

# LAS FORMAS ARTÍSTICAS DE LA TIPOGRAFÍA Y LA CALIGRAFÍA COMO VEHÍCULO HISTÓRICO DE EXPRESIÓN DEL *ZEITGEIST*

## THE ARTISTIC FORMS OF TYPOGRAPHY AND CALLIGRAPHY AS A HISTORICAL MEANS OF EXPRESSION OF THE *ZEITGEIST*

FRANCISCO JAVIER NAVARRO MORAGAS

Escuela de Arte de Sevilla, España

[javiernavarro@exegetas.com](mailto:javiernavarro@exegetas.com)

La vocación del ser humano de expresar artísticamente su experiencia vital a través de los objetos que manufactura acredita también a la forma de la escritura como interesante expresión indicial de su idiosincrasia histórica. Indicios que expresan unos valores adicionales inoculados espontánea o intencionadamente a esas formas de escritura y que señalan a ésta como fuente artística de valor exegetico para el análisis de los perfiles de un ser humano profundamente comunicacional, tanto en lo singular como en lo colectivo.

Palabras clave: Escritura, Caligrafía, Tipografía, Lenguaje, Comunicación

The way human beings are drawn to expressing artistically their vital experience through the objects they craft gives also credit to the forms of writing as interesting signs in the expression of their historic idiosyncrasy. These signs express additional values spontaneously and intentionally injected to those forms of writing and mark them as an artistic source of exegetic value for the analysis of the profiles of a human being deeply communicative, individually as much as collectively.

Key words: Writing, Calligraphy, Typography, Language, Communication

Una de las esencias de la especie humana es su perfil comunicacional. Desde el alba de su historia el Hombre ha evidenciado la necesidad innata de decirse a sí mismo y a los demás a través de usos y liturgias que cristalizan la esencia de su experiencia vital, enunciados perdurables de su perfil cultural. Es en ese *a sí mismo* y *a los demás* donde el individuo se declara combatiente entre el interés *particular* y el interés *general*, como desarrollara Kierkegaard en sus escritos<sup>1</sup> o como reflexionara Fellini en alguno de sus filmes<sup>2</sup>. Ávido de relaciones, el ser humano vuelca

---

<sup>1</sup> KIERKEGAARD, Sören: *Temor y Temblor*. Madrid, 2002

<sup>2</sup> FELLINI, Federico: *Prova d'orchestra (Ensayo de Orquesta)* Film de 1978

entonces su inherencia como ente individual y colectivo e inviste de manera implícita a los objetos de su consideración de estos dos impulsos, diferentes pero indisolubles. Y sucede esa investidura de manera implícita pues dichos impulsos se adhieren al objeto con la condición de *valores añadidos* anexados al discurso consciente del cual ese objeto es vehículo de transmisión. De tal modo ocurre con el objeto artístico y es esta sin duda la causa de que algunas piezas de arte singulares que han perdido ya, al paso de los tiempos, el efecto de la función consciente para la que fueron creadas mantengan sin embargo la intensidad de su propuesta inmanente, pues son sus *valores añadidos* los que sostienen, o mejor aún acrecientan, el alcance de su influencia. Para Mario de Micheli “*esta misteriosa virtud que distingue una obra maestra de una obra fallida [...] es la pura sensibilidad plástica*”<sup>3</sup>. Esa extraña cualidad creadora, privativa de la acción humana, resplandece en aquellas labores del Hombre que la posibilitan. Labores que una obsesión taxonómica se empeña en fijar, en una noble catalogación siempre cambiante, como Artes. Visuales, auditivas, conceptuales o de cualquier otra naturaleza no son sólo, probablemente, estas nobles disciplinas las que disfruten del privilegio de ser vehículo fiel de la experiencia humana ya que el Hombre, en su permanente desazón comunicativa, vuelca incesantemente su idiosincrasia en todos los actos de experiencia que le acompañan y a la vez le significan. Siendo entonces profundamente comunicacional, y una vez que sintió la necesidad de dar permanencia y difusión colectiva a su ideario, la humanidad comenzó a escribir el primer capítulo de su propia Historia mediante una suerte de ensayos semióticos que desde elementos visuales de marcada iconización evolucionarían hacia una arquitectura gráfica optimizada, con la que lograría la representación materializada de su propio pensamiento. Y ligada a las formas de esa temprana escritura comenzó a declarar también, sin avisarse de ello, los *valores añadidos* que le definen como individuo singular y como individuo colectivo.

Cuando en el tránsito de la *Piedra antigua* al *Neolítico* los pequeños grupos nómadas se despiertan a la capacidad del control inteligente de los recursos naturales, los clanes se asientan y los primitivos grupúsculos se transmutan en formaciones tribales de crecimiento progresivo. Si el nomadismo paleolítico comportó una limitada cosmología y una logística de subsistencia propias de una sociedad depredadora, el sedentarismo ahora originaría unas relaciones sociales y una organización compleja que habrían de ser inequívocamente manifestadas a través de una transmisión perdurable de carácter literal. Si anteriormente la transmisión de la experiencia se satisfizo vía oral, ahora la complejidad del rito social habría de ser fijada con carácter de permanencia por otros medios que garantizaran la difusión y transferencia de aquella elaborada cosmología, pues como dice Aicher “*la escritura es un proceso que rescata los sonidos de su extinción, que recupera la fugacidad del habla [...] ...la escritura es el proceso de compilar un recuerdo*”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 2008, p. 234

