir nombres extranjeros (...).

Fueron unos pueblos semíticos, entre otros los fenicios, los que imaginaron por vez primera una escritura muy simplificada de 22 signos: el alfabeto. Los diseños de estos signos se inspiran en otros procedentes de las escrituras demóticas y cuneiformes.

Estos signos alfabéticos representan imágenes estilizadas de objetos corrientes fácilmente reconocibles.



331. Escritura griega arcaica. Siglo VIII a. C.

La escritura griega arcaica no guardaba espacios entre las palabras. El sentido de la escritura tampoco estaba establecido, de modo que las líneas se iban sucediendo en zig-zag, invirtiendo la forma de los caracteres.



332. Inscripción Columna de Trajano. Roma. 114 d. C.

La civilización romana adquirió su escritura de los etruscos, que, a su vez, la tomaron de los griegos.

³ FRUTIGER, Adrian. *En torno a la tipografía*. (Título original: *A bâtons rompus*. Atelier Perrousseau. 2001.) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. P. 11.

⁴ SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Editorial S.A. Madrid. 1988. P. 15.

⁵ FRUTIGER, Adrian. *Op. cit.* 2002. P. 14.

⁶ FRUTIGER, Adrian. *Op. cit.* 2002. P. 15.

Para pronunciar esta escritura, bastaba leer el principio del nombre de cada pictograma reproducido: es lo que se llama sistema *acrofónico*. Por ejemplo, el sonido *B* resulta de la articulación del principio del nombre del pictograma que representaba el plano de una casa (y que se decía *beth*).

El alfabeto fenicio es consonántico, es decir, que sólo representa las consonantes, ya que las lenguas semíticas (como actualmente el árabe y el hebreo) no necesitan realmente anotar las vocales, a diferencia de nuestras lenguas occidentales.

El alfabeto fenicio llegó a Grecia hacia el año 900 a.C. Los griegos adaptaron las formas de los caracteres e idearon las vocales para transliterar con precisión la articulación de los idiomas hablados en su país. El alfabeto griego fue exportado a la cultura etrusca y, de ésta, más tarde, a la romana.”³

La Columna de Trajano, erigida en Roma en el año 114, posee “un tipo de letra por cuya sobria belleza, serena armonía y extraordinaria claridad ha sido justamente calificado como el prototipo perfecto de toda la tipografía desarrollada hasta hoy en el mundo occidental.”⁴

El alfabeto usado en Europa Occidental, por consiguiente, es el mismo que desarrolló el viejo Imperio Romano. Nuestras letras mayúsculas, también llamadas “de caja alta”, son idénticas a las letras capitales esculpidas sobre piedra en edificios y monumentos romanos. La minúscula, o “de caja baja”, en cambio, es fruto de la evolución en la escritura manual a lo largo de la Edad Media. “Las minúsculas proceden de una deformación de las mayúsculas debido a la rapidez del gesto, por intentar escribir cada vez más deprisa.”⁵

Las distintas maneras de escribir a pluma (*capital romana*, *capital rústica*, *cursiva romana*, *uncial* y *semiuncial*) fueron sucediéndose desde el siglo IV, dando lugar a variantes muy diversas entre sí. “El emperador Carlomagno, hacia 790, decidió unificar las diferentes escrituras entonces utilizadas en su vasto imperio para “disipar la ignorancia, hacer que reine el orden y la claridad” y unificar la Europa cristiana.”⁶ Confió esta tarea a Alcuin de York, abad de Saint Martin de Tours; bajo la supervisión de este abad, un gran número de monjes volvió a escribir prácticamente todos los textos eclesiásticos y, más tarde, también los textos seculares que existían en aquéllos tiempos. Esta escritura carolingia, más conocida con el nombre de *Carolina*, se aplicó sólo a las minúsculas, conservando el uso de las anteriores escrituras para las capitulares.

“La disolución del Imperio de Carlomagno significó la aparición de variaciones regionales de los textos de Alcuin. En el norte de Europa alcanzó popularidad una letra condensada y muy vertical conocida como la escritura *gótica de forma o textura* (debido al efecto de tejido que tenía en una página de texto). En el sur, en cambio, prevaleció una caligrafía más redonda y más abierta, denominada *rotunda*. Al norte de Francia, en Inglaterra y en los Países Bajos, la letra predominante fue

nūte familie tue. Quæsumus do
mine ut placatus accipias: dieſq;
nros i tua pace disponas. atq; ab
eterna damnatiōe nos eripi: et in
electoꝝ tuoꝝ iubeas grege mune
rari. Per xp̄m dñm nrm Amen.

333. Biblia de 42 líneas. 1440.

Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futuri
ipſo benedicēdas oēs gentes hoc uidelicet ipſum quod iam nos
aperte prædictum eſt: cuius ille iuſtitie perfectiōem non moſai
ſed fide cōſecutus eſt: qui poſt multas dei uisiones legitimum
filium: quem primum omnium diuino pſuaſus oraculo circū
ceteris qui ab eo naſceretur tradidit: uel ad manifeſtum multu
eorum future ſignum: uel ut hoc quaſi paternæ uirtutis iſigne
tinētes maiores ſuos imitari conaret: aut qbuscūq; aliis de cauſi
enim id ſcrutādum nobis modo eſt. Poſt Habraam filius eius]

334. Tipo Jenson. 1470.

Cuando Johanes Guttenberg inventó la imprenta de tipos móviles trató de imitar la escritura típica en su entorno. Durante el siglo XV en los países germánicos se empleaba la gótica de textura.

Los impresores venecianos, en cambio, se inspiraron en la escritura humanística propia de los países latinos.

⁷ KANE, John. *Manual de tipografía*. (Título original: *A type primer*. Laurence King Publishing Ltd. Londres. 2002.) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2005. P. 20.

⁸ FRUTIGER, Adrian. *Op. cit.* 2002. P. 19.

⁹ AICHER, Otl. *Tipografía*. (Título original: *Typographie*. Ernst & Sohn. 1988.) Campgràfic Editors S.L. Barcelona. 2004. P. 55.

¹⁰ AICHER, Otl. *Op. cit.* 2004. P. 13.

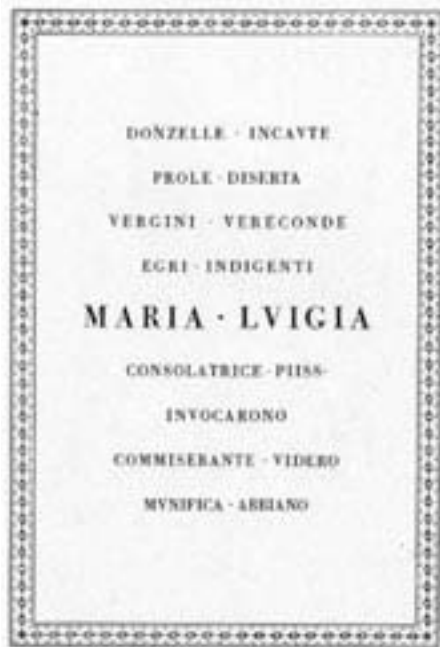
un híbrido entre los dos estilos anteriores llamada *batarde*. En el norte, el estilo gótico de forma fue el estilo estándar durante casi 500 años.

En el sur, y en particular en Italia, los estudiosos se dedicaron a redescubrir, analizar y popularizar los textos griegos y romanos. Sus fuentes estaban escritas en la minúscula carolina de Alcuin que ellos, erróneamente, atribuían a los autores de la Antigüedad. Los escribas adoptaron el estilo de la *rotunda* a la letra carolina, a medida que iban copiando estos manuscritos, y el resultado se denominó *scrittura humanistica*, esto es, escritura humanística.”⁷

Cuando, hacia 1440, Johannes Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles, creó sus caracteres a semejanza de las escrituras góticas propias de los países germánicos. La primera obra relevante llevada a cabo con esta tecnología fue la famosa *Biblia de 42 líneas*, impresa en Mainz hacia 1445. Veinte años después, ya existían en Italia talleres de impresión que empleaban las técnicas de Guttenberg. Estos impresores, como es natural, diseñaron una tipografía que imitara a la escritura humanística propia del Renacimiento italiano. “Hacia 1470, Nicolas Jenson creó en Venecia una romana de gran belleza formal, que inspiraría a muchos otros creadores de caracteres a través de los siglos, como Claude Garamond.”⁸ Otl Aicher añade que “fue una suerte que los tipógrafos italianos del Renacimiento, que redescubrieron la capital romana y repusieron al primer plano la antigüedad clásica, asumieran por error que la minúscula carolingia era también en origen una escritura romana.”⁹ Este diseñador asevera que la minúscula es una letra funcional, ágil y legible mientras que la mayúscula sólo rinde tributo a la exhibición y la majestuosidad. Llega a declarar que la mayúscula cuadrada, tanto griega como latina, llegó a un punto muerto ya que sólo era apta para su talla en piedra pero no para la escritura de textos largos. “Ninguno de los pergaminos o papiros que nos permiten echar un vistazo a la prehistoria y la historia de Grecia y Roma, ninguno de los libros filosóficos ni de los textos religiosos hubieran llegado a nuestros días si sólo hubiesen tenido a su disposición la capital que, a pesar de poseer una apariencia geométrica, no servía para mucho más que para inscripciones decorativas.”¹⁰

En 1501 se funde la primera versión de letra cursiva para imprenta a cargo del veneciano Aldo Manuzio (por lo que originariamente se conoció como letra “aldina”). Ésta se basaba en la escritura cancilleresca y primeramente apareció como tipo independiente, sólo en caja baja. La cursiva tenía como mayor activo la compresión del ancho de letra y la composición apretada de las mismas, con lo que cabían más caracteres por línea revirtiendo en ahorro de papel. Pronto se desarrollaron versiones en cursiva del resto de tipografías romanas y, a partir del siglo XVI, casi todos los tipos diseñados cuentan con su versión cursiva complementaria.

Los avances técnicos, tanto en la fundición de tipos como en la calidad del papel, permitieron la estilización de los trazos tipográficos. El diseño de las letras se iba



335. Página compuesta en Bodoni.



336. Esquema de impresión por grabado.

Los avances técnicos en el proceso de impresión posibilitó el refinamiento de los rasgos tipográficos.

alejando de la emulación de la escritura a pluma y se centraba en el refinamiento de los propios tipos de imprenta. La verticalidad se va imponiendo y la diferencia de grosor entre los trazos finos y gruesos se hace más notoria. Se trata de los llamados tipos “de transición” (*Romain du Roi*) de mediados del siglo XVIII que anuncian la aparición de los elegantes *Didone* neoclásicos.

La industrialización del siglo XIX trajo consigo el aumento de la producción de bienes de consumo que debían publicitarse en un mercado cada vez más amplio. Los impresores comenzaron a distinguir entre la impresión editorial y la comercial. Los tipos de letra tradicionales habían sido concebidos como letras para componer texto y no resultaban del todo apropiadas para el nuevo medio publicitario. “Era necesaria una tipografía más grande, más mancha, más llamativa, para hacer que los mensajes destacasen en el entorno impreso, que de otro modo, resultaba gris y monótono.”¹¹ En 1803 Robert Thorne funde una gruesa versión de serifa en respuesta a las necesidades publicitarias. Las versiones más gruesas se denominan “poster” porque su finalidad era la composición de titulares en los carteles publicitarios. Las negritas se diseñaron como una clase diferenciada de la tipografía para texto hasta que, a principios del siglo XX, se generalizó la inclusión de la versión negrita en las fuentes existentes, como ya sucedió anteriormente con la cursiva.

La búsqueda de rotundidad en las letras condujo a la simplificación de los remates en bloques cuadrados. Este grupo de letras, conocidas como “egipcias”, gozó de extensa popularidad en el ámbito comercial durante la segunda mitad del siglo XIX.

El uso publicitario motivó, también, la eliminación total de los remates. La primera fuente de palo seco para imprenta data de 1816 y fue creada por William Caslon IV. Los detractores de este tipo de fuentes sin remate las llamaron “grotescas”, denominación que aún perdura aunque con ausencia de intención peyorativa. A lo largo del siglo XX, la mentalidad racionalista y funcional ha motivado la generalización de las familias sin remates o *sans serif*.

De este modo, nos plantamos en el panorama actual, en el que el entorno digital facilita la manipulación de los tipos haciéndose incontables las fuentes tipográficas surgidas en los últimos años. Muchas de ellas no varían la estructura de fuentes primigéneas, centrándose en soluciones meramente cosméticas. Las fuentes decorativas son multitud, pero las actuales fuentes de texto se mantienen en lo formal bastante próximas a los modelos clásicos tanto de serifa como de palo seco.

9.3. LAS CLASIFICACIONES TIPOGRÁFICAS

“La clasificación y descripción de tipos ha preocupado a muchas mentes preclaras, ha provocado infinidad de discusiones y continúa siendo objeto de continuo debate.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA
Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

¹² BLACWELL, Lewis. Op. cit. 2004. P. 190.

¹³ JURY, David. *Tipos de fuentes*. Index Book S.L. Barcelona. 2002. P. 8.

El espectacular crecimiento de variados diseños de tipos y los cambios en la forma de producirlos y en su finalidad han exacerbado aún más el problema de dar un cierto orden al mundo del tipo.”¹²

No hay una única manera de clasificar las fuentes tipográficas existentes. La tipografía evoluciona y siempre ha resultado problemática su clasificación bajo un sistema definitivo. Asimismo, esquemas que tradicionalmente se han venido utilizando por parte de tipógrafos e impresores dan lugar, en ocasiones, a ambigüedades, confusiones idiomáticas y lagunas en las fronteras entre los grandes grupos.

“Estos problemas de clasificación no se limitan a la actualidad. Las fuentes *old style*, como la Garamond, Janson o Caslon, son famosas por la eficacia que aportan a la experiencia lectora, por lo que no debería sorprender que, al diseñar una nueva fuente, estos tipos antiguos sean un buen punto de partida. Es bien conocido el caso de la fundición tipográfica Miler & Richard de Edimburgo; Alexander Phemister diseñó un tipo de letra, descrito por ellos como “...superior a los tipos *old style*”. Por tanto, llamaron a su nueva fuente *Old Style*, lo que provocó una enorme confusión en la comunidad gráfica, que respondió cambiando el nombre de la clasificación *old style* a *old face* (luego, por consenso general, se reinstauró la clasificación original). Los americanos encontraron una solución más sensata: *old style* para el grupo original de tipos y *modernised old style* para los nuevos tipos diseñados a partir de *old style*.”¹³

La mayoría de las clasificaciones tipográficas al uso siguen un esquema histórico para agrupar los diversos estilos de fuentes. Ciertamente, el aspecto formal de los caracteres ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, dando lugar a variaciones cada vez más alejadas del modelo. Siguiendo los hitos en dicha evolución, las clasificaciones suelen reconstruir una suerte de genealogía tipográfica en la que distinguen etapas diferenciadas. Ahora bien, la evolución no se desarrolla secuencialmente ni de manera ordenada, con lo que, por ejemplo, en el grupo de romanas antiguas, originarias del siglo XV, podemos encontrar creaciones más recientes.