<sup>4</sup> AICHER, Otl: *Tipografía*. Valencia, 2007, p. 84

Las muestras más antiguas de protoescritura halladas en Oriente Próximo están elaboradas desde la base de una fuerte figuración y devendrían en la conformación de la escritura arcaica mesopotámica, de pronunciado componente icónico y estética lineal, hacia el quinto milenio anterior a nuestra era. La progresiva depuración del sistema lingüístico y la evolución simplificadora de los trazos ejecutados sobre la arcilla con el estilete desembocarían más tarde en la escritura cuneiforme, cuya abstracta apariencia es deudora tanto de los elementos icónicos de los que proviene como del soporte arcilloso y la manera en la que el estilete de sección triangular se utilizaría finalmente por presión o estampación. Los ritmos y orientaciones de los trazos en forma de cuña se deben asimismo a la manera de sostener la tableta de arcilla con una mano y a las posibilidades del movimiento de muñeca de la otra que sujetaba el estilete, amén de la orientación de la escritura. Es precisamente este compromiso entre la intención de representación de un *glifo*<sup>5</sup> determinado, las posibilidades de representarlo en un soporte concreto mediante útiles de escritura específicos, y la intervención del juego de movimientos naturales de la mano actora lo que originará la forma peculiar de la escritura. Este compendio de circunstancias es la causa del efecto conocido como *ductus*, propio de la *escritura epistolar*, que es aquella que se produce de manera natural por el recorrido de la mano en serena convivencia con los útiles de escritorio. El concepto de *caligrafía* se relaciona más adecuadamente con una escritura epistolar de ejecución especialmente cuidada, si atendemos a la etimología del término<sup>6</sup>. Ambas, escritura epistolar y escritura caligráfica, resultan del trazado manual y evidencian el *ductus* singular del escriba. Puede resultar difícil aceptar la aplicación del término *ductus* a una escritura mesopotámica cuneiforme, pero desde los posicionamientos ya expresados no resulta descabellado, siempre y cuando nos reiframos a un soporte de arcilla escriturada manualmente. Junto a la epistolar y la caligráfica coexiste la *escritura lapidaria*; representa la expresión del poder instituido y es una escritura de protocolo, monumental y de difusión, al contrario de la epistolar que es por contraste de carácter íntimo y personal. La escritura lapidaria tiene una vocación de permanencia, es de amplio alcance y se asocia con el caudillaje. No denota el *ductus* caligráfico aunque puede recogerlo en su hechura como ejercicio de emulación pero no como sincera consecuencia de la singularidad del gesto. Es la gestualidad lo que identifica las formas escriturales caligráficas y, sobre todo, epistolares. De hecho el estudio de la personalidad y del ánimo coyuntural de una persona a través

<sup>5</sup> El término glifo se aplica en el ámbito tipográfico al diseño concreto de un carácter o letra que forme parte del conjunto de caracteres de una fuente. No es equivalente al término carácter puesto que éste puede representarse mediante dos o más glifos de diseño diferente.

<sup>6</sup> Etimológicamente el término caligrafía proviene de los términos griegos Kalos y Graphein que significan “Bello” y “Grafía” respectivamente. Por tanto la Caligrafía sería la habilidad de escribir mediante el uso de bellos signos, lo que la distingue de la escritura Epistolar que se expresa mediante una gestualidad de impronta personal.

de las formas de su escritura ha de analizarse desde las formas epistolares<sup>7</sup>; en mucha menor medida de las caligráficas, puesto que el esfuerzo hacia el canon disminuye la sinceridad del gesto; y en absoluto, desde lo grafológico, de las lapidarias.

La escritura lapidaria es una ingeniería de la escritura, mientras que las escrituras epistolar y caligráfica son deudoras del gesto humano. La primera se constituye de un conjunto de formas racionalizadas y construidas con una razón geométrica de fondo, de mayor o menor rigor. Las otras dos disponen del ductus que refleja la impronta de la mano del escribiente, ciertamente atenuado en el caso de la caligráfica. El término de *escritura lapidaria* es equiparable al de *tipografía* en los usos que habitualmente se atribuyen a este último y que no responden precisamente a su etimología<sup>8</sup>. Es recurrente el debate acerca de si fue la escritura epistolar la que influyó a la lapidaria o al contrario. Debate no resuelto y apenas interesante en tanto en cuanto es más productiva la percepción de las mutuas interinfluencias que se han producido de una a otra a lo largo de la Historia. En el caso de la escritura cuneiforme es evidente que fue la escritura manual sobre tablillas de arcilla la que determinó las formas de la lapidaria tal como aparece en la dura piedra volcánica del Código de Hammurabi o un milenio más tarde en los azulejos vidriados de las calles laterales de la Puerta de Ishtar. Es obvio que ninguna concesión al ductus se manifiesta en estas piezas que por lo demás desarrollan una epigrafía cuyos glifos remedan sin desvío los ritmos y formas de la escritura manual. Es interesante en este punto destacar la coincidencia entre las formas de la escritura manual y las formas de la lapidaria en la cultura mesopotámica. Para el grafólogo Fretigny, el hecho de que una cultura se exprese escrituralmente a través de unas formas que no difieren grandemente entre la epistolar y la lapidaria es síntoma de una sociedad autoritaria y represiva, de fuerte y severa articulación<sup>9</sup>. Es quizá ésta una condición de las antiguas civilizaciones, pues en el antiguo Egipto hallamos también una fuerte similitud entre la escritura *jeroglífica*, de carácter

<sup>7</sup> El análisis del ánimo y la personalidad, y en ocasiones la identificación, de una persona se lleva a cabo mediante destrezas que corresponden al ámbito de la *Grafología*, que curiosamente presenta puntos en común con algunos aspectos de las estrategias recursivas de la *Semiótica tipográfica*.

<sup>8</sup> Al controvertido significado del término *Tipografía*, Jorge de Buen Unna le dedica las cinco primeras páginas de su tratado *Introducción al estudio de la Tipografía*, Gijón, 2011. Parece que puede admitirse que el vocablo se compone de las partículas *Tipo* que vendría a significar “Sello”, “Huella” o “Señal” y *Grafía* que procede del griego *Graphem* que significa “Grafía”. Vendría a suponer, pues, la estampación o huella de un grafismo de escritura. El término se utilizó (y en la bibliografía especializada así se continúa haciendo) para los procedimientos de impresión en relieve de los talleres de estampación xilográfica de donde pasó a las técnicas utilizadas en la impresión del libro de tipos móviles. Actualmente, además de en su evidente acepción al aspecto formal de la escritura, se emplea como sinónimo de técnica de estampación en relieve, en sus vertientes artesanal e industrial.

<sup>9</sup> FRETIGNY. Citado en RAS, Matilde: *Historia de la escritura y grafología*. Madrid, 1951, pp. 113-114. Editado en Facsímil por Ed. Maxtor, Valladolid, 2005

lapidario y materializada en piedra, madera, metal o al fresco y con un evidente propósito de revelación de liturgias incuestionables, y la escritura *hierática*; una escritura de rango elevado ejecutada normalmente sobre papiro y con cálamo o caña que es una obediente transposición de la jeroglífica e igualmente utilizada con carácter de protocolo y tradición. Habría de correr el tiempo para que la escritura hierática se fuese transmutando, alejándose del modelo institucional y presentando un comportamiento formal más fluido donde aparece con claridad el gesto humano del ductus, en lo que se ha dado en llamar escritura popular o *demótica*. Obviamente las derivaciones escriturales que de seguro en principio se asumirían como usos corruptos acabarían por consolidarse como estilos de escritura como en el caso de esta demótica, que en época ptolemaica aparece ya ejecutada con carácter lapidario junto a una jeroglífica y una griega clásica en la Piedra de Rosetta. Pero sobre todo y según las teorías del citado Fretigny el establecimiento de la fluida demótica como escritura habitual en ciertos ámbitos del protocolo social poco antes del Egipto ptolemaico invita a reflexionar sobre una supuesta relación de costumbres en el ámbito cultural cercano al periodo grecoegipcio.

Es en el contexto de la cultura romana donde se aprecia con claridad el uso de las formas escriturales lapidarias como elemento de transmisión del poder. La escritura lapidaria latina atraviesa tres grandes periodos que coinciden aproximadamente con sus homólogos políticos. Al igual entonces que la cultura griega, en la romana se observa un primer periodo fuertemente influenciado por las formas estructuralmente desordenadas y los ángulos de gradación inferior al recto de la lapidaria fenicia, coincidiendo con el periodo de la Monarquía. Durante la República el glifo obtiene una geometría más organizada pero el trazo carece de modulación y los remates propios del periodo imperial aún no han aparecido, al igual que sucede en el periodo de la Grecia Clásica. Será en el momento del poder Imperial cuando la lapidaria romana se ennoblece adquiriendo modulación, rematando los extremos de los trazos con los peculiares serifs latinos y ajustando los caracteres a unas proporciones que se fundamentan en las formas del rectángulo, el cuadrado, el círculo y el triángulo; no obstante manteniendo una cuota importante de ductus que no supieron o no quisieron recoger los humanistas del Renacimiento italiano cuando decidieron retomarlas, reinventándolas, y constriñéndolas a una organización geométrica acorde por otra parte al nuevo ideario de belleza absoluta que la idiosincrasia renacentista reclamaba para sí. El discurso del poder del Imperio de Roma necesitó de vehículos visibles de transmisión para propagar el posicionamiento de su status. La vastedad de los territorios y la diversidad cultural de las colonias así lo requerían y uno de los medios para expresar ese ideario del poder fue la arquitectura. Existe un curioso paralelismo entre la estética de la escritura y la de la arquitectura a lo largo de toda la historia de aquella. De este modo, el efecto de ampulosidad y magnificencia de la arquitectura romana del Imperio se percibe también en las formas escriturales de la lapidaria latina, de entre las cuales es recurrente el ejemplo de la hermosísima

epigrafía en la base de la columna de Trajano en Roma, de principios del siglo II. Es a este respecto curiosa la relación entre el juego de alturas de dicha epigrafía y el de la banda de relieves que serpentea alrededor del fuste de la columna pues si dichos relieves, para contrarrestar el efecto de la perspectiva, aumentan ligeramente su altura a medida que la banda se aproxima al capitel, de la misma manera el *cuerpo tipográfico* del texto cincelado en la base aumenta de tamaño a medida que las líneas superiores se alejan del espectador<sup>10</sup>. Este juego de alturas progresivas en el cuerpo tipográfico de las epigrafías no es exclusivo del texto de Trajano pues lo podemos observar en numerosas manifestaciones de la propaganda del poder romano como en la epigrafía en el ático de los arcos triunfales diseminados por toda la geografía del Imperio. Lo que sí se observa con frecuencia es que en lugar de una progresión de alturas en todas las líneas del texto son sólo la primera o primeras líneas las que presentan una mayor altura, mientras que el resto adopta un único cuerpo tipográfico general. Es posible que aquella manera latina de enfatizar el comienzo importante de un texto haya devenido en el uso habitual, durante la Antigüedad Tardía y buena parte del Medievo, de destacar el encabezado de un cuerpo extenso de texto con una o varias líneas iniciales de una familia tipográfica diferente a la del cuerpo general, lo que probablemente llevaría más tarde a usos diacríticos de enfatización tales como *capitulares*<sup>11</sup> y luego hacia la evolución de un juego de mayúsculas, como elementos para la singularización del contenido, y de minúsculas, para la arquitectura general del grueso del texto, en una misma fuente tipográfica. La norma ortotipográfica actual de utilizar versalitas en el resto de caracteres de la palabra o palabras que siguen a la capitular del comienzo de un cuerpo de texto general proviene claramente de lo anterior. Con respecto a la capital lapidaria romana y tendiendo un puente de veinte siglos podríamos apuntar que la intención propagandística y caracterizadora de la lapidaria latina es equivalente a los elementos de identificación y publicidad (logos, slogans y tipografías corporativas) de las grandes corporaciones actuales y que éstas definen siempre minuciosamente en sus manuales de Identidad Visual Corporativa como valiosos vehículos de transmisión de sus pronunciamientos, pues son realmente estas grandes corporaciones internacionales los modernos imperios transfronterizos que orientan nuestros diseños, tal como muy bien ha sabido verlo el filósofo y lingüista estadounidense Noam Chomsky. Por otro lado