Las clasificaciones de corte histórico-estilístico que hemos encontrado son las siguientes: Francois Thibaudeau (Francia, 1921); Maximilien Vox (Francia, 1954); Aldo Novarese (Italia, 1957); Association Typographique Internationale (Francia, 1961-62); DIN 16 518, Deutsches Institut für Normung (Alemania, 1964); British Standard System (Gran Bretaña, 1967); Alexander Lawson (EE.UU. 1990); así como otras aproximaciones de menores pretensiones en tipógrafos como Adrian Frutiger y Otl Aicher.

En 1954, Maximilien Vox presentó una clasificación que incluía nueve grupos. La Association Typographique Internationale (AtypI) y el British Standards Institute

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

¹⁴ McLEAN, Ruari. *The Thames and Hudson Manual of Typography*. Thames and Hudson Ltd. Londres. 1980. P.58.

¹⁵ BLACKWELL, Lewis. *Tipografía del siglo XX*. (Título original: *20th century type*. Laurence King Publishing Ltd. 1998.) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2004.

¹⁶ KANE, John. *Manual de tipografía*. (Título original: *A type primer*. Laurence King Publishing Ltd. Londres. 2002.) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2005. P. 47.

¹⁷ SATUÉ, Enric. *El paisaje comercial de la ciudad*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona. 2001. P.37.

¹⁸ AICHER, Otl. *Tipografía*. (Título original: *Typographie*. Ernst & Sohn. 1988.) Campgràfic Editors S.L. Barcelona. 2004. P. 203.

(BSI) aceptaron básicamente el esquema y, en 1967, este último publicó una versión revisada. Pese a las inevitables imprecisiones de la misma, es la de Vox la clasificación más extendida y de mayor aceptación.¹⁴

La clasificación de Vox distingue los siguientes nueve grupos: Humanas, Garalde, Reales, Didone, Mecanas, Lineales, Incisas, De escritura y Manuales.

Lewis Blackwell, en su libro *Tipografía del siglo XX*¹⁵, advierte de las imperfecciones de una clasificación en términos históricos o meramente estilísticos. Su posición defiende un uso utilitario de las clasificaciones para un mejor conocimiento de la tipografía, observando con escepticismo las actitudes dogmáticas al respecto. Así pues, adopta como columna vertebral la clasificación de Vox, aunque discierne con mayor finura algunos grupos tipográficos y añade nuevas ramificaciones al esquema. Blackwell nos propone la siguiente estructura: *Humanist, Garalde, Transitional, Didone, New Transitional Serif, Slab-Serif, Lineale A Grotesque, Lineale B Neo-grotesque, Lineale C Geometric, Lineale D Humanist, Glyphic, Script, Black Letter* (góticas), *Decorative, Contemporary* y una miscelánea de marcada huella tecnológica denominada *Beyond Clasification*.

John Kane, en su *Manual de tipografía*, se basa en la clasificación de Alexander Lawson (*Anatomy of a Typeface*, 1990) que distingue cronológicamente el desarrollo formal de los tipos. Los nueve grupos que segrega son: *Gótica de forma; De estilo antiguo; Cursiva; Escripita; De transición; Moderna; Remate cuadrado; Palo seco y Familias tipográficas con y sin remates* en referencia a la Rotis y la Stone. Kane, en un intento de simplificación didáctica, omite los estilos decorativos y reagrupa los palosecos en *humanistas* y *geométricos*. Su ausencia de dogmatismo queda patente cuando aconseja que “el mejor sistema es aquél que te ayuda más a reconocer clases de tipografías y sus orígenes históricos.”¹⁶

François Thibaudeau redujo en 1921 su clasificación a cuatro categorías: *Romanas, Neoclásicas, Egipcias y De palo seco*.¹⁷

Otl Aicher, centrado en los tipos aptos para texto fluido, afirma que “a principios del siglo XX se utilizaban todavía cuatro grandes familias de tipos de letra: la gótica, la romana, la egipcia y la palo seco. En la actualidad sólo quedan dos: la romana, como escritura clásica de buena legibilidad, y la palo seco, como estilo exento de florituras”.¹⁸

Adrian Frutiger distingue seis grandes grupos estilísticos en su didáctico libro *En torno a la tipografía*: 1. Los tipos elceverianos (agrupando *Humanas* y *Garaldes* de la clasificación de Vox); 2. Los tipos de transición; 3. Los Neoclásicos (*Didone*); 4. Las Egipcias (*Mecanas* o *Slab-Serif*); 5. Los palosecos (*Lineales*); y por último, 6. los caracteres de fantasía (decorativa, *display*, titulares, etc.). Parece evidente la voluntad de Frutiger de simplificar la clasificación y hacerla más accesible y manejable a lectores neófitos.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

En cualquier caso, resulta notoria la ausencia una clasificación definitiva, aunque casi todos los estudiosos del tema coincidan de un modo u otro con la de Maximilien Vox.

En 1983 Gordon Rookledge publicó un manual de reconocimiento y clasificación de fuentes similar a la de Vox, con la diferencia de que restaba protagonismo a las fases históricas. Otra diferencia destacable es que presta atención a los tipos decorativos que Vox desatendió. Así, su manual se divide en dos bloques: una primera parte dedicada a las fuentes para texto y una segunda a los tipos decorativos, no aptos para texto continuo.

La clasificación de Rookledge define cada grupo en función de rasgos formales concretos y de fácil reconocimiento. De este modo, en el bloque de texto, distingue los siguientes grupos: 1. Barra de e inclinada (Serifa veneciana); 2. Eje inclinado/Serifa oblicua (Serifa de Estilo Antiguo); 3. Eje vertical/Serifa oblicua (Serifa de transición); 4. Eje vertical/Serifa recta (Serifa neotransicional); 5. Contraste abrupto/Serifa recta (Serifa moderna); 6. Remate cuadrado; 7. Serifa en cuña (Serifa híbrida); y 8. Palo seco. En cada uno de estos grupos, Rookledge señala las pequeñas variantes que puede haber entre unos y otros tipos, en un intento de atar cabos sueltos.

En cuanto a las fuentes decorativas se refiere, Gordon Rookledge distingue los siguientes grupos: 1. Escritura fluida; 2. Escritura sin ligaduras; 3. No modificada; 4. Negras y finas; 5. Ornamentales; 6. Serifa modificadas; 7. Palo seco modificadas; y 8. Extravagantes modificadas (*Modified Outrageous*).

Nuevamente, dentro de cada apartado, el autor distingue rasgos más sutiles que permiten reconocer las distintas variantes.

Además de estos índices clasificatorios, el manual incluye una práctica tabla en la que se presentan cada una de las letras del abecedario en decenas de variantes distintas. De este modo resulta facilísimo cotejar y reconocer caracteres individuales, remitiéndolos a la fuente a la que pertenecen.

El valor de este sistema es el abandono de modelos canónicos y la instauración de un método inductivo basado en detalles morfológicos.

En esta línea descriptiva se encuentra el que, sin duda, es el sistema clasificatorio más completo existente: el sistema PANOSE. Elaborado por Benjamin Bauermeister en 1988 para Hewlett Packard, el sistema identifica y agrupa las fuentes según un minucioso chequeo de sus características formales. Su objetivo es que el *software* de los ordenadores pueda reconocer los tipos y sustituirlos, en caso necesario, por otros equivalentes. El pormenorizado análisis realiza una especie de retrato-robot de los caracteres, cruzando diversas variables como el grosor, la intensidad de trazo, el tipo de serifa, o la altura de *x*. Tras este examen tipométrico, el sistema arroja un código numérico que identifica cada fuente en todas sus características.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

¹⁹ DIXON, Catherine. *Typeface Classification*. First annual Friends of St Bride conference. Londres. 24-25 de septiembre de 2002. <www.stbride.org/friends/conference/twentiethcenturygraphiccommunication/TypefaceClassification.html> (consultada a 14 de abril de 2006).

Este sistema analítico de clasificación es el más adecuado para el entorno digital, ya que no se basa en la sensibilidad hacia el estilo sino en la cotejación de parámetros métricos.

El sistema PANOSE no es, por lo tanto, un modo de clasificación al estilo clásico. Aunque exacto, no resulta tan inmediato a la vista como los anteriores, por lo que se vuelve muy opaco para el usuario, digamos, “biológico”. La gran aportación de Bauermeister es la claridad con la que distingue detalles que en la clasificación de Vox quedan sin determinar, especialmente en las fuentes decorativas.

Catherine Dixon acomete una clasificación mixta. Ésta combina las influencias del modelo histórico y de la descripción morfológica. Observa la obsolescencia de la clasificación de Vox o el BSI, sobre todo en relación a los tipos contemporáneos que se ven agrupados indiscriminadamente. Por otra parte, también critica sistemas como el PANOSE, basados en la descripción formal, a causa de su excesiva fragmentación analítica. Tampoco le satisface el sistema Rookledge, ya que necesitaría continuas revisiones para no quedar obsoleto.

La experta británica parte de la base de que todo tipo existente puede ser descrito. Para ello se vale de tres parámetros: influencia (*source*), atributos formales y modelos (*patterns*).

Las influencias son aquellos antecedentes genéricos en los que se inspira la forma de la letra. Vendría a ser la parte histórica de la clasificación, comprendiendo fuentes caligráficas, romanas, vernáculos del siglo XIX, decorativas/pictográficas y otras adicionales como grotescas, geométricas, etc.

Los atributos formales son las unidades individuales básicas de descripción que aluden al diseño y construcción de un tipo de letra. Son ocho las variables formales a tener en cuenta: construcción, forma, modulación, terminales, proporción, espesor, caracteres clave y decoración.

Teóricamente, el cruce de estos dos parámetros sería suficiente para identificar una fuente tipográfica. No obstante, Dixon observó que existían combinaciones muy similares. Estas combinaciones entre influencias y un grupo particular de atributos arrojan, en numerosos casos, una relación fija. A esta relación, más o menos reconocible, se le denomina modelo (*pattern*). Su función es evitar que la clasificación se pierda en una excesiva maraña analítica, lo cual impediría observar las relaciones de similitud que guardan fuentes distintas dentro de un mismo grupo.

Así, su sistema clasificatorio asume un orden jerárquico que agrupa primeramente las influencias genéricas, después los modelos reconocibles y por último detalla los rasgos formales que presentan.¹⁹

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



337. Av. J.A. Zunuzegui.

Cuando el formalismo se antepone a la claridad tipográfica pueden darse casos como este, en el que el nombre principal "Bit" es prácticamente indescifrable.

²² AICHER, Otl. *Tipografía*. (Título original: *Typographie*. Ernst & Sohn. 1988.) Campgràfic Editors S.L. Barcelona. 2004. P. 208.

Así las cosas, la clasificación de los tipos usados en los rótulos no resulta tarea fácil. Gran parte de ellos se alejan de los modelos clásicos para adoptar vistosos juegos formales. La mayoría de las clasificaciones, centradas en la tipografía de lectura, agrupan todas estas fuentes decorativas en grupos genéricos, sin distinción de estilos. En definitiva, las clasificaciones tipográficas se muestran inoperantes en el manejo de los tipos ornamentales, los cuales tienen una presencia notable en la rotulación comercial.

9.4. LEGIBILIDAD VERSUS NOTORIEDAD

Las clasificaciones arriba citadas nos resultan del todo ineficaces a la hora de ordenar sistemáticamente los rótulos comerciales. La clasificación de Vox se manifiesta inadecuada desde los primeros intentos de aplicación a nuestro archivo fotográfico. Es inútil manejar los criterios clasificatorios al uso porque los rótulos buscan, precisamente, salirse del patrón. Así pues, las discordancias más notorias tienen una misma raíz: la tipografía de los letreros comerciales busca la notoriedad y la singularidad por encima del criterio de legibilidad. Este es un principio básico que debemos asumir para la correcta valoración de la esencia publicitaria de los letreros.

Maximilien Vox o Adrian Frutiger centran su atención en los matices de la tipografía de texto fluido, agrupando el resto en indiscriminados conjuntos como “de rotulación” o “de fantasía”. Este enfoque es absolutamente legítimo y natural, dado que su interés y su obra se ha encaminado a la optimización de la tipografía como herramienta de lectura. Estudian los patrones estructurales de las letras para que sean visualmente reconocidas con facilidad, las líneas dinámicas que guíen al ojo a lo largo de la línea de texto o el relieve que aportan ascendentes y descendentes en la morfología de las palabras para su cómoda identificación como siluetas verbales.

“Existe una gran diferencia entre juzgar la escritura por la belleza formal de su alfabeto o por su uso y aplicación, como pueda ser un libro o un periódico. Cuando tenemos un escrito de gran tamaño frente a nosotros, ya sea en un póster o en un cartel, tendemos a valorar las letras de forma individual, es decir, las propiedades estéticas de cada uno de los símbolos, y no las evaluamos según su rendimiento a la hora de facilitar (u obstaculizar) el proceso de lectura.”²⁰ Queda claro que debemos emplear diferentes varas de medida a la hora de clasificar la tipografía, según sea ésta de lectura o apelativa.

El ilustre Jan Tschichold, atacado en su vejez por un prurito de purismo tremendista, desacredita cualquier intervención estetizante que no rinda pleitesía al más recatado clasicismo. Su texto de 1960 *El abecé de la buena tipografía* contiene

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

²¹ TSCHICHOLD, Jan. *El abecé de la buena tipografía*. (Título original: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Otto Maier Verlag GmbH. Ravensburg. 1960) Ed. Campgràfic. Valencia. 2002. P. 9.

²² AICHER, Otl. *Op. cit.* 2004. P. 184.

²³ TSCHICHOLD, Jan. *Op. cit.* 2002. P. 7.

²⁴ AICHER, Otl. *Op. cit.* 2004. P. 195.