<sup>10</sup> La expresión *Cuerpo tipográfico* se emplea en el terreno editorial para referirse a la dimensión vertical de los caracteres tipográficos. Pero no exactamente a la altura de la “huella impresa” del carácter sino a dicha huella más el espacio de interlínea que por defecto disponga la fuente. Es esta la razón por la cual dos fuentes tipográficas de idéntico cuerpo pueden, con frecuencia, presentar huellas impresas de altura dispar. Pero la suma de la altura de la huella más la de la interlínea por defecto será idéntica en ambos casos.

<sup>11</sup> Las letras *Capitulares* son elementos diacríticos de la escritura utilizados como recurso para marcar un hito en el cuerpo general de un texto extenso, bien sea –como es más común– al comienzo del mismo o en determinados momentos de su desarrollo.

aquella escritura lapidaria latina para la propaganda del poder imperial contrasta con su homóloga griega, pues si la romana es, sí, bella pero ampulosa, virtuosista y dominante, la lapidaria griega lleva sin embargo prendida en sus formas aquella “noble sencillez y serena grandeza” que Winckelmann atribuyese a la hermosa arquitectura clásica helena. Cuando el perfil clásico griego se adornó con el orientalismo helenístico la escritura lapidaria se resintió comenzando a engalanarse con remates triangulares en el extremo de sus trazos, pues si bien los remates o *serifs* se han atribuido tradicionalmente a la forma de la escritura de propaganda romana hoy sabemos que fue en la Grecia helenística donde aparecieron por vez primera, tal como atestigua la placa epigráfica de Priene del siglo IV aC. alusiva a las relaciones de Alejandro Magno con la ciudad de Troya y que es hoy por hoy la muestra lapidaria con remates más antigua que se conoce<sup>12</sup> (Fig.1).

La escritura epistolar, que también existía ya en la Roma imperial, era un derivado *cursivo*<sup>13</sup> de la lapidaria pero dotado de ductus y de rasgos gestuales en la prolongación de algunos de sus trazos tal como se observa en las tablillas de Vindolanda o en los grafitis pompeyanos, pero con una proximidad estética al modelo lapidario aún muy marcada. La desestabilización del Imperio Romano de Occidente anterior a su caída se traduce en la escritura epistolar con una desarticulación de sus rasgos orientándose hacia una cursiva de trazos mucho más fluidos, rica en enlaces, que se aparta progresivamente de la rigidez de la escritura del poder (Fig.2) en lo que constituiría el punto de arranque para la formación de las llamadas *escrituras nacionales*<sup>14</sup> tras la caída definitiva de la Roma de Occidente. De nuevo nos encontramos con una separación formal entre la estética de la lapidaria y la de la epistolar coincidiendo con una fuerza de poder que relaja la intensidad de su influencia. Junto a esta cursiva romana tardía florece una caligrafía manuscrita, la *capital quadrata*, de extraño rigor y severidad muy próxima a la arquitectura de la capital lapidaria cuyos mejores ejemplos los tenemos en el *Vergilius Augusteus* de la Biblioteca Vaticana, del siglo IV, y en el *Codex Sangallensis*

<sup>12</sup> No obstante y a pesar del antecedente helenístico con respecto al serif o remate de la escritura lapidaria romana de época imperial, debemos observar el diferente comportamiento en uno y otro caso pues si en la epigrafía helenística parece estar más cerca del golpe de cincel con el que se marcaba el final de un trazo, en el caso de la latina es posible que los serifs se desarrollaran a partir de los rasgos apuntados que dejaba en los extremos de los trazos el pincel utilizado por los tracistas epigráficos para bosquejar la letra antes de proceder al cincelado.

<sup>13</sup> Con el término *cursiva* se conoce a toda aquella expresión de la escritura que no se aparta en exceso de la impronta del gesto humano, es decir, que tiene *ductus*. Existe una confusión actual en el ámbito tipográfico al utilizar este término para referirse a versiones de fuentes tipográficas cuyo eje es inclinado, lo que es un uso incorrecto en tanto en cuanto las fuentes inclinadas no tienen por qué presentar trazas de ductus.

<sup>14</sup> Las *escrituras nacionales* son experiencias caligráficas históricas, de marcadas diferencias entre sí, que comenzaron a desarrollarse en el occidente europeo tras la caída del poder imperial romano en la zona y que son el trasunto de un nuevo mapa político en gestación.

de la Biblioteca de Sankt Gallen, del siglo v, pero cuya rareza y severidad en este momento quedan justificadas por el hecho de ser un intento erudito aislado por parte de las primeras órdenes monacales hacia una vuelta al orden y al rigor desde unas formas escriturales que se miraban en el severo espejo de la lapidaria. En palabras del diseñador y tipógrafo alemán Otl Aicher *“hay escrituras que tienen una apariencia tan uniforme que solo son adecuadas para representar el orden”*<sup>15</sup>. Y del mismo modo en el que fueron engendradas artificialmente perecieron luego sin tener una consecuente evolución natural<sup>16</sup>.