²⁵ AICHER, Otl. *Op. cit.* 2004. P. 158.

toda la furia de una novela de terror decimonónica. En el prólogo, no resignado a tirar la toalla, justifica su colosal misión con el desengaño de un profeta bíblico. “Quizá las enseñanzas contenidas en este opúsculo puedan contribuir a disminuir el número de engendros tipográficos, a reducir la suma de rótulos horrendos que se encuentran en tiendas, calles y estaciones, y puede que alcancemos paulatinamente cierta cultura tipográfica. No obstante, hoy por hoy, hay que lamentar más bien un estado de barbarie en cuanto a la escritura y sus aplicaciones.”²¹

Mucho nos tememos que la barbarie tipográfica a la que se refiere tiene algo que ver con esta concepción ornamental de la rotulación. Encontramos un profundo abismo de sentido entre las cuidadosas normas de Tschichold y la, a menudo, frívola exhibición circense de la tipografía decorativa. Esta misma discordancia la encontramos también en tipógrafos de incuestionable autoridad como Otl Aicher o Adrian Frutiger. En todos los casos el punto de ruptura se encuentra en la comprensión de la tipografía únicamente como vehículo del pensamiento y no como objeto estético formalmente autónomo. Sus esfuerzos en el diseño y sus desvelos como garantes de la corrección tipográfica se destinan a los textos fluidos y no a los breves logotipos publicitarios.²² Debemos, de una vez, abrir el cerco tipográfico y contemplar el fenómeno estético que, de hecho, sucede y se tiene muy en cuenta en el diseño publicitario. Desacreditar de plano cualquier “desviación” estetizante en la tipografía supone la omisión de criterios para su manejo en el plano de los hechos.

El criterio de los primeros busca la belleza en la medida y el tono suave mientras califican a los rótulos publicitarios como “orgías estridentes de caracteres en estampida”.²³ Tales improperios no logran ofender a la publicidad, más bien al contrario. El efectismo y la llamada de atención son herramientas de uso reiterado en publicidad y los rótulos comerciales no son ajenos a esta actividad.

Lo que aquí se evidencia es que los letreros comerciales se rigen más por criterios publicitarios que por la lógica de la lectura. Las composiciones tipográficas de los rótulos se conciben más como imágenes que como textos, por lo que se prima su apariencia estética sobre la legibilidad. Esto no debemos interpretarlo necesariamente como una merma en la calidad o como una desviación insensata. Compartiendo la opinión de Aicher²⁴, el criterio de valoración debe fundamentarse en la función, y la función del cartel comercial tiene mucho de publicitario, es decir: llamar la atención, transmitir connotaciones sugestivas y facilitar el recuerdo. “Quien se dedique al estudio de la tipografía en su sentido de búsqueda por la lectura óptima, buscará un estilo armónico, sin interferencias; pero quien desee crear arte tendrá que seguir los dictados del mercado del arte, que son hacer siempre algo diferente de lo que se espera.”²⁵ De ahí la diversidad de estilos y la heterodoxia de fórmulas empleadas en la rotulística comercial.

Conocemos los motivos por los que se tachó de “grotescos” los tipos de palo seco para uso publicitario. Los celosos tipógrafos del siglo XIX entendían que la

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

²⁶ KANE, John. *Manual de tipografía* (Título original: *A type primer*. Laurence King Publishing Ltd. Londres. 2002) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2005. P. 36.

²⁷ JURY, David. *Tipos de fuentes*. Index Book S.L. Barcelona. 2002. P. 26.

²⁸ Axioma popularizado por el arquitecto moderno estadounidense Louis Sullivan (1856-1924). Sus famosas “tres efes” (Form Follows Function) se contraponen de manera rupturista a “la forma sigue al precedente” de la arquitectura historicista.

²⁹ TSCHICHOLD, Jan. *El abecé de la buena tipografía*. (Título original: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Otto Maier-Verlag GmbH. Ravensburg. 1960) Ed. Campgràfic. Valencia. 2002. P. 51.

impresión de trabajos “efímeros” de publicidad no era sino una innoble desviación del honorable arte de la impresión editorial.²⁶ En el caso de los primitivos grotescos, y gracias a sus “imperfecciones”, las nuevas fuentes atrajeron la atención de un público acostumbrado al refinamiento editorial.²⁷ Ya son más de 150 años los transcurridos y la publicidad no ha cesado de incidir en el valor ornamental de la tipografía, con un éxito más que aceptable, por cierto. Nuestra concepción no platónica del hecho tipográfico nos lleva a saltar las seguras barreras del dogma y a intentar establecer un criterio valorativo de la estilización en la rotulación comercial.

La tipografía no puede seguir mirando hacia otro lado cuando se trata de fuentes decorativas. Si aceptamos el paradigma de que “la forma sigue a la función”²⁸, comprendamos que la función de estas fuentes es publicitaria. La rotulación ornamentada busca y quiere llamar la atención mediante sus rasgos formales; busca y quiere sugestionar al espectador; y naturalmente, busca y quiere dejar una impronta visual en la memoria del espectador. Es publicidad; no en forma de anuncio, sino en forma tipográfica. Toda la filosofía de la transparencia tipográfica y de la ergonomía en la lectura no tiene porqué entrar en colisión con el manierismo de las fuentes decorativas. Cada una responde a necesidades diferentes y cada una debe ser valorada según se adapte a la función asignada. Sería un descalabro imprimir una novela o la lista de teléfonos en Pump Triline o Lilith, pero esto no rige en absoluto para la confección de un acertado rótulo o logotipo. No es lo mismo la lectura de una novela que el descifrado de una sola palabra, por ornamental que ésta sea. La extremada brevedad de los letreros comerciales admite sin generar grandes problemas el sacrificio de la legibilidad. El maestro Tschichold concede a regañadientes: “Es obvio que en líneas cortas y extensiones breves las clases de letra especiales, que es tanto como decir las clases de letras de legibilidad baja, todavía son soportables.”²⁹

Así las cosas, observamos que las versiones *poster* de tipos clásicos abundan junto a composiciones que contravienen radicalmente el orden clasicista. No sería lícito conformarnos con una clasificación que atienda únicamente al origen de la fuente empleada.

Del mismo modo observamos que la estructura de las letras se emplea como soporte para innumerables estilos decorativos y efectos visuales. Dado que, en gran parte, el tratamiento de los textos se realiza bajo la batuta del estilismo y las modas, vemos más adecuada una clasificación referente a los estilos estéticos que sobre ellos han influido. Se nos hace necesario un método que ordene la tipografía decorativa en atención a influencias o antecedentes como Historicismo, Modernismo, Novecentismo, Vanguardias, Industrialismo, Funcionalismo, Pop, etcétera.

No obstante, es evidente que también existen casos que responden canónicamente a los modelos convencionales de clasificación tipográfica. Esto nos hace adoptar un doble patrón clasificatorio: el tipográfico y el estilístico. El primero se aplicará a la

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

CLASIFICACIÓN POR GRUPOS TIPOGRÁFICOS

tipografía normalizada y abarcable por las clasificaciones al uso. El segundo orden se aplicará, por su parte, a los tipos de carácter decorativo que Vox no alcanza a discriminar.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao

10. CRITERIO CLASIFICATORIO

Para la clasificación tipográfica de los rótulos de la presente tesis nos tomamos la libertad de confeccionar una a medida.

Será una clasificación manejable, tendente a la simplificación, que reúna en grandes grupos las fuentes encontradas. Básicamente, asumimos la de Maximilian Vox, aunque añadiéndole algunos cambios.

Tal y como resuelve Frutiger, concentraremos en un solo grupo las romanas antiguas y las galdes, integrando también las romanas de transición. Este primer grupo recibirá el nombre genérico de *Romanas Clásicas*. La concentración de estos conjuntos tipográficos en un solo grupo se justifica porque la gran mayoría de rótulos están compuestos en caja alta, con lo que los matices entre las distintas variantes se ven atenuados. El grupo de Romanas Neoclásicas, *Didone* o modernas se mantiene como tal. Las fuentes de remates cuadrados o *Slab-Serif* conservan su categoría bajo el nombre de *Egipcias*. En cuanto a las de palo seco, mantendré la subdivisión de lineales en las cuatro categorías de Vox: grotescas, geométricas, neogrotescas y humanísticas. El grupo de incisas no sufre cambio alguno, al igual que las caligráficas y las de rotulación. Incluiremos dos grupos descritos posteriormente: la llamada *letra vasca* y la *escritura amateur*. Y, por último, añadiremos una categoría que agrupe las fuentes de fantasía, *display*, *poster*, etcétera bajo el nombre de *decorativas*.

Será calificada como “decorativa” aquella tipografía que anteponga criterios ornamentales por delante de los de legibilidad. Respecto a la clasificación estilística de los tipos decorativos, segregaremos éstos según el antecedente estilístico al que se adhieren.

Comenzaremos por aquéllos que se inspiran en las escrituras medievales, comprendiendo la uncial, semiuncial y la gótica.

Posteriormente, agruparemos aquéllos que se vean influenciados por la estética modernista, sea *Art Nouveau* u otras variantes como la germánica *Jugendstil* o el *Modern Style* escocés.

Aa

338. Garamond.

Fuentes romanas como la Garamond han perdurado durante siglos. Sus rasgos más característicos se encuentran en la modulación del grosor del trazo y en la inconfundible serifa.



339. Impresión de R. Estienne. París. 1531.



340. Arbolantxa.



341. Henao.



342. Uribitarte.



343. Juan de Ajuriaguerra.

El taller de Vidrieras de Arte ha venido realizando importantes labores de decoración arquitectónica en la ciudad. Luis Lerchundi fue uno de los más brillantes artesanos del Art Decó bilbaíno. Sus trabajos más destacables decoraron el Café Boulevard y la ferretería La Bolsa.

El breve periodo novecentista de principios del siglo XX coincidió con la expansión económica y urbanística de Bilbao, habiendo llegado hasta nuestros días piezas originales de esta época.

Formalmente espléndido resultó el Art Decó, muy apto para el festejo triunfal del lujo y del consumo.

El Movimiento Moderno se extendió como ideología a la par que el desarrollo de la industria. El principal grupo creador de este movimiento internacional fue la Bauhaus alemana, de quien tomamos la doctrina funcionalista en el diseño. El industrialismo tuvo una insoslayable influencia en Bilbao, cuya estética traspasó los núcleos fabriles para impregnar los letreros comerciales de la ciudad.

En las décadas de 1960 y 1970 un estilo más amable y desenfadado se filtró en la estética comercial, acorde con el despegue económico y el abandono de las anteriores pautas autárquicas. Llega el Pop, cargado de ansias de modernidad y estilo vistoso y ecléctico.

10.1. RÓTULOS REPRESENTATIVOS DE LOS DISTINTOS GRUPOS TIPOGRÁFICOS.

Los comentarios que aquí se añadan no repetirán el tono descriptivo del capítulo 9.3. sino que se expondrán desde un punto de vista crítico. Se valorará la pertinencia de cada grupo tipográfico en la confección de rótulos.

10.1.1. ROMANAS CLÁSICAS

Antiguas, Garaldes y De transición en la clasificación de Vox: Centaur, Garamond, Bembo, Caslon, Baskerville, Times, etc.

Este grupo tipográfico representa el espíritu más clásico de la tipografía de imprenta. Están inspirados en la letra manuscrita redonda del Renacimiento italiano. La evolución de estas fuentes comienza con la obra del impresor Nicolas Jenson (1420-1480), en Venecia y, pasando por la Garamond, culmina con los tipos Baskerville y Caslon, ya en el siglo XVII. La característica principal de este grupo es su remate en serifa y la reminiscencia del trazo de pluma de ave en la modulación de sus grosores.

En primer lugar debemos tener presente que estas fuentes se diseñaron para ser leídas en cuerpos relativamente pequeños (entre los 9 y 12 puntos: entredós, cícero, atanasia y texto, según la nomenclatura antigua). Para los primeros impresores, la edición de libros de pequeño tamaño significaba un abaratamiento



344. Fernández del Campo.



345. Licenciado Poza.

La utilización de romanas clásicas no impide que el resultado se modernice a través de la composición.

El rótulo de confecciones Carmen, en espléndido estado de conservación, esconde otro letrero anterior. A través del vidrio laminado por Deprit y Cía. aún puede vislumbrarse el texto de "Almacenes Lasagabaster".



346. Didot.

Bodoni continuó desarrollando los avances tecnológicos iniciados por Baskerville, mejorando tanto la tinta como la superficie del papel, con el objetivo de sacar el máximo partido a su tipografía. Los finos filetes horizontales de las didone no eran concebibles en el entorno tecnológico del siglo XV.

de costes, por lo que se esforzaban en la optimización de fuentes aptas para cuerpos menores.¹ La escala, por tanto, puede alterar la naturaleza de las fuentes, evidenciando desequilibrios que originalmente no son apreciables o bien han sido deliberadamente introducidos para una lectura más ergonómica en texto fluido. Siendo estrictamente ortodoxos, no sería de recibo la rotulación en caja baja, basada en la escritura, sino que habría que recurrir a la caja alta, ésta sí, basada en las inscripciones lapidarias.

Las formas de sus caracteres -su grosor proporcional, la anchura de los remates, etcétera- responden a una serie de condicionantes técnicos que los impresores renacentistas se vieron obligados a encarar. Siempre resulta inquietante pensar qué tipo de fuentes habrían diseñado Aldo Manuzio o Claude Garamond si hubieran dispuesto del papel *offset*, de la plancha litográfica, de la fotocomposición o de los *softwares* de diseño tipográfico actuales.

La talla de los punzones era una labor delicada que debían realizar enteramente a mano sobre piezas de proporciones minúsculas. Las planchas de tipos de plomo sufrían desgaste a causa de las sucesivas pasadas, lo cual obligaba a los tipógrafos a robustecer los trazos de las letras para evitar un agrietamiento prematuro. Por otra parte, la calidad del papel disponible en el siglo XV o XVI era más bien basta, de manera que sus diseños obedecían también a la textura y la absorción de las hebras del papel.

La elección de estas fuentes, para la rotulación de hoy en día, se debe a motivos estéticos. Como ya hemos expuesto en el punto 9.4, la rotulación comparte terreno con la publicidad y su tipografía se halla más influida por las fuentes “de titulares” (*poster, display,...*) que por las fuentes de lectura seguida. Esta es la razón por la que no abundan las romanas clásicas en los rótulos comerciales, mientras que siguen siendo fuentes de total actualidad en textos de papel impreso.

Las romanas clásicas transmiten, por lo general, una idea de seriedad asociada al conservadurismo. Ahora bien, la elección de este grupo tipográfico no determina necesariamente el clasicismo del resultado. De hecho encontramos varios casos en los que se emplean fuentes romanas en juegos compositivos anticlasicistas. La composición resulta tanto o más determinante que la fuente en la personalidad del rótulo o logotipo. El esquema ordena el sentido general y la fuente aporta el matiz.

10.1.2. DIDONE

Romanas Neoclásicas o Modernas: Didot, Bodoni, Walbaum, etc.

Estas fuentes, surgidas ya en la Edad Moderna, destacan por la deliberada estilización de sus formas. Destacan por el extremado contraste entre los trazos gruesos y finos. Los remates de las letras de caja baja son finos filetes horizontales y el énfasis o inclinación del eje es completamente vertical.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



347. Gordoniz.



348. Aureliano Valle.

Cuando el tipo de letra se elige al margen de un proyecto de conjunto, el resultado se resiente.



349. Rodríguez Arias.



350. Telesforo Aranzadi.



351. Urizar.



352. Ramón y Cajal.



353. Mújica y Butrón.



354. Prim.



355. Autonomía.

² TSCHICHOLD, Jan. *El abecé de la buena tipografía*. (Título original: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Otto Maier-Verlag GmbH, Ravensburg, 1960) Ed. Campgràfic, Valencia, 2002. P. 51.

Firmin Didot había producido el primer tipo *didone* -de ahí el nombre del grupo- en la década de 1870 en París. Giambattista Bodoni, seguidamente, refinaría aún más el estilo. La evolución de la tipografía de imprenta, separada ya de su genealogía manuscrita, otorgó a los tipógrafos una mayor autonomía en el diseño de las fuentes. Los tipos iban adquiriendo una estética propia, sin tener que rendir tributo a la imitación de la escritura con pluma de ave. De alguna manera, las didonas adquirieron conciencia de su propia belleza y declaraban, en cada uno de sus caracteres, la voluntad narcisista que los inspira.

Esta manifiesta actitud estética conecta perfectamente con los métodos de sugestión publicitarios, los cuales aprovechan el distinguido diseño neoclásico para hacer exhibición de elegancia.

10.1.3. EGIPCIAS

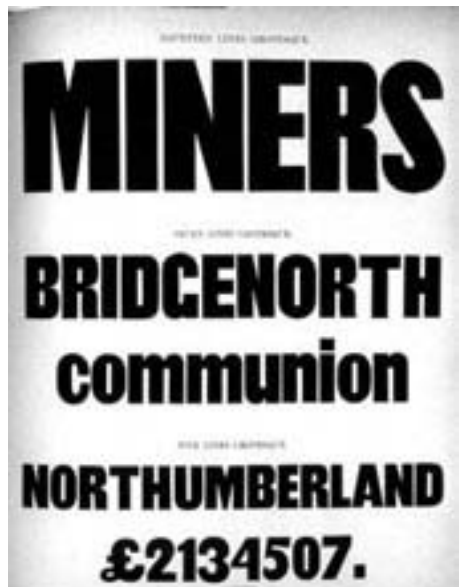
También conocidas como “mecanas” o “slab-serif”: Antique, Egyptian, Clarendon, Memphis, Rockwell, Serifa, Calvert, etc.

Este grupo se define sencillamente por su aspecto: está formado por tipos con potentes remates de formas cuadradas, con o sin cartelas. El grupo recibe también el nombre genérico de “egipcias”. Esta curiosa denominación se debe al tipo de rotulación que portaban los embalajes procedentes de Egipto y que llegaron a gran Bretaña durante el siglo XIX tras el Tratado de Amiens de 1802. El entusiasmo que todo lo egipcio suscitaba en la sociedad victoriana animó a Robert Thorne a bautizar su tipo slab-serif como “Egyptian”. Clarendon, lanzado por Robert Besley & Co. en 1845, es de hecho el prototípico slab-serif y su nombre se empleaba para hacer referencia a un extenso grupo de tipos de similares características. Su claridad y robustez lo hacían muy adecuado para enfatizar textos, así como para una gran variedad de usos en rótulos y *posters*.

Según Jan Tschichold, las egipcias y las palo seco se diseñaron “para crear confusión en el subconsciente”, es decir, para propósitos publicitarios. La rotundidad de sus formas confiere a la egipcia un peso óptico superior a las serifas convencionales, con lo que ganan en mancha impresa. Esta característica puede hacerlas eficaces en la composición de titulares o anuncios de prensa, y, en la calle, todos los rótulos son titulares.

Una de las ventajas objetivas que aporta el uso de egipcias es que compactan formalmente la palabra escrita. En un escenario urbano saturado de rótulos yuxtapuestos en hilera, siempre resulta ventajoso mantener el texto cohesionado.

Estas fuentes introducen el remate cuadrado como aportación formal más relevante. Esta aportación redundante en los conceptos de solidez, fuerza y estabilidad. Por tal motivo, la rotundidad de sus formas convierte a las egipcias en unas fuentes muy atractivas para el estilo industrialista. La austera mentalidad productivista se



356. Catálogo. Thorowgood & Co. Londres.

Aa

357. Franklin Gothic Bold.

Las primeras grotescas aún conservaban rasgos de las romanas, aunque prescindían ya de la serifa.

La mayoría de aquellas fuentes carecían de elegancia, pero la Franklin (arriba) o la News Gothic han atravesado con vida y buena salud el convulso siglo XX.



358. Carmelo Gil.



359. Julio Urquijo.



360. Andrés Isasi.

La lineal grotesca resulta muy clara en legibilidad pero adolece de una excesiva rigidez.

alinea con los conceptos citados mientras que se siente muy incómoda frente a las sutiles matizaciones de trazo de las romanas o la delicadeza de las terminaciones ornamentadas.

10.1.4. LINEALES

Los tipos lineales, también conocidos como “sans serif”, “grotescos” o de “palo seco” tienen como característica distintiva la ausencia de remates o serifa en los extremos de las astas. No obstante, ésta resulta una característica demasiado imprecisa y es por ello que se observan cuatro sub-grupos: Grotesca, Neo-grotesca, Geométrica y Humanística. Como veremos más adelante, las fuentes sin remates serán objeto de controversia a causa de su renuncia a la ornamentación.

10.1.4.1. Lineal grotesca: Franklin Gothic, News Gothic, Trade Gothic, etc.

Los primeros tipos lineales aparecen en los catálogos de principios del siglo XIX; eran unos tipos pesados y voluminosos (*Fat Face*), y generalmente sólo tenían la versión de caja alta. “Los primeros tipos de palo seco fueron un subproducto del interés popular por la civilización griega surgido a finales del siglo XVIII y del resultante *revival* clasicista arquitectónico. Sin embargo, en seguida se adoptaron para utilizarse en diferentes ámbitos en respuesta a la necesidad de una fuente simple y útil que pudiera utilizarse en el diseño e impresión de anuncios de periódicos, boletos de lotería, entradas de teatro, programas y, más tarde, carteles. En el negocio de la imprenta, dicho material se denominaba “trabajos efímeros”.

La popularidad de los tipos de palo seco se basaba en que no estaban “apiñados” y eran muy legibles, por lo que resultaban ideales para frases breves y claras. Pero las prisas por responder a la enorme demanda comercial supusieron una disminución de la calidad de las primeras versiones de tipos lineales. La industria de la imprenta, conservadora hasta la médula y estancada en su glorioso pasado, rechazó estos “grotescos” tipos y gran parte del oscuro trabajo asociado a ellos.”³

La lineal grotesca se aparece, pues, como la más primitiva de las fuentes sin remate. Se desprenden de la serifa romana y homogeneizan el grosor del trazo. Ciertamente adquieren una nueva personalidad, pero aún les falta cierta maduración, cosa que no llegará hasta la neogrotesca de mediados de siglo.

La grotesca, salvo soberbias excepciones como la Akzidenz, Franklin o News Gothic, se resiente de una excesiva inflexibilidad estructural. Sus formas tienden a aparecer rígidas y faltas de gracia en su complexión. En este grupo tipográfico prima la denotación textual, prescindiendo de cualquier rasgo connotativo. La lineal grotesca, al reducirse estrictamente a la forma básica de los caracteres, se sitúa en las antípodas de las exhibicionistas fuentes decorativas.

Las grotescas responden bastante bien a las intenciones de austeridad y cierta rudeza del industrialismo bilbaíno. Bajo unos criterios estrictamente productivistas,

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

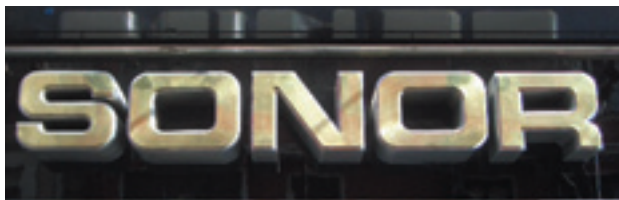
Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



361. Futura.

Esta comparación entre las figuras geométricas y la Futura evidencia la ruptura estilística planteada por el Movimiento Moderno.

Los caracteres ya no se basan en modelos tipográficos anteriores sino que se recrean según patrones enteramente racionalistas.



362. Alameda de Urquijo.

El letrero de Sonor posee una serena tipografía en geometría similar a la Eurostile de Aldo Novarese. Lo más llamativo es el robusto volumen que adquieren las letras corpóreas. Los materiales, por su parte, combinan metal dorado con acero en elegante contraste con el granito negro del fondo. El resultado es extraordinario tanto en lo material como en lo estético.



363. Alameda de Urquijo.



364. Ramón y Cajal.



365. Luis Briñas.



366. Rafaela Ybarra.



367. Particular del Norte.



368. Somera.



369. Ascao.

los aspectos estilizantes resultan supérfluos al tiempo que el tradicional refinamiento tipográfico queda estéticamente obsoleto.

Cuando la tipografía amateur no persigue pretensiones decorativas, el modelo más próximo resulta ser la lineal grotesca: simple y transparente.

10.1.4.2. Lineal geométrica: Futura, Kabel, Eurostile, Avant Garde, etc.

Este grupo está constituido por tipos sin remate construidos a partir de formas geométricas. Carecen de modulación y el grosor de los rasgos tiende a ser constante.

Las fuentes lineales geométricas nacen desde unos planteamientos más ideológicos que tipográficos. La adhesión al Movimiento Moderno del primer cuarto de siglo generó en los diseñadores el deseo de romper con los modelos tipográficos tradicionales. Al igual que ya ocurriera en arquitectura o en artes plásticas, la geometría se apareció como la más fiel representación de la perfección racionalista. Es así como la escuela Bauhaus apadrina el diseño de alfabetos construidos sobre módulos geométricos. De entre todos los tipos creados, el único que ha logrado sobrevivir con buena salud ha sido la Futura de Paul Renner (1928). El resto de intentos por lograr un alfabeto “universal y definitivo” se quedaron en fuentes para titulares a causa de su excesiva esquematización.

Durante el periodo republicano español, las fuentes geométricas gozaron de una aceptación muy generalizada. La geometrización de fuentes ya venía siendo habitual en el Art Decó, pero es en los primeros años 1930 cuando se convierte en sinónimo de progreso social y político. La publicidad de aquellos años deja buena muestra de la profusión que alcanzó su uso, siendo muy habituales las versiones personales hechas a mano por cada diseñador.

En la rotulación comercial, cabe pensar que las letras geométricas también gozaron de éxito. No son muchos los modelos originales que datan de aquel periodo prebélico, pero los que han perdurado exhiben una gran energía.

10.1.4.3. Lineal neogrotesca: Akzidenz Grotesk, Folio, Helvetica, Univers, etc.

Son similares a los tipos sin remates del grupo grotesco, pero los contrastes de grosor de trazo están menos marcados. La diferencia más acusada entre los dos grupos es que en las neogrotescas la letra *g* no tiene ojal, o anillo inferior cerrado, sino una simple cola. Akzidenz Grotesk, lanzada por la fundición Berthold en 1896 y conocida también como Standard alcanzó gran popularidad entre los tipógrafos del estilo suizo; en la década de 1950 sirvió de base para el diseño de la tipografía Neue Haas Grotesk/Helvetica, de Max Miedinger y Edouard Hoffman, y también para el de la Univers, de Adrian Frutiger.

La lineal neogrotesca puede considerarse como modelo de clasicismo entre las *sans serif*. La serenidad de su apariencia, unido al exhaustivo estudio que introduce en su proceso de diseño, otorgan a este grupo una categoría referencial. Su llegada se produce dentro de una fase más madura del Movimiento Moderno, habiendo

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



370. Autonomía.



371. Zamakola..



372. Plaza Zababuru.



373. Iruña.

La Helvetica se ha convertido en una de las fuentes más funcionales. El uso generalizado de esta fuente, unido a su austeridad, restan singularidad a los rótulos.



374. Altube.



375. Aureliano Valle.



376. Plaza Santos Juanes.



377. Lehendakari Agirre.

Aunque la Gill Sans (izquierda) basa la estructura de su diseño en la capital romana -al menos en la caja alta-, esta fuente bien podría incluirse en el grupo de las lineales geométricas.

De hecho, la Gill Sans puede considerarse la equivalente británica de la Futura.

⁴ KINDERSLEY, Richard, citado en SIMS, Mitzi. *Gráfica del entorno* (Título original: *Sign Design. Graphics, Materials, Techniques*. John Calmann & King Ltd. Londres 1991) Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. 1991. P. 158.

⁵ *Idem*. P. 160.

⁶ TSCHICHOLD, Jan. *El abecé de la buena tipografía*. (Título original: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Otto Maier Verlag GmbH. Ravensburg. 1960) Ed. Campgràfic. Valencia. 2002. P. 23.

asimilado los conceptos de ergonomía y discreción formal. La situación de post-guerra facilitó el ascenso del Estilo Internacional, un diseño funcionalista de aspiraciones universales.

Pero el triunfo de este diseño tipográfico no se halla exento de crítica. Richard Kindersley, rotulista de prestigio en Gran Bretaña, desaprobaba de esta manera el abuso de los tipos de estilo internacional: “El diseño de rótulos para la arquitectura contemporánea es insulso y estereotipado. La gran mayoría de edificios que se construye hoy en día (1991) recurre a tipos *sans serif*, lo que se traduce invariablemente en el tipo Helvetica Medium.”⁴ En realidad, Kindersley no hace sino constatar la muerte por éxito de la Helvética. Aclara que no le desagrada el adecuado uso de ésta, sino que se lamenta porque ha perdido toda capacidad evocadora, convirtiéndose en “prácticamente invisible”⁵, al erigirse en el tipo estándar internacional. El mismísimo Jan Tschichold arremete en 1960 de la siguiente guisa: “Las letras sin remate, o *grotescas*, son hoy por hoy de una frecuencia casi inaguantable.”⁶

La intención denotativa de las fuentes llamadas neogrotescas colisiona con las necesidades de sugestión publicitarias. La transparencia formal de estos tipos lineales dificulta su memorización visual, por lo que el rótulo se resiente en una de sus funciones principales. De hecho, la selección de letreros que acompaña a esta tesis ha pasado por alto multitud de rótulos confeccionados con estas fuentes, ya que no proporcionaban ningún tipo de originalidad tipográfica al paisaje.