Cuando en el siglo v cae definitivamente la Roma de Occidente las regiones occidentales quedan a merced de unos pueblos centroeuropeos que, ya ligados por consorcios anteriores con la fuerza imperial desaparecida y por ello fuertemente latinizados, se instalaron en territorios igualmente de profunda romanización. La circunstancia del poderoso sustrato cultural romano junto con la pérdida de un control central que unificara la expresión de dicha cultura fue la causa, en la arquitectura, del mantenimiento de técnicas y estéticas latinas en corrupción progresiva que depararían con el tiempo nuevas formas autóctonas regionales, representativas y diferenciadoras, que delataban las fronteras de influencia del nuevo mapa político en formación. Es precisamente ese sustrato romano evolucionado en libertad la causa de la diversidad de las escrituras nacionales (Fig.3). Éstas, singularizadas por regiones, se desarrollaron a partir de la corrupción de las formas de la escritura epistolar latina. La escritura merovingia, en zona franca, recogerá aspectos de las cursivas tardías romanas y también de las cursivas irlandesas. La escritura anglosajona, en la Europa insular, adoptará unas formas características cuyos claros exponentes los tenemos en los Libros de Kells y Durrow. La escritura visigótica, de amplia legibilidad, se desarrollará en el área de la península ibérica. Y la escritura beneventana, ejecutada con pluma de trazo ancho y con peculiares formas romboidales, lo hará en el área de influencia italiana. Todas ellas, con sus evidentes diferencias formales, poseen una característica común y es su ductilidad. La ausencia de un sistema de poder central, junto a la proliferación de escritorios al amparo de órdenes monacales, nuevos paladines de la cultura, y la sistematización de la producción de copias, reelaboraciones de obras antiguas y ediciones de nueva hechura que se producirán desde comienzos de la Antigüedad Tardía van a provocar la aparición de caligrafías que habrían de obedecer al

<sup>15</sup> AICHER, Otl: *Tipografía...*, op. cit., p. 48

<sup>16</sup> Para el calígrafo Claude Mediavilla los manuscritos conservados en Capital quadrata *“no serían más que obras caligráficas de la baja latinidad sin ninguna realidad en la Antigüedad romana...”*. El estilo de la Quadrata se mantendría como uso diacrítico hasta finales del altomedievo, momento en el que *“llegó a un punto muerto dentro de la evolución de la escritura latina: desde una perspectiva paleográfica, representa una especie de accidente sin trascendencia, ya que su carácter artificial no se adapta bien al soporte más ágil utilizado posteriormente por los escribientes”*. MEDIAVILLA, Claude: *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia, 2005, p. 100

impulso del gesto humano pues una relativa fluidez y velocidad de escritura eran entonces preceptivas. Como consecuencia estas cuatro escrituras nacionales van a desarrollar una grafía redondeada, de gran cursividad, con rasgos ascendentes y descendentes que son una herencia directa de las escrituras semiunciales, y una optimización de su arquitectura que dará como resultado la conformación de unos glifos que a la vista de un observador moderno podrían parecer minúsculas, aunque en este momento aún no se pueda hablar de un *alfabeto bicapsular*<sup>17</sup>. Como ya hemos apuntado la enfatización de las primeras líneas del texto o de determinados vocablos se producía mediante la utilización de formas de escritura diferentes, a menudo combinadas de manera aleatoria. De modo que un cuerpo de texto escrito con las formas de una *carolingia* podía encabezarse con una o varias líneas escritas en Uncial, Semiuncial, Capital Rústica, Capital Quadrata e incluso con una emulación de una Lapidaria romana. La escritura *carolingia* (Fig.4) o también llamada *carolina* supone un hito en la historia de la escritura y no sólo por su extraordinaria belleza y grado de legibilidad sino por constituir el antecedente de nuestras minúsculas merced al interés que por ellas profesaron los eruditos humanistas italianos del prerrenacimiento. Esta escritura, la más bella y legible sin duda de toda la Edad Media, fue el producto de la empresa política del emperador Carlomagno cuyo esplendor y magnificencia se expresó asimismo en las artes y en la arquitectura. El teólogo y erudito anglosajón Alcuino de York vendría a tomar parte activa en la conformación de esta nueva escritura del poder que anhelaba recoger el testigo de las glorias de una Roma que aún permanecía en la memoria como imagen de potencia unificadora. El esplendor y la brillantez del imperio carolingio se expresan en las formas de la escritura carolina, que se instituyó entonces como escritura oficial y que habría de evolucionar lentamente hasta convertirse en la escritura gótica. La evolución de la carolina a la gótica del tipo *textura* se produjo en el transcurso de más de quinientos años, provocado por el cambio de ancho de la pluma, por el corte transversal muy apuntado, por la reducción progresiva del espesor de los caracteres y por la economización del soporte, entre otras circunstancias. La gótica *textura* presenta una estética de rasgos muy apuntados y un ritmo de repeticiones verticales que muchos han asociado a la estética arquitectónica del interior de las grandes catedrales del gótico. Ha perdido ya el suave ductus de la carolina y su rigor geométrico llevaría a Gutenberg a preferirla para cortar los punzones tipográficos de su Biblia al mediodía del siglo xv. Independientemente de estas cuestiones, que interesan a nivel de microtipografía, existe una a nivel macrotipográfico que es especialmente relevante y que sucede a lo largo del Medievo

---

<sup>17</sup> Un *alfabeto bicapsular* es aquel que está compuesto por un conjunto de caracteres que comprende el juego de las Mayúsculas (letras de caja alta) y las Minúsculas (letras de caja baja). Esta denominación de *cajas alta y baja* se debe a la disposición de las “suertes” o tipos móviles en los compartimentos de los cajones de los chibaletes de los talleres de impresión tipográfica.