El empleo de estas magníficas fuentes con objetivos publicitarios se convierte en un ejercicio de habilidad e inteligencia para el diseñador. Quien se atreva a componer un rótulo en Helvetica sabe que no cuenta con la “ayuda” de formalismos cosméticos como lo son los ornamentos de las fuentes de fantasía.

10.1.4.4. Lineal humanística: Gill Sans, Optima, Rotis, Frutiger, etc.

La lineal humanística redefine las fuentes de palo seco intentando conservar los hallazgos de la neogrotesca pero haciendo sus formas un poco más amables. La letra pierde, por tanto, rigidez y gana en carga estética. De alguna manera, estos tipos representan la vía evolutiva del canon tipográfico en oposición a propuestas de ruptura formalistas. La fuente se flexibiliza incorporando rasgos más templados procedentes de la romana sin caer en estridencias superficiales.

Las fuentes lineales humanísticas han proliferado en la última década del siglo XX, por lo que no pertenecen enteramente a la Era Industrial sino a su relevo. En Bilbao, la lineal humanística desembarcó junto a uno de los proyectos de vertebración urbanística postindustrial de mayor repercusión: el metro. La señalética de las modernas instalaciones de Norman Foster quedaron a cargo de Otl Aicher, quien empleó una fuente de su propia factura: la Rotis Semi Sans.

Eric Gill, autor de una de las más bellas fuentes lineales, defiende de este modo el valor de las *sans serif*: “los caracteres austeros, si se escogen con tino y si son

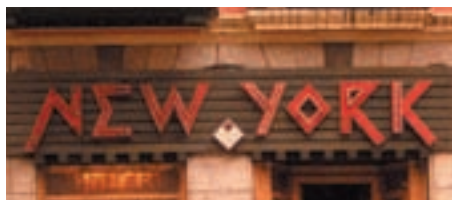
Aa

378. Frutiger.

Las formas tipográficas van abandonando la seria frialdad de las neogrotescas para suavizarse más amablemente, sin perder la seriedad.



379. Telesforo Aranzadi.



380. Buenos Aires.



381. General Concha.



382. General Eguía.

⁷ GILL, Eric. *Un ensayo sobre tipografía*. (Título original: *An Essay on Typography*. Lund Humphries. Londres. 1931) Campgràfic Editors sl. Valencia. 2004. P. 29.

⁸ GILL, Eric. *Op. cit.* 2004. P. 67.

⁹ GILL, Eric. *Op. cit.* 2004. P. 59.

racionalmente proporcionados, poseen toda la nobleza de las palabras sencillas.”⁷ Gill, aunque no ve con malos ojos la creación de fuentes de fantasía allá donde sean necesarias, aboga por una vuelta a una idea de normalidad tipográfica.⁸ Abrumado, quizá, por el griterío rotulístico publicitario, constata que la legibilidad y la sujeción a los modelos estructurales clásicos otorgan los mejores resultados.⁹

El planteamiento de Eric Gill ha sido, efectivamente, llevado a la práctica por aquellas marcas de la economía postindustrial que buscan una elegancia “blanda”. La cuestión estética se halla íntimamente ligada a los nuevos valores de éxito, donde el *software* es más importante que el producto material y donde la logística resulta más vital que la producción fordiana. La lineal humanística habla ese lenguaje llano de la efectividad discreta, despojado de la grandilocuencia de la grotesca o de la radicalidad de la geométrica.

10.1.5. INCISAS

También llamadas “glíficas”, y según establece Vox, son aquellas fuentes basadas formalmente en las inscripciones lapidarias y que conservan rasgos que evocan a la misma: Albertus, Friz Quadrata, Trajan, etc.

En lugar de tener una base caligráfica, estos tipos sugieren más la letra cincelada que la escrita. Su aspecto se parece más al de las inscripciones lapidarias que al de la escritura a pluma sobre papel. Los caracteres tienden a tener un ancho relativamente uniforme, como si se hubieran medido sobre la página –o la piedra– antes de inscribirse. Grabados con precisión, a menudo presentan grandes remates triangulares.

No son habituales los letreros en fuentes incisas. Posiblemente, su declarado origen arcaico las hace poco compatibles con la mayoría de las actuales propuestas comerciales.

10.1.6. CALIGRÁFICAS

También llamadas “de escritura” o “*script*”, son aquellas fuentes que emulan la escritura cursiva a pluma: Quill Script, Snell Roundhand, etc.

Las revisiones de la letra gótica, la uncial y demás escrituras medievales quedarían incluidas en la categoría de fuentes decorativas, ya que su elección se debe más al poder de sugestión de sus formas que a simples preferencias estéticas.

En cuanto a la caligráfica cursiva, observamos que es profusamente empleada en rotulación. No es extraña su abundancia puesto que significa el modelo tipográfico más cercano a la escritura manual. Recordemos que en las escuelas se nos instruye, en primera instancia, en el manejo de la caligrafía fluida. Todos hemos aprendido

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



383. Colón de Larreátegui.



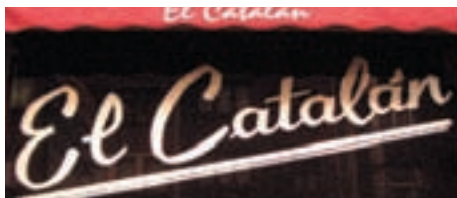
384. Berástegui.



385. Buenos Aires.



386. Hurtado Amézaga.



387. Autonomía.



388. Iparraguirre.

La caligráfica recrea naturalmente la escritura en minúscula. Cuando se intenta componer los rótulos íntegramente en caja alta los resultados no son muy afortunados.



389. Licenciado Poza.



390. Telesforo Aranzadi.

a escribir nuestro nombre en escritura redonda. Esta circunstancia establece un puente psicológico entre el nombre rótulo y la firma del propietario, incidiendo en los valores de garantía personal de servicio.

La calidez de la escritura fluida contribuye también a manifestar unos lazos de cercanía entre vendedor y cliente que pueden resultar publicitariamente beneficiosos. La gestualidad del trazo sugiere la figura del autor, algo a tener en cuenta en una sociedad industrializada de productos seriados. La escritura caligráfica implica la intervención personal, el trato directo, unido a la idea de formalidad y esmero. He ahí la diferencia entre la caligráfica y la de rotulación: la primera se acoge al tradicional protocolo de formalidad, mientras que la segunda apuesta por un trato igualmente personal pero desenfadado.

El riesgo que corre la rotulación en fuentes caligráficas es su grado de legibilidad, a veces fronterizo. El trazo fluido puede dar lugar a caracteres ambiguos, muy distintos a los empleados en la tipografía mecánica de caracteres sueltos (*z, f, g*). El ondulante ritmo de picos ascendentes puede llegar a desdibujar la imagen óptica de la palabra, dificultando la lectura a golpe de vista y obligando al lector a deletrear el texto. Debido a esta circunstancia, la caligráfica se muestra más apta para palabras breves que para textos de cierta longitud.

Por otra parte, el manejo de fuentes caligráficas por manos inexpertas puede dar lugar a letreros un tanto desafortunados. Un error común suele ser la intervención en el interletrado de manera que los caracteres pierden su unión natural. La interrupción en el trazo de ligadura a causa de ese excesivo espaciado provoca un desagradable efecto visual. En el caso opuesto, los resultados pueden, incluso, ser peores, ya que se superponen sin lógica alguna los latiguillos de unión.

La notable diferencia de diseño entre la caja alta y la baja puede ocasionar, asimismo, desafortunados resultados si no es aprovechada con sentido común. Los caracteres en mayúscula suelen aparecer ampulosamente ornamentados. Este rasgo tiene su origen en las florituras con que antaño las letras capitulares solían decorarse. Cuando el rotulista inexperto escoge una fuente caligráfica y se vale únicamente de la caja alta, está contraviniendo los más elementales principios de la escritura manual. Como ya hemos visto en el punto 9.3, la minúscula es característica de la escritura a pluma de donde procede la caligrafía.

10.1.7. DE ROTULACIÓN

Manuales de trazo suelto: Marker Felt, Scrawlin, Mistral, etc.

Denominamos tipos de rotulación a aquéllos que adoptan los rasgos típicos de la escritura manual contemporánea, generalmente sin ligaduras. Entre estos tipos de rotulación se encuentran los que imitan el trazo a pincel (*Brush*) como Mistral (1953), de Robert Excoffon, con su característica unión de las letras en

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



391. María Díaz de Haro.



392. Zugastinovia.



393. Telesforo Aranzadi.

Este mural ocupa la totalidad de la fachada del local. Representa una escena de la famosa película de Tarantino Reservoir Dogs a través de una ventana. De ahí l texto invertido.



394. Torre de Gorostizaga.



395. Menéndez Pelayo.



396. Correo.



397. Ascao.



398. Santutxu.

caja baja. La técnica de pincel de Excoffon se sale claramente de lo caligráfico para sumergirse en el amplio campo de la estilización, en el que caen tantos caracteres contemporáneos. La elección de este tipo de fuentes denota un declarado anticlasicismo. La aportación de este grupo tipográfico reside en la informalidad de su apariencia y en el sentido directo de su tono, despojado de los tradicionales protocolos formales.

De alguna manera, los tipos de rotulación comparten con el modernismo su oposición a la tradición tipográfica. El Art Nouveau, impulsado por la Revolución Industrial, planteaba una relajación de los rígidos esquemas estéticos y morales heredados del neoclásico. Así lo confirman los primeros cartelistas franceses, quienes acometían la rotulación de sus obras prescindiendo de las fuentes tipográficas al uso. Tanto Jules Cheret, Toulouse Lautrec como Pierre Bonnard realizaban a mano sus informales letras, a veces directamente sobre la piedra litográfica. A través de estas desenfadadas fuentes, los carteles publicitarios adquirirían una temperatura muy sugerente, a la vez que se investían de un tono lúdico muy acorde con la estimulación del consumo.

Muchas de las tiendas actuales se alinean en lo esencial con estos planteamientos modernistas. Buscan una conexión de cercanía con el público empleando tipos de letra informales y cercanos. En su estrategia de márketing, consciente o no, deciden primar la accesibilidad y la relación en términos llanos entre vendedor y cliente, dejando de lado cualquier pretensión lujosa. Estos tipos de apariencia cotidiana y desenfadada se ajustan a propuestas de consumo económicas mientras que requieren un tratamiento muy cuidadoso para propuestas con alto valor añadido. En este último caso, se suelen evitar fuentes estandarizadas y se tiende hacia un estilo exclusivo, generalmente rotulado a mano.

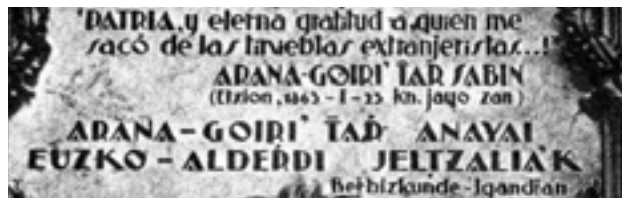
Como aspecto negativo, podríamos decir que las actuales fuentes de rotulación quedan en una creativamente yerma tierra de nadie. Perdida la costumbre o la capacidad para el autoabastecimiento tipográfico, los letreros recurren a tipos estandarizados de rotulación. Así pues, las fuentes más habituales evidencian en exceso su diseño seriado, con lo que pierden toda la frescura del gesto manual.

10.1.8. LA LLAMADA LETRA VASCA

El caso que nos ocupa requiere un tratamiento especial, ya que su circunscripción regional hace que no se contemple en las clasificaciones tipográficas generales. Tampoco resulta sencillo definir los límites estilísticos de sus caracteres, aunque la variedad más profusa posee un perfil muy reconocible. Se trata, en cualquier caso, de un tipo de letra marcadamente folklórico, algo informal y de gran aceptación entre comerciantes locales de todo género.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



399. Placa en Sabin Etxea. 1932.

En la imagen superior podemos comprobar que, en tiempos de la República, el nacionalismo manejaba una tipografía mucho más vanguardista que la actual "letra vasca". Para evitar el riesgo de estandarización conviene observar las características genuinas de la epigrafía tradicional: ligaduras, adaptaciones morfológicas entre caracteres, o la U en la antigua forma de V.



400. Goya.



401. Licenciado Poza.



402. Somera.



403. Encarnación.



404. Carmelo Gil.

La creatividad tipográfica popular ofrece sorpresas como la del bar Usoa, en Atxuri. Esta ingeniosa solución sería impensable desde la corrección académica o la ortodoxia profesional.

¹⁰ KORTADI, Edorta. *Grafía vasca*. Secretaría General de Análisis y Comunicación. Gobierno Vasco. Bilbao. 1994. P. 32.

¹¹ KORTADI, Edorta. *Op. cit.* 1994. P. 26.

¹² LLANOS, Cristina. *Análisis de la constante de símbolo en las manifestaciones artísticas del País Vasco*. Diputación Foral de Álava. 1991. P. 64, citado por KORTADI, Edorta. *Op. cit.* 1994. P. 18.

En rigor, la letra vasca más abundante viene a ser un subtipo de glífica, rústica, de líneas convexas y de llamativos remates acampanados. Sus características formales varían según los casos, aunque mantiene como rasgo común las terminaciones agudas y el uso de abultados remates en la parte superior.

Esta grafía popular, al contrario de otras fuentes tipográficas, carece de modelo canónico, lo cual permite que su interpretación sea bastante amplia sin que por ello pierda su estilo.

El origen de este tipo de letra se remonta a las inscripciones lapidarias que encabezaban los arcos de entrada de los caseríos y casas solariegas vascas desde el siglo XVI así como las inscripciones en estelas funerarias de los siglos XVIII y XIX. “El etnólogo Louis Colas asegura en su obra *La Tombe Basque* que las inscripciones domésticas más antiguas recopiladas y encontradas por él son de 1572 (...)”¹⁰ “La tipografía romana es la base y la estructura nuclear desde la que evolucionará y se desarrollará durante la Edad Media y Moderna la Grafía Vasca contemporánea.”¹¹ En realidad, la escritura rústica en la que se basa la actual “letra vasca” no difiere sustancialmente de la practicada en otros lugares de la Península durante la misma época. “Raramente existe un arte popular estrictamente autóctono. En todos los pueblos existen puntos de contacto con intercambios culturales y con préstamos recíprocos”.¹²

Así pues, la “letra vasca” no es otra cosa que la traslación al medio impreso de características formales propias de las técnicas artesanales de la talla en piedra y madera. Un caso similar al de tantas otras familias tipográficas, en las que su forma actual proviene de los trazos del *estilo* o pluma de oca empleado en la escritura medieval.

De hecho, los rasgos estilísticos –evidentes o sutiles– se deben a la reproducción de los estigmas propios de la técnica artesanal de la talla en relieve. La técnica consiste en vaciar el hueco circundante al carácter, dejando intacta una porción de superficie con la forma de la letra deseada. La forma tan peculiar de este tipo de letra se ve, en gran medida, condicionada por la economía de esfuerzo en el trabajo del material. Encontramos, por tanto, letras gruesas en las que la proporción de la masa es muy superior a la de los vanos. Los inconfundibles ángulos agudos de sus extremos también obedecen a las mismas razones técnicas, reduciendo a un mínimo el hueco circundante a horadar.

La muestra hallada en los rótulos comerciales bilbaínos se compone de textos escritos casi exclusivamente en mayúsculas. Resulta curioso, sin embargo, comprobar que la letra *i* aparece siempre como minúscula, incluyendo el punto superior. La letra *o* también tiene tendencia a aparecer como minúscula o versalita por razones que veremos más adelante.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



405. Dintel. Donibane Garazi (Baja Navarra). 1733.



406. Dintel. Baigorri (Baja Navarra). 1671.

La epigrafía rústica tradicional sobre piedra se permite particularidades tipográficas que no encontramos en los estereotipos urbanos modernos. El aspecto general de los caracteres tallados, por el contrario, mantiene una mayor sobriedad.

El estereotipo de "letra vasca" adquiere los perfiles de la talla en madera.



407. Ibaialde.



408. Torre de Gorostizaga.

La ausencia de un modelo único genera una rica diversidad. No obstante, el exceso de estilización puede ser problemático.

En la figura 408, las Aes han perdido su estructura básica en favor de los rasgos secundarios.

¹³ DE ZABALO, John. *Graffa y ornamentación de la rotulación vasca*. Editorial Vasca EGIN. Tolosa. 1993. P. 115.

Otros rasgos típicos, aunque menos frecuentes en los rótulos actuales, son las compresiones de dos letras por ligadura, formando entre ambas un solo monograma mixto.

Otra característica heredada de la economía de espacio en la superficie a tallar es el aprovechamiento máximo de espacios entre letras, adaptando el tamaño de alguna de ellas al hueco dejado por sus aledañas. Comúnmente son las vocales redondas (e, o) las que reducen su tamaño para amoldarse a los huecos. El resultado arroja una composición compacta y tendente al *horror vacui*.

En la escritura lapidaria tradicional son también abundantes las compresiones por yuxtaposición, por concentración y por ligadura en los extremos.¹³

El empleo en la actualidad de este tipo de licencias tipográficas requiere una cierta sensibilidad y observación de las fuentes primigéneas. Lo más común, sin embargo, es el empleo de los caracteres de manera exenta y uniforme. No es, por lo tanto, habitual encontrar compresiones o agrupamientos por distintos tamaños de letras. Son casos excepcionales aquéllos en los que concurre una acertada combinación de este tipo de características, lo cual denota un espíritu más genuino en la reinterpretación de la tipografía tradicional.

A través de esta variante vernácula, el comerciante busca un vínculo emocional de cercanía con el cliente. La autenticidad del estilo, sin embargo, se ha ido perdiendo en la medida que desatendía los modelos originales para convertirse en una colección de modismos autorreferenciales. Recordemos que la letra vasca no parte de un canon definido, sino de la síntesis de diversas características formales en la rotulación popular sobre piedra y madera. En tales inscripciones debemos encontrar, pues, la savia que refresque la tan utilizada letra vasca. Observamos, por tanto, que el abuso de tipos estándar desnaturaliza el origen artesano e informal del modelo, convirtiéndolo en una caricaturesca y demasiado explícita representación étnico-cultural.

El problema al que se enfrenta este grupo tipográfico es el de la huída de la vulgaridad, problema que afecta igualmente a otras familias. La abundancia de rótulos estandarizados en letra vasca ha generado un estilo *kitsch*, que posteriormente ha degenerado en vulgar. La revalorización de este estilo tipográfico pasa necesariamente por la revisión de modelos originales y la diversificación de fuentes.

Así las cosas, los casos más valiosos los constituyen aquéllos letreros que se confeccionan con versiones particulares de la letra vasca. En ellos detectamos rasgos típicos de las tallas tradicionales como uniones, ligaduras, cambios en la altura de *x*, adaptaciones de caracteres a la contraforma del precedente, etcétera. No son muchos los rótulos que demuestran preocupación y sensibilidad hacia una letra vasca de calidad, pero marcan el camino a seguir.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



409. Ribera de Deusto.



410. Ribera de Zorrozaurre.

Una característica invariable en la rotulación amateur es la atrofia de los caracteres curvos y mixtos. Cuando el grafista se ve obligado a abandonar la seguridad de las guías ortogonales, los caracteres se deforman apreciablemente.

La letra más conflictiva, lógicamente, es la S.



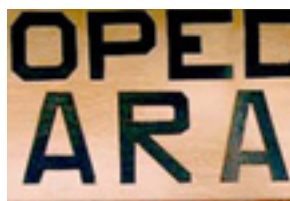
411. Luis Briñas.



412. Tellagorri.



413. Henao.



414. Fontecha y Salazar.



415. Elkano.



416. Santa Cecilia.

10.1.9. ROTULACIÓN AMATEUR

Este grupo no reúne propiamente fuentes tipográficas sino que corresponde las diversas letras de rótulos confeccionados a mano carentes de fidelidad a un modelo tradicional. Se trata de la heterodoxa interpretación popular de los rasgos formales tipográficos. Evidentemente, no existe un canon preciso de referencia, aunque de hecho comparten una buena parte de características.

Las técnicas empleadas en su ejecución suelen ser bien domésticas o bien cercanas al gremio anunciado.

La pintura mural es el medio más sencillo y accesible que podemos encontrar. Se aplica sobre el muro exterior, sobre soportes planos anclados a éste, o también sobre la persiana o puerta metálica. Buena parte de los casos hallados demuestran un uso tosco del pincel, dejando contornos irregulares y grosores heterogéneos en los rasgos de las letras.

Mayormente, se adivina el empleo de guías o reglas para el trazado de las líneas de texto, en un claro intento de formalizar la escritura. Sin embargo, las guías se imponen tan inflexiblemente que en ocasiones arrojan un resultado excesivamente rígido. No se observan correcciones ópticas como el tamaño ligeramente mayor de las letras redondas y quedan demasiado marcadas tanto la línea de base como la de altura.

Usualmente, se escribe en mayúsculas de palo seco, sin ornamentos. El criterio general parece ser el de la economía de esfuerzo y la supresión de todos aquellos aspectos estilísticos que puedan plantear algún problema de interpretación al escribiente. Se evitan los trazos curvos de las letras, sustituyéndolos por líneas y ángulos rectos. Esta geometrización se evidencia en las precarias soluciones para letras como la *S*, la *C*, y también para las de trazo mixto como la *R*, la *B* o la *D*. Un caso especialmente problemático parece ser la cola de la *Q*, de la que existen tantas variantes como autores.

Los trazos suelen ser muy delgados en comparación a los huecos. Esto es debido, probablemente, a la falta de hábito en el manejo de escalas de letra tan grandes. Los autores legos aplican la misma lógica que al escribir una nota a bolígrafo: una sola línea fina por rasgo.

Una técnica más sofisticada dentro de la pintura mural es el empleo de plantillas troqueladas. Estas plantillas, también conocidas por su acepción inglesa *stencil*, son chapas independientes en cada una de las cuales se halla perforada una letra. Teniendo un juego básico, estas plantillas se conjugan a discreción, aplicándose la pintura a brocha o spray. Las letras *stencil* eran usadas casi exclusivamente para la rotulación de mercancías, por lo que conservan la impersonal connotación de la producción en serie. El resultado, aunque poco refinado, es sensiblemente más

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



417. Autonomía.



418. Julio Urquijo.



419. Alameda de Rekalde.



420. Ollerías Altas.



421. Iturriza.



422. San Francisco.

El dibujo de los caracteres a través de plantillas no salva la pobreza del diseño de este cartel. Se evidencia que la composición es fundamental en tipografía.

¹⁴TSCHICHOLD, Jan. *Op. cit.* 2002. P. 19.

formal que la escritura manual. No obstante, esta técnica adolece de una limitación que la anterior no tenía: la escala. Las plantillas empleadas son de tamaño relativamente pequeño, de una altura no mayor de 10 cm., cuando los rótulos exhiben asiduamente alturas de letra de 30 ó 40 cm.

En el caso de emplear letras adhesivas prefabricadas, la inexperiencia del rotulista suele manifestarse a través de los errores en la composición del texto. Los desajustes se observan en el incorrecto espaciado, la irregularidad en la alineación, o la colocación invertida de letras como la *S* y la *N*.

La rotulación amateur, habitual en otros tiempos, puede empezar a considerarse residual. La accesibilidad y bajos precios de los procedimientos de edición ha desplazado esta peculiar manera de confeccionar letreros. Los que subsisten se hallan inevitablemente ligados a la venta de productos o servicios de baja implicación. Las únicas ventajas con las que juegan estos letreros frente a sus competidores son la promesa implícita de bajos precios y, en su caso, la simpatía que puede generar la desinhibida torpeza de manos inexpertas.

Dentro de la rotulación amateur, pueden distinguirse con bastante claridad dos clases diferentes: los letreros con intención decorativa y los meramente funcionales. Evidentemente, aquellos rótulos en los que el autor se ha esmerado obtienen un resultado de mayor carga emocional. En estos casos no debemos subestimar el poder de sugestión que puede ejercer en publicidad la estética de la ingenuidad. El cliente no siempre desea realizar sus acciones de compra dentro de una liturgia seria y solemne, también puede sentir satisfacción en un entorno menos exigente y más relajado.

10.1.10. DECORATIVAS

Fuentes ornamentales diseñadas para la composición de titulares; no aptas para texto. Incluyen las conocidas como *Display* y *Poster*.

Según Tschichold, la rotulación popular es el eje de un círculo vicioso del que es causa y consecuencia al mismo tiempo. “La mayor parte de las personas sólo conoce las formas, casi siempre miserables, con las que se encuentran en las calles y en los periódicos. Y si alguna vez necesitan una letra para una composición no pedirán nunca *una letra noble*, sino *algo especial*. Pero eso, lo que se aparta de lo común, acabará siendo, sin duda alguna, lo más ridículo. No se les ocurre que pueda haber letras bien formadas, sino que opinan que la calidad tipográfica depende de lo que a los demás les pueda llamar la atención y les parezca excepcional.”¹⁴

El grueso de los casos contemplados en este apartado pertenece a esta categoría excepcional. Y es más que probable que las motivaciones que llevan a la elección de uno u otro estilo en la tipografía decorativa sean tan superficiales como las insinuadas por Tschichold. Adrian Frutiger comprende las necesidades publicitarias

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



423. Rodríguez Arias.



424. Ibaialde.



425. Bailén.



426. Ledesma.



427. Fernández del Campo.

¹⁵ FRUTIGER, Adrian. *En torno a la tipografía*. (Título original: *A bâtons rompus*. Atelier Perrousseau. 2001.) Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. P. 45.

¹⁶ CHAVES, Norberto. *El diseño invisible*. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires. 2005. P. 21.

¹⁷ CHAVES, Norberto. *Op. cit.* 2005. P. 23.

y admite que “las escrituras de fantasía tienen su razón de ser en los textos muy breves, como carteles, programas de televisión, páginas web, envases, rótulos de tiendas, etc.”¹⁵ Frutiger insiste en la distinta función que cumplen las fuentes decorativas y las de lectura seguida, por lo que no trata de confrontarlas en términos de mejor/peor sino que las toma como tipos complementarios ajustados a necesidades diferentes.

La clasificación que hemos determinado se establece en función de la sucesión histórica de distintas corrientes internacionales a lo largo del siglo XX. Situaremos en su contexto histórico el origen y el apogeo de cada estilo, estableciendo los lazos de causalidad que vengan al caso. Esta relación no será óbice para la inclusión de ejemplos tipográficos claramente extemporáneos al estilo definido. Como ya hemos señalado, nos atenemos a los hechos y sólo tratamos de establecer un cierto orden en el desdibujado grupo de las “fuentes decorativas”.

10.2. DIFERENTES INFLUENCIAS DE LOS ESTILOS ESTÉTICOS EN LOS TIPOS DECORATIVOS

El objetivo marcado no pretende otra cosa que la distinción de subgrupos relevantes dentro de las “fuentes decorativas” de Vox, ya que tal denominación desatiende consideraciones estéticas importantes. La tipografía popular se muestra mucho más interesada en la apariencia estética y la integración estilística que en los cánones de legibilidad.

Como definición de *estilo*, nos acogeremos a la de más fácil constatación: “una serie de recurrencias morfológicas y sintácticas que trascienden el hecho individual, instituyéndose como principio regulador de la producción cultural y como generador de la unidad y coherencia del discurso.”¹⁶ Aunque somos conscientes de que el estilo abarca un ámbito más extenso, nos limitaremos a una clasificación basada en la retórica formal.

“Se puede hablar de “estilo de época” en la medida en que el estilo exceda un determinado ámbito y se extienda como regla generalizada de la cultura.”¹⁷ De manera que existe una regla, un modelo, un antecedente que se recrea en cada obra y que representa la afirmación individual de compartir el sentido de la época. En la medida que un autor reproduce los elementos morfosintácticos de un estilo determinado, su obra comulga con un hecho social más amplio. No olvidemos que el arte popular, en su sentido tradicional, no se concibe como una creación *ex novo* fruto de la subjetividad del autor. El arte popular representa más bien la manifestación contemporánea de su identidad cultural.

Al igual que el lenguaje, el estilo es una convención que conviene a todos. Éste es asumido por la comunidad y es aplicado desde las variantes individuales. Aunque el



428. Perez Galdós.



429. Encarnación.



430. Marqués del Puerto.



431. Lutxana.



432. Plaza Rekalde.

¹⁸ CHAVES, Norberto. *Op. cit.* 2005. P. 24.

estilo sea refrendado o impulsado por los sectores sociales que lideran la producción cultural, su manifestación social siempre será tarea colectiva. “El estilo, en tanto código interiorizado por una comunidad cultural en una época determinada, adquiere así el carácter de sistema objetivo, “natural”, como la lengua.”¹⁸ Por lo tanto, la elección de una fuente decorativa con unos rasgos característicos no siempre se realiza desde la consciencia estilística sino que se elige como representación natural de la época.