derivada del florecimiento de las escuelas catedralicias y de las universidades. La organización de los contenidos del códice, que hasta ese momento había presentado un orden lineal, ahora experimenta una nueva organización taxonómica. Las nuevas necesidades de uso editorial y la aparición del libro de consulta, con índice y foliación y unos textos compartimentados por capítulos llevará aparejada la necesidad de la organización visual de la *mancha tipográfica*<sup>18</sup> de tal modo que su apariencia sugiriese visualmente el orden y jerarquía de los contenidos. De este modo, si en algún momento histórico debemos situar la aparición del concepto de *maquetación* es precisamente en este momento cultural y bajo estas circunstancias. El concepto de un todo que es bello por el concierto equilibrado de las partes, y de éstas organizadas rítmicamente al amparo de una articulación unificadora es propia del pensamiento escolástico y tomista donde “*la mente analítica de Santo Tomás y el objetivo escolástico de construir un sistema conceptual global y ordenado le llevaron a tomar en consideración la belleza*”<sup>19</sup> y de la misma manera que el libro presenta ahora estas características también la arquitectura gótica obedece al mismo principio derivado de la filosofía tomista<sup>20</sup>, pues la articulación integradora de las partes en el muro interior de un templo gótico difiere enormemente de la planitud simplificadora del muro románico.

El cambio que experimenta la sociedad tardomedieval, y la escasa complicidad que de la poética del gótico disfrutara el área italiana serán entre otras la causa de la eclosión tanto del pensamiento humanista como del surgimiento de una plástica animada por el glosario de la antigüedad clásica latina. En ese *Otoño de la Edad Media* un régimen que se extingue es el preanuncio de una Edad Moderna. El interés subjetivista, como apunta Panofsky<sup>21</sup>, por representar los espacios del hombre en aquellos volúmenes arquitectónicos de los telones de fondo de Giotto o de Duccio; o los consejos de Cennino Cennini por beber del natural pintando montañas a partir de rocas naturales<sup>22</sup>; o ya en el alba renacentista el arco, el capitel, la columna y el casetón clásicos con los que Masaccio articula

<sup>18</sup> El término de *mancha tipográfica* hace referencia a la huella impresa de la “caja tipográfica” o conjunto ordenado de tipos móviles según una intención de maquetación. En otras palabras, es el espacio de la página una vez restados las bandas de los márgenes.

<sup>19</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, 2003, p. 92

<sup>20</sup> PANOFSKY, Erwin: *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid, 2007. Acerca de una relación entre el pensamiento bajomedieval y las artes, y también en concreto con el arte editorial.

<sup>21</sup> PANOFSKY, Erwin: *La arquitectura gótica...*, *op.cit.*, p. 33. Con respecto al arte tardogótico apunta que “*la expresión más característica de este subjetivismo es el surgimiento de una interpretación en perspectiva del espacio que, originada con Giotto y Duccio, empezó a ser aceptada en todas partes a partir de 1330-1340*”.

<sup>22</sup> CENNINI, Cennino: *Tratado de la Pintura*. Barcelona, 1979, p. 73. En el capítulo LXXXVIII sobre el modo de copiar una montaña del natural dice “*Si quieres hacer buena traza de montañas, de modo que parezcan naturales, busca piedras grandes que estén como los escollos y no lisas y cópialas del natural, dándoles luces y sombras, según te aconsejé*”.

el espacio en el que sitúa su drama trinitario, son todo ello el responsión de lo que sucede en el ámbito caligráfico con la recuperación de la escritura carolina desde la inquietud del ámbito de las cancillerías, de los escritores y de los poetas. Francesco Petrarca, Giovanni Bocaccio o Coluccio Salutati, preocupados desde sus ámbitos respectivos por la deficiente legibilidad de la corrupción progresiva de las escrituras bastarda y gótica cursiva, adoptaron y con ello difundieron una escritura antigua que ellos, humanistas y amantes de la antigüedad clásica, presuponian por error<sup>23</sup> un producto de sus ancestros imperiales romanos. Cuando los impresores de origen alemán Sweynheym y Pannartz, huidos de Maguncia por los disturbios locales, establecen su taller en Subiaco en las proximidades de Roma imprimen en 1465 el *De Oratore* de Cicerón con unos punzones cortados al gusto de la ya instituida escritura humanista, hija natural de la poética carolina, y que avisan ya de la inminencia de los tipos de Nicolas Jenson, sin duda uno de los punzones tipográficos más logrados de la historia del libro impreso. Aquellas formas carolinas italianizadas de la Edad Moderna, empleadas profusamente para el grueso del cuerpo de texto de las ediciones bibliográficas renacentistas, se afianzarán como minúsculas en un alfabeto bicapsular incipiente en el que los tipos mayúsculos se inspiran muy directamente en los glifos de la capital lapidaria de la Roma antigua. Pero del mismo modo que el arquitecto renacentista reutiliza los elementos de la antigüedad para articularlos en un esquema nuevo que le sea afín, así los caracteres mayúsculos de la escritura lapidaria latina se someten al rigor de un nuevo orden basado en la geometría. Una *geometría orgánica*<sup>24</sup> muy diferente a aquella *geometría castrense*<sup>25</sup> que tres siglos más tarde Luis XIV imbuiría a su *Romain du Roi*. A la par que los tratados arquitectónicos, surgen los estudios sistematizados de la forma de las versales romanas. Luca Pacioli, Geoffroy Tory, Alberto Durero, Luca Orfei o Giambattista Palatino son, entre otros, nombres ilustres que se esforzaron en la aprehensión de una belleza objetiva y racionalizada, cuantificada y verificable expresada en las formas de una versal humanista, despojándola a la vez quizá sin pretenderlo del componente dúctil que su modelo latino clásico poseía. Esta armonía o articulación de las partes para la integridad del todo supone un resabio escolástico cuyo

<sup>23</sup> AICHER, Otl: *Tipografía...*, *op. cit.*, p. 55. Sobre el error trecentista italiano que llevó a rescatar una escritura altomedieval como base para la incipiente escritura moderna del humanismo renacentista dice Aicher que “*Fue una suerte que los tipógrafos italianos del Renacimiento, que redescubrieron la capital romana y la repusieron al primer plano [de] la antigüedad clásica, asumieran por error que la minúscula carolingia era también en origen una escritura romana*”.

<sup>24</sup> Por *geometría orgánica* nos referimos aquí a la organización compositiva racional de los elementos cuya articulación de base no se impone *a priori* sino que surge paulatinamente a partir de la progresiva edificación del conjunto.

<sup>25</sup> Llamamos aquí *geometría castrense* a aquella que surge a partir de una severa y simplista articulación de base y que impone su estructura a la hechura del objeto.

goticismo se encuentra presente también en el interior de la Capilla Pazzi en la que Brunelleschi subraya las líneas de fuerza que organizan matemáticamente el espacio infundiéndole el hábito de la inmutabilidad. Es también aquella condición de racionalización y verificabilidad un anhelo típicamente humanista de consecución de *lo verdadero*, en el mismo sentido que el sistema de la Perspectiva proponía una representación *verdadera* que se separaba de la simple *verosimilitud* de las representaciones espaciales de la coetánea pintura flamenca<sup>26</sup>. La integridad del conjunto a través del concierto geométrico se expresa en las formas de las letras capitales trazadas por Luca Pacioli en *De Divina Proportione* en el mismo grado que ocurre en el concierto geométrico de los elementos que reordena Leon Battista Alberti para la taracea marmórea de la fachada de Santa María Novella donde la expresión matemática es trasunto de eternidad, hacia la consecución de una belleza absoluta (Fig.5).

El setecento no se destacó al menos en sus tres primeros cuartos por el desarrollo de la forma de la letra impresa pues las *pólizas tipográficas*<sup>27</sup> de segunda mano recorrían desde el siglo anterior los talleres de impresión hasta el límite de su propia extenuación. Sí en cambio en el caso de la caligrafía. La proliferación de especialistas en escribanía provocó la exacerbación y desmesura de unas formas de escritura que se afanaban en el puro virtuosismo prolongando los rasgos ascendentes y descendentes curvados caprichosamente y retorcidos en sinuosos ringorringos (Fig.6). La habilidad del escribano se mostraba también a menudo en el trazado de caprichos ejecutados de un trazo, sin alzar la pluma del papel, como las exquisitas extravagancias de Edward Cocker o Simon de Vries. Estos excesos parecen tener su trasunto en ciertas corrientes estéticas de la época como la *Préciosité* francesa, movimiento literario del siglo xvii de corte aristocrático y maneras fantasiosas y alambicadas, “*bagatelas exquisitas hechas para halagar un paladar caprichoso*”<sup>28</sup>. Y por otro lado estas expresiones caligráficas se influyen también de los textos grabados a buril sobre metal cuya técnica se mostraba tan a propósito para imitar el trazo fluido y de modulación obediente a la presión. Estos rasgos salidos de una pluma cortada en punta, y empleada de tal manera que el contraste de modulación fuese el resultado de las pulsiones de la mano daba a la caligrafía un ritmo muy diferente a las cursivas cancillerescas italianas trazadas con pluma cortada en bisel. Será precisamente el trazado de una versal de eje vertical con pluma puntiaguda de modulación sensible a la presión, lo que dará como resultado un

<sup>26</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del arte...*, *op. cit.*, pp. 110-113. Sobre el sistema perspectivo como un conjunto racional y cerrado de recursos de geometría proyectiva hacia la consideración científicista del arte de la Pintura.

<sup>27</sup> Una *póliza tipográfica* es un conjunto de tipos móviles de metal correspondiente a una fuente tipográfica determinada. Por cada uno de los glifos que la componen la póliza contemplará un número determinado de ellos, dependiendo de la magnitud del proyecto editorial en el que vaya a emplearse dicha póliza.

<sup>28</sup> BLUNT, Anthony: *Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700*. Madrid, 1998, p. 141

conjunto de letras *capitales*<sup>29</sup> que serán el inicio de las llamadas *Romanas Modernas*, como bien ha demostrado Gerrit Noordzij<sup>30</sup>, caracterizadas por un notable contraste de modulación, ausencia relativa de ductus, serifs lineales y eje de modulación vertical. En el ideario absolutista de Luis XIV la voluntad del monarca se entrega al control de una estética del Estado canalizada por las Academias y por los talleres reales. Al atardecer del siglo xvii se empeña en la elaboración de unos diseños tipográficos para el corte de unos punzones que servirían para la fundición de unos tipos de metal y que constituirían la póliza tipográfica más completa realizada hasta el momento. El tipo resultante se impuso por voluntad real a los talleres de impresión para su uso en los impresos oficiales del Estado y en las producciones editoriales oficiales. Lo que en su momento se asumió, por parte de los expertos del ámbito del libro impreso, como una injerencia del poder real en unos asuntos estrictamente profesionales vendría a suponer un hito en la historia de la forma tipográfica por sus repercusiones ulteriores. El equipo de técnicos que se encargó de la hechura de los diseños tipográficos se inspiró en unas Romanas Modernas preexistentes y que pueden rastrearse por ejemplo en la caligrafía del frontispicio de un libro de poemas de Nicolas Jarry de 1641. Los diseños de las versales de la *Romain du Roi* o *Romana del Rey* se construyeron trazando cada glifo en un cuadrado dividido en 2304 celdillas iguales (Fig.7). Los puntos esenciales del contorno del carácter habrían así de ajustarse o aproximarse a los puntos de cruce de las líneas divisorias ocasionando lo que anteriormente denominábamos una *geometría castrense* y una apariencia de cierto rigor y severidad de la estética del glifo. Esa estética tipográfica se extenderá ampliamente a lo largo del siglo xviii y responde absolutamente a la poética austera y sintética de la arquitectura del Neoclasicismo cuyo motor ideológico se alimenta de los principios intelectuales de la Ilustración. Con la Romana del Rey, y debido igualmente al carácter normalizador que la nutría, comienza a establecerse el concepto de *familia tipográfica*, donde no sólo versales y minúsculas participaban de una estética común y unificadora sino que, como derivados, estas pólizas tipográficas disponían también de un juego de versales y minúsculas inclinadas. La primera edición con los tipos de la Romain du Roi por parte de la Imprimerie Royale Française fue un panegírico a Luis XIV intitulado *Medailles sur les principaux evenemens du regne entier de Louis le Grand avec des explications historiques*, cuya edición príncipe data de 1702 y que es hoy considerado uno de los tres mejores trabajos editoriales de la historia del libro impreso. La póliza de tipos móviles establecida en familia tipográfica culminará en el extremo marcado casi al filo del siglo xix por los tipos de Giambattista Bodoni, con unas