Ahora bien, no todos los rótulos de un mismo estilo reconocible son obra de la misma época. Unos datan de la época que vio nacer el estilo y otros se han confeccionado *a posteriori* atendiendo a su carga estética. A la hora de valorar una pieza de rotulación como objeto histórico-artístico, la autenticidad del estilo es importante. Pero esto sólo se tendrá en cuenta en aquellos casos que merezcan un estudio pormenorizado. Para el resto de letreros, no podemos establecer una separación, digamos, “racial” con garantías que distinga entre los tipos rotulados en su contexto “adecuado”, los *revivals* y los completamente extemporáneos.

Muchos de los tipos de letra ornamental empleados en los rótulos comerciales han sido escogidos por su mera apariencia o por difusas asociaciones emocionales que el comerciante experimenta a su favor. Hoy en día, el estilo estético es más una opción que una circunstancia histórica. Por lo tanto, en la clasificación estilística no discriminaremos las fuentes en función de su autenticidad sino dependiendo de su sujeción a las características de los estilos señalados.

10.2.1. MEDIEVALISTAS

El movimiento que más claramente reivindicó los valores del oficio artesanal frente a la despersonalizada producción industrial fue el de Artes y Oficios, en la segunda mitad del XIX. Denunciaban el sacrificio de la calidad a cambio de la producción en serie. El afán por la recuperación de lo antiguo no se restringía, sin embargo, a los métodos de producción sino que también apostó por una decidida estética medievalista.

De todas formas, la influencia que en Bilbao llegara a alcanzar la ideología del Arts and Crafts es muy tenue. Todo el sustrato socialista utópico que alimentaba las tesis del movimiento habrían caído en el árido terreno de una ciudad donde la clase intelectual era muy reducida y completamente integrada en la burguesía local. El progresista y emancipador discurso social que sostenía William Morris sería tachado nada menos que de revolucionario en un contexto como el bilbaíno, en plena fiebre de la explotación minera.

La estética medievalista que de cuando en cuando aflora en la rotulística bilbaína tiene, como poco, una doble raíz. Por un lado tendríamos la herencia, muy devaluada en lo ideológico aunque atractiva en la forma, de las Artes y Oficios

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



433. Juan de Ajuriaguerra.



434. Moncada.



435. Marzana.



436. Juan de Ajuriaguerra.



437. Autonomía.



438. Esperanto.



439. Carta Puebla de Bilbao. 1301.

Casi todos los rótulos de inspiración medievalista recurren a la escritura gótica de fractura. Sin embargo, un vistazo a los textos medievales peninsulares desvela que la caligrafía oscilaba entre la semiuncial y la visigótica. Los rótulos se “germanizan” a causa de esta elección estereotipada.

¹⁹ OCAÑA, Juan Carlos. “El Franquismo: evolución política, económica y social hasta 1959” <www.Historiasiglo20.org/HE/15a-1.htm> (consultado a 6 de enero de 2007)

²⁰ SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico en España*. Alianza Editorial. Madrid. 1997. P. 116.

²¹ El manuscrito más antiguo del Cantar del Mio Cid, 1307, está escrito en minúscula rotunda de pequeño formato. Fuente: MARCOS, Juan José. “La escritura gótica. Siglos XIII-XIV d.C.” <guindo.pntic.mec.es/jmag0042/paleo.php?d=escritura_gotica.pdf> (consulta: 19 de febrero de 2007).

británicas. Por otro, el influjo de una exaltación idealizada del pasado medieval e imperial español promulgada por el régimen franquista. La victoria, en 1939, del frente nacional acarreó la implantación de valores morales retrógrados que incluían una fantástica y adulterada revisión de la historia de España.¹⁹ Ante las incertidumbres que planteaba el convulso panorama social y económico de un país en vías de modernización, la invocación de gloriosos tiempos pasados se aparecía como un oportuno jarabe. No olvidemos el carácter de Cruzada que adquirió la contienda para el bando victorioso, el cual asimilaba su avance en el frente a la Reconquista peninsular de la Edad Media.

No sería aventurado sugerir que el masaje reaccionario que durante décadas soportó España dejó un poso mayor en el imaginario colectivo que los ecos de las Artes y Oficios del siglo XIX. Según esgrime Enric Satué, la vigencia de la escritura caligráfica en la España del pasado siglo se debe a la herencia de la época imperial. El desmesurado aparato burocrático que se desarrolló para gestionar las colonias de ultramar generó un estilo de escritura retórico, florido, pintoresco y grandilocuente.²⁰ La caligrafía se implantó en las escuelas como método de aprendizaje de la escritura durante buena parte del siglo XX. No por casualidad, el régimen *nazi* alemán –aliado de Franco– reinstauró la tradición gótica en tipografía. Me temo que Goebbels, ministro de propaganda del *III Reich*, compartía muy pocos preceptos con la regresión estética de la *Kelmscott Press* de Morris. El rechazo a los valores de la modernidad es compartido por ambas partes, pero los objetivos perseguidos al reivindicar lo antiguo son muy diferentes.

Asistimos, por tanto, a un empleo más legendario que histórico de los estilos de escritura medievales. El vínculo con las formas de escritura góticas, más propias de la Europa septentrional, se sustenta en una visión del pasado tamizada por convenciones de tipo legendario, influenciadas más por la literatura popular y el cine que por el rigor histórico. Un repaso a los manuscritos medievales de la parte cristiana peninsular demuestra que la escritura utilizada evolucionó desde la minúscula cursiva romana hasta la llamada “visigótica” (siglos VIII-XII), que introducía elementos de la semiuncial. A partir del siglo XII, la escritura carolina suplantó a las anteriores, siguiendo su evolución hacia la minúscula redonda (*littera gothica rotunda*).²¹

10.2.2. MODERNISMO

Toda época en la que se producen grandes cambios tecnológicos se ve atravesada por una sensación de vértigo e incertidumbre. El tránsito del siglo XIX al XX contempló el triunfo de la Revolución Industrial, hecho que transformó la sociedad de manera diametral: nuevos procesos de producción, nuevas clases sociales, hegemonía de lo urbano sobre lo rural, la energía eléctrica, etcétera. “En consecuencia, el miedo al presente lleva a la mistificación del pasado.”²² De

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



440. Alameda de Rekalde.

Bilbao no vivió muy intensamente el Modernismo entendido al estilo catalán. Son escasos los testimonios arquitectónicos de Art Nouveau en la villa. El estilo reinante durante la transición al siglo XX se hallaba mucho más cercano al eclecticismo victoriano que a la ruptura modernista. Los "revivals", sin embargo, vuelven su idealizada mirada hacia el Art Nouveau de estilo francés.



441. Astarloa.



442. Fernández del Campo.



443. Alameda de Mazarredo.



444. Plaza de Arriaga.



445. Hurtado Amézaga.



446. Ribera de Zorrozaurre.



447. Bailén / Navarra.

²² BERGER, John. *Modos de ver*. (Título original: *Ways of seeing*. Penguin Books Ltd. Londres. 1974). Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2000. P. 17.

²³ SPARKE, Penny y AAVV. *Diseño. Historia en imágenes*. (Título original: *Design Source Book*. QED Publishing, Ltd. Londres. 1986). Herman Blume. Madrid. 1987. P. 40.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ AICHER, Otl. *Tipografía*. (Título original: *Typographie*. Ernst & Sohn y Druckhaus Maack. 1988) Campgràfic Editors, sl. Valencia. 2004. P. 180.

ahí que la iconografía modernista regrese a una estética y temática preindustrial, influenciada por el Romanticismo y el movimiento Artes y Oficios inglés.

Lo cierto es que la pujante clase burguesa demandaba un entorno estético autorreferencial y a medida de su modelo de vida urbano. La respuesta fue un estilo opulento y amable, integrado en los nuevos procesos industriales pero de estética tranquilizadamente “retro”.

El Art Nouveau se extendió por Europa en la década de 1890, alcanzando su máxima popularidad hacia 1900, el año de la Exposición Universal de París.²³ En cada país, el Modernismo esgrimía nombre y características propias: *Art Nouveau*, en Francia; *Modern Style*, en las Islas Británicas; *Jugendstil*, en los países germánicos; *Liberty* en Italia y *Modernismo* en España, siendo Cataluña la región del Estado donde alcanzó mayor esplendor.

Los diseñadores del Art Nouveau se esmeraban en el tratamiento de la decoración superficial. “El rico vocabulario lineal de este estilo, con sus múltiples ornamentos florales y abstractos y sus vigorosas curvas, se aplicó a una considerable gama de formas. (...) El Art Nouveau impregnó todo el ambiente urbano y traspasó las fronteras, convirtiéndose en la forma más enérgica de expresión artística de su época.”²⁴

En cuanto a la tipografía, cabría decir que el Modernismo emprendió una guerra contra la formalidad de la romana clásica. En consonancia con la ideología del progreso individual burgués, el *Art Nouveau* se permitió escapar del patrón tipográfico y modelar las letras en las formas más diversas.²⁵

Los escasos testimonios de tipografía modernista no han servido de base para los posteriores *revivals*. Rasgos estilísticos observados en los rótulos del bar El Tilo o Ultramarinos Amutio desaparecen de la escena para ser reemplazados por ampulosas fuentes de inspiración Art Nouveau francesa.

10.2.3. NOVECENTISMO

El novecentismo en España incorpora una manifestación de rechazo hacia el desenfreno del modernismo, el cual se hallaba en pleno auge a principios del siglo XX. Esta corriente, de vigencia aproximada entre 1905 y 1915, implicaba una actitud de orden y claridad comunicativa. El desarrollo de las manufacturas industriales y la apertura a nuevos mercados internacionales así lo exigían, obligando a los artísticos e individuales diseños modernistas a pasar página. Sin romper completamente con los elementos decorativos anteriores, trata de poner cuidado en la corrección y la economía, mostrándose más sereno que el abigarrado modernismo.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



448. Hotel Carlton. Plaza Moyúa.



449. Edificio Sota. Gran Vía.



450. Plaza de Arriaga.

El local más emblemático del Art Decó era el Café Boulevard, decorado por Tomás Bilbao y Luis Lerchundi en 1929.

Los modernos rótulos imitan pero no alcanzan el nivel del original.



451. Colón de Larreátegui.



452. Navarra.



453. Lutzana.



454. Hurtado Amézaga.

²⁶ FRIEDL, Friedrich, y AAVV. *Typography – When, Who, How*. Könemann Verlagsgesellschaft mbH. Colonia. 1998. P. 54.

²⁷ CENICACELAYA, Javier; ROMÁN, Antonio y SALOÑA, Iñigo. *Bilbao, Guía de Arquitectura Metropolitana*. Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, Delegación en Bizkaia. Bilbao. 2002. P. 44.

²⁸ SPARKE, Penny y AAVV. *Diseño. Historia en imágenes*. (Título original: *Design Source Book*. QED Publishing, Ltd. Londres. 1986). Herman Blume. Madrid. 1987. P. 102.

En el diseño gráfico, su manifestación más clara se observa en el *Plakatstil* o *Poster Style* iniciado por Lucien Bernhard en 1906. También denominado *Objetivismo Informativo*²⁶, este tipo de diseño simplifica al máximo las composiciones, reduciendo los mensajes a un escueto texto y un objeto aislado sobre fondo plano. Al contrario que en el *Art Nouveau*, la tipografía se hace fácil de leer. Tiende a desprenderse de los ornamentos modernistas y comienza a emplear con profusión los tipos sin serifa. Se reduce la caligrafía y la gestualidad artística en favor de líneas de texto en fuentes claras, sean impresas o dibujadas. Una característica formal propia de la época es la elevada altura de la línea media en letras como la *B*, *E*, *F*, *H*, *N*, *P*, *R* y *S*.

En Bilbao coincidió con una época esplendorosa. La Gran Guerra europea provocó el desvío de la producción de mineral de hierro y de construcción naval hacia puertos más seguros, con lo que Bilbao adquirió un notable repunte económico. En cuanto al urbanismo, el Ensanche se hallaba en plena expansión y buena parte de los edificios más lujosos fueron edificados durante esta época. En arquitectura dominaba una corriente eclecticista escorada hacia el regionalismo de corte historicista.²⁷ En las firmas de arquitectos como Manuel M^a Smith podemos observar el empleo de estilos tipográficos novecentistas.

10.2.4. ART DECÓ

El término “Art Decó” se deriva de la Exposición de Artes Decorativas que tuvo lugar en París en 1925. Al contrario que su coetáneo alemán de la Bauhaus, el estilo del Art Decó no busca la simplicidad y el valor de uso sino la triunfante majestuosidad. De hecho, este flamante estilo se desarrolló fundamentalmente en los países vencedores de la Gran Guerra (Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos), ávidos por avanzar hacia el futuro en un ambiente lujoso, sofisticado, elitista y urbano. El lujo, el placer selecto, los viajes y la velocidad serán temas recurrentes en las obras Art Decó, siempre envueltas en cierto aura de grandiosidad.²⁸

El decorativismo regresa con fuerza tras el colapso del Modernismo, totalmente fuera de tono en una Europa asolada por la guerra. En esta ocasión, sin embargo, los ornamentos están totalmente traspasados por la estética de la máquina. De alguna manera, se recupera la función ostentosa del ornamento modernista pero convenientemente remozada. La geometría gobierna los detalles, creando adornos de formas esquemáticas o representaciones figurativas muy estilizadas. La composición simétrica centrada vuelve a ejercer toda su majestad en actitud casi religiosa.

En lo que respecta a la tipografía, se acepta el argumento de la geometría simple defendido por la Bauhaus, aunque se le añaden caprichosos arreglos cosméticos. El Art Decó gusta de emplear fuertes contrastes dentro de los propios caracteres, creando sorprendentes y discontinuos efectos de ritmo. En la búsqueda de la

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



455. Colón de Larreátegui.



456. Colón de Larreátegui.



457. Alameda de Urquijo.



458. Alameda de Urquijo.



459. Párroco Unceta.



460. Particular de Olagorta.



461. Iparragirre.

²⁹ SANCHEZ, América y CHAVES, Norberto. "El patrimonio gráfico y su recuperación". VVAA. *tipoGráfica* n° 47. P.6.

³⁰ LE CORBUSIER (JEANNERET, Pierre) citado en SPARKE, Penny y AAVV. *Diseño. Historia en imágenes*. (Título original: *Design Source Book*. QED Publishing, Ltd. Londres. 1986). Herman Blume. Madrid. 1987. P.71.

distinción intercalan gruesos trazos con líneas finas, caracteres muy estrechos con otros de gran anchura, cierran vanos, incluyen tramas de líneas paralelas, etcétera. De lo que huye el Art Decó es de las fuentes clásicas y anodinas. Su continuo afán de afirmación se manifiesta a través de formulaciones un tanto extremas, como si el objetivo fuera evitar pasar desapercibido.

10.2.5. MOVIMIENTO MODERNO E INDUSTRIALISMO

Desde que la revolución tecnológica transformara los medios de producción, y con ellos el conjunto de la sociedad, se fue generando la conciencia de que una nueva Era, la industrial, había llegado. La incontestable contundencia con la que la industria afirmaba su presencia instaló en las personas una nueva actitud basada en la estética de la máquina. “La proliferación de textos combativos contra la herencia historicista y ecléctica del siglo XIX, la eliminación de la enseñanza de historia en la Bauhaus, la denuncia del decorativismo y la ornamentación como prácticas “degeneradas”, el culto a la abstracción pura, la reivindicación de la forma útil como quintaesencia de la belleza, cierta fijación en la ortopedia sanitarista, el funcionalismo, el racionalismo, se acumulaban en la conciencia moderna como verdadera artillería ideológica de la ruptura y la inauguración de una época radicalmente distinta.”²⁹

Le Corbusier ya postulaba en 1924 que “gracias a la máquina (...) se llegará a establecer un nuevo estilo.”³⁰ Y el nuevo estilo funcionalista partiría no de la evolución sino de la ruptura con las anteriores corrientes estilísticas. Esta actitud filo-industrial se manifestaba en distintos órdenes de la vida, incluyendo, claro está, los gustos estéticos.

“En esta época se extendió la opinión, compartida por diseñadores, críticos y fabricantes, de que el concepto tradicional de aplicar “arte” a la superficie de los artículos fabricados había perdido relevancia ahora que la máquina, y no la mano, dominaba los procesos de producción. La alternativa lógica era desarrollar un estilo sencillo y racional que reflejase los valores y procesos de la producción a máquina y de ese modo simbolizase el nuevo siglo en toda su gloria tecnológica. Las curvas del Art Nouveau fueron desapareciendo gradualmente, dejando paso a una “estética de la máquina”, mucho más simple y geométrica, que se convirtió en el estilo dominante en arquitectura y artes decorativas durante las tres primeras décadas del siglo XX.”³¹ La tipografía, en su exponencial evolución y diversificación, también se hizo eco de la estética emanada de los procesos industriales.

Esta concepción estética no era solamente hija de una teoría artística o de necesidades propagandísticas. Hacía tiempo que se apreciaba en América y en Europa Occidental el impulso de reducir las cosas a sus partes esenciales, para permitir la rápida producción en serie de artículos de consumo. Lo que ahora se buscaba era la forma pura y racional.³² Así lo comprendió Eric Gill, quien

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



462. Luis Power.



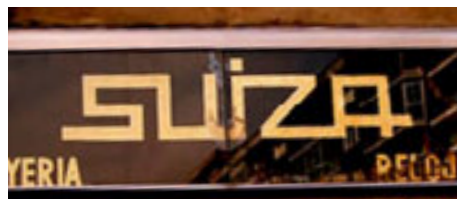
463. Plaza de Indautxu.



464. Los Heros.



465. Licenciado Poza.



466. Gordoniz.



467. Encarnación.



468. Colón de Larreátegui.

³¹ SPARKE, Penny y AAVV. *Diseño. Historia en imágenes*. (Título original: *Design Source Book*. QED Publishing, Ltd. Londres. 1986). Herman Blume. Madrid. 1987. P. 72.

³² SPARKE, Penny y AAVV. *Diseño. Historia en imágenes*. (Título original: *Design Source Book*. QED Publishing, Ltd. Londres. 1986). Herman Blume. Madrid. 1987. P. 74.

³³ GILL, Eric. *Un ensayo sobre tipografía*. (Título original: *An Essay on Typography*. Lund Humpries. Londres. 1931) Campgràfic Editors sl. Valencia. 2004. P. 101.

³⁴ GILL, Eric. *Op. cit.* 2004. P. 109.

³⁵ LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. (Título original: *Ornament und Verbrechen*. Neue Freie Presse. Viena. 1908) Gustavo Gili S.A. Barcelona. 1972.

³⁶ AICHER, Otl. *Tipografía*. (Título original: *Typographie*. Ernst & Sohn y Druckhaus Maack. 1988) Campgràfic Editors, sl. Valencia. 2004. P. 182.

se distanció de los lamentos nostálgicos de William Morris. Gill asumía que el industrialismo no podía seguir tomando la falsa forma del trabajo manual. Este tipógrafo entendió que el concepto de buen gusto no podía ya sustentarse en la ornamentación sino que éste dependía ya de la austeridad y funcionalidad de los productos.³³ Con claridad meridiana, Eric Gill observaba que la simplicidad absoluta era la única cualidad legítima que cabía esperar de los productos manufacturados, en ella residía la “decencia” de la producción en serie.³⁴ En una posición totalmente extremista se hallaría uno de los pioneros del racionalismo, el arquitecto vienés Adolf Loos, quien escribió en 1908 un ensayo bajo el manifiesto título de “Ornamento y crimen”³⁵. El Movimiento Moderno irrumpe en la escena declarando la guerra al decorativismo apoyándose en sólidos argumentos morales.

“La tipografía moderna se practicaba mucho antes de que Paul Renner y Jan Tschichold anunciaran el nuevo siglo tipográfico. La guerra no se declaró hasta que la tipografía se elevó a doctrina cultural, a ideología relacionada con el nacimiento del arte abstracto.”³⁶ Las vanguardias apostaron por una modernidad que bien podría tacharse de fundamentalista. Lo que en el fondo defendían no era el pragmatismo tipográfico del palo seco sino el ideal de la sociedad industrializada y tecnológica, el nuevo hombre urbano, racional e independiente. Como vemos, el debate no se producía atendiendo a criterios de legibilidad u oportunidad sino que se trataba de la defensa de los valores del progreso industrial.

La escuela Bauhaus (1919-1933) asumió en su integridad el ideal de desarrollo social asociado al progreso tecnológico. Su reconstrucción alfabética se muestra absolutamente rupturista con la tradición tipográfica. La Nueva Tipografía, cuyo manifiesto publicó Jan Tschichold, reproducía los criterios de economía formal propios de los procesos mecanizados. En esta lógica, la Futura, diseñada por Renner en 1928, ya no se escribía sino que se dibujaba con compás y regla. La *A* se basaba en el triángulo, la *H*, en módulos cuadrados y la *O* en un círculo perfecto.

La geometría resurge casi como una revelación mística de la pureza de las formas. La matemática toma cuerpo en figuras básicas y rotundas, insensibles a la calidez humana, de formas más complejas y ergonómicas. La geometrización de los caracteres va a ser, por tanto, una de las señas de identidad de estas corrientes de vanguardia.

La ausencia de detalles ornamentales se adopta, asimismo, como un virtuoso voto de castidad. No se trata de una decisión superficial sino de un programa ideológico bien cimentado. “La esencia de la nueva tipografía es la claridad. Esta idea contrapone deliberadamente la nueva tipografía a la vieja, cuyo objetivo era la “belleza”, y cuya claridad no alcanzaba el alto nivel que se requiere en la actualidad.”³⁷ El voluntarismo ilustrado que guió a la Tipografía Elemental pasó por alto, sin embargo, la tendencia continuista que tiene el pueblo llano. Las rupturas programáticas que se gestan en los círculos de vanguardia intelectual no son asumidas ni compartidas íntegramente por la sociedad.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



469. Iparragirre.



470. Zumaia.



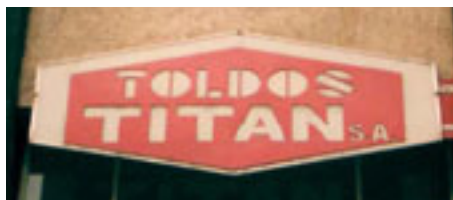
471. Luis Briñas.



472. Gregorio de la Revilla.



473. Egaña.



473. Carretera Bilbao-Galdakao.

Pasada la Guerra Civil, y durante décadas, la estética de la modernidad se atrofia en un industrialismo rudo, rígido y esquemático.

³⁷ TSCHICHOLD, Jan. *La nueva tipografía*. (Título original: *Die neue typographie*. Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker: Berlin. 1928.) Ed. Campgràfic. Valencia. 2003. P. 67.

³⁸ KINDERSLEY, Richard, citado en SIMS, Mitzi. *Gráfica del entorno* (Título original: *Sign Design. Graphics, Materials, Techniques*. John Calmann & King Ltd. Londres 1991) Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. 1991. P. 161.

³⁹ BAYLEY, Stephen. *Guía Conran del Diseño*. (Título original: *The Conran Directory of Design*. 1985) Alianza Editorial S.A. Madrid. 1992. P. 47.

“Los rótulos arquitectónicos tenían que ser claros y francos, respondiendo a la doctrina de la época de que “la forma sigue a la función””.³⁸ La Hochschule für Gestaltung de Ulm, con Otl Aicher a la cabeza, mantuvo el pulso con dignidad hasta los años setenta impulsando el denominado Estilo Internacional. Pero el teorema funcionalista se convirtió, con el tiempo, en un estilo más, en una moda. La severa reducción de elementos decorativos y la transparencia estructural pasó a valorarse no como un acercamiento a la función pura sino como una estilización de los objetos de consumo.³⁹

En Bilbao, las teorías del Movimiento Moderno no encontraban terreno muy fértil. La dictadura franquista, vigente hasta mediados de los años setenta, no veía con buenos ojos los aires progresistas y democratizadores que respiraba la modernidad. En su defecto, la estética de la máquina se filtró a través de interlocutores menos dados a deliberaciones intelectuales y más cercanos a la “cultura del trabajo”. Así se detecta la fuerte presencia de un estilo industrial despojado de la sensibilidad plástica de la intelectualidad moderna. La estética de la máquina se interpreta desde un punto de vista mecanicista, alejado también de la sofisticación del consumo que supo destilar el industrialismo de los años 1930.

Se trata de un estilo nacido en las mesas de delineación, rectilíneo, hierático, poderoso y muy dado a la representación explícita de la maquinaria o sus componentes. La industria de bienes de equipo, mayoritaria en la región, tenía más contacto con el dibujo técnico de sus ingenieros que con las sutilezas formales de los diseñadores publicitarios. La vieja ciudad metalúrgica ni podía ocultar ni tampoco estaba interesada en ocultar la rudeza de su universo estético.

Las fuentes tipográficas que emplea renuncian a cualquier estilización. Suelen ser habituales las lineales grotescas –a veces dibujadas a mano–, las egipcias y las lineales geométricas. Como ingrediente de subjetividad sólo se permiten estáticos juegos tipográficos en los logotipos. Afirmando su sentido del positivismo material, no es extraño encontrar en sus composiciones polígonos, líneas y otras figuras procedentes del entorno visual de la delineación industrial.

10.2.6. POP

El “pop” que ejerce su influencia sobre algunos de los rótulos bilbaínos procede de la necesidad de romper el cerco del diseño industrialista. Con la llegada masiva del plástico a la producción industrial, la fidelidad a los materiales que proponía el Movimiento Moderno queda en entredicho. De alguna manera ya no es posible sujetarse a la autenticidad del material porque el propio material es sintético y voluble.

La versatilidad del plástico, así como su bajo coste en la fabricación, provocan un calentamiento del consumo mediante la aplicación del estilismo en la forma de

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



474. Colón de Larreátegui.



475. Padre Lojendio.



476. Luis Briñas.



477. Avenida de Zuberoa.



478. Alameda de Rekalde.



479. Avenida de Enekuri.



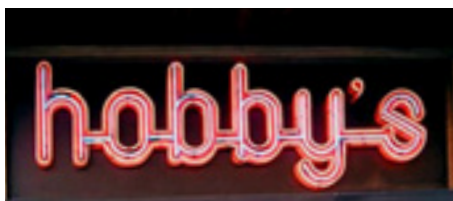
480. Berástegui.



481. Alameda de Urquijo.



482. Alameda de San Mamés.



483. Gran Vía.



484. Particular de Estraunza.

El Pop abandona el austero racionalismo para abrazar formas mucho más volubles. La subjetividad y la fascinación formalista se adueñan de la rotulación.

los objetos. El pragmático valor de uso que decían defender los modernos ya no es suficiente. La industria se viste de fiesta con el objetivo de conquistar mayores parcelas de mercado agitando el talismán de la moda.

El pop llega como una alegre y desenfadada corriente de consumo masivo saltando por encima de los serios y moralistas principios modernos. De formas desinhibidas, el pop se alinea perfectamente con la modernización tecnológica gustando mostrar la sensación de progreso a través del diseño. La clave se sitúa en concebir la estética como un valor en sí mismo. Se impone un nuevo dogma: el juego estético. No se trata de un dogma de formas concretas pero reclama la implicación estetizante de la tipografía bajo sanción de quedar fuera de la corriente de progreso. La estilización tipográfica se hace por encima de los criterios de legibilidad y asestan un verdadero varapalo a los modelos clásicos.

Entre los estilos pop encontramos resucitados modelos de los años 1920 y 1930 generados por vehementes racionalistas de la Bauhaus. La excesiva abstracción geométrica de sus formas, inservibles como alfabeto “universal” de uso común, las hace ahora estéticamente muy atractivas. Junto a ellas, encontramos forzadas estilizaciones que deforman la estructura de los caracteres. En cualquier caso, el espíritu que las gobierna es el de un declarado anticlasicismo y una relación lúdica con los caracteres tipográficos. La imagen escrita se impone sobre el código alfabético.

TIPOGRAFÍA POPULAR URBANA

Los rótulos del pequeño negocio en el paisaje de Bilbao



485. Plaza Nueva.



486. Bizkargi.



487. Escultor F. Durrio.



488. Mercado de La Ribera.



489. Somera.



490. Somera.



491. Peña Lemona.

La tipografía, por sí misma, puede resultar un factor suficientemente diferenciador.



492. Camino de Armocha.



493. León de Urruñuela.



494. Peña Lemona.



495. Mercado de Rekalde.



496. Carretera Bilbao-Larraskitu.



497. Gordoniz.



498. La Merced.

¹ RÍO, José Luis. "Las funciones de la denominación social" en AAVV, *Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor*. Tomo XX. Universidad de Santiago. Marçal Pons. Santiago de Compostela. 2000. Consultado en <http://premium.vlex.com/doctrina/Actas-Derecho-Industrial-Derecho-Autor-Tomo-XX-1999/Las-funciones-denominación-social/2100-262853,01.html> a fecha de 11 de enero de 2007.

² *Ibidem*.

³ SIMS, Mitzi. *Gráfica del entorno* (Título original: *Sign Design. Graphics, Materials, Techniques*. John Calmann & King Ltd. Londres 1991) Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona. 1991. P. 62.