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

<sup>30</sup> NOORDZIJ, Gerrit: *El trazo. Teoría de la escritura*. Valencia, 2009, p. 68

familias que ofrecen además diferentes *pesos visuales*<sup>31</sup>. También, fruto del racionalismo imperante y de la necesidad logística de universalizar los sistemas de medida utilizados en los talleres de fundición de tipos móviles, durante el siglo XVIII francés surgirán propuestas sucesivas que intentarán poco a poco resolver el intrincado problema del establecimiento de unas unidades tipométricas universales para la unificación de criterios y el intercambio comercial transfronterizo.

Por otro lado, tras trescientos cincuenta años de sometimiento al poder turco, Grecia se libera definitivamente a comienzos del siglo XIX. Pero ya desde el siglo anterior el interés por la estética helena a causa de la obra de Joachim Winkelmann y el progresivo conocimiento, de raíz arqueológica, de la cultura griega favorecido por la progresiva relajación de su confinamiento, desemboca en el descubrimiento por parte de la cultura occidental de la epigrafía griega, especialmente la del periodo clásico. La peculiar conformación de sus glifos, de trazo continuo y sin remates, y la limpieza y simplicidad de su geometría dejará su impronta en el gusto occidental. De manera particular en el Reino Unido, donde la encontramos ya en los alzados de unos planos arquitectónicos del arquitecto británico John Soane fechados en 1789 o en un grabado de William Blake de 1799 que ilustra la propuesta de John Flaxman para un monumento a Britannia. Más sorprendente es la aparición de una tipografía sin serif pero con modulación en una inscripción en la Gruta de Stourhead en Wiltshire, Inglaterra, que data nada menos que de comienzos de la década de 1750<sup>32</sup>. Esta tendencia estética hacia los caracteres sin remates, que sufrió el rechazo de una buena parte de la profesión tipográfica de entonces, originaría al correr del siglo XIX los extendidos tipos pertenecientes al grupo de las *grotescas*, también llamadas *palo seco* o *sans serif*, especialmente difundidas a partir del periodo entreguerras del siglo XX y consideradas hoy por hoy el paradigma de la modernidad. La primera grotesca o palo seco se comercializaría en tipos de fundición metálica en 1896 con el nombre de Akzidenz-Grotesk, la cual sería reinventada sesenta años después por Max Miedinger para el diseño de la omnipresente Helvetica.

El siglo XIX, que despierta con ánimo confiado al universo de la máquina, se presenta ante las puertas del XX con un sentimiento de desconfianza y desánimo hacia la misma arrastrando la nostalgia expresada por el crítico de arte y sociólogo John Ruskin. Los avances producidos desde comienzos del siglo XIX con la fabricación de bobinas de papel continuo y las máquinas rotativas de impresión, y la mecanización producida en el ámbito de la composición tipográfica mediante la aparición de las máquinas de Linotipia y Monotipia consecutivamente, así como por el desarrollo de la técnica del punzón pantográfico, cambió radicalmente unos oficios de tal modo –el del punzonista tipográfico y el del

<sup>31</sup> Los diferentes *pesos visuales* en una fuente tipográfica se establecen por la diferencia de grosor en el trazo de las respectivas variantes.

<sup>32</sup> MOSLEY, James: *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*. Valencia, 2010, pp. 63-67

componedor— que revolucionó el mundo de la edición editorial. Ciertamente estos avances, que abarataron las publicaciones y las democratizaron, no mejoraron precisamente la calidad del libro impreso que se vió impelido al cauce de la vulgarización. De este sentimiento de nostalgia es partícipe el británico William Morris cuando reflexiona sobre el futuro del libro y de la letra en su ensayo *News from Nowhere (Reflexiones desde Utopía, en traducción libre)*. Desde su taller de la Kelmscott Press retomó el diseño de punzones dotados de un humanismo temprano, a veces próximo a los tipos ligeramente gotizantes de Sweynheym y Pannartz. Su melancolía y neomedievalismo están cercanos a los *PRB (Pre-Raphaelite Brotherhood)* con los cuales colaboró. Fue precisamente Burne-Jones el autor de las ilustraciones para la magnífica edición editorial de Morris *The Works of Geoffrey Chaucer*, que junto con *Medailles...* es considerada una de las tres mejores ediciones editoriales (la tercera es la *Biblia de Maguncia* de Gutenberg). No obstante lo anterior no todo eran nostalgias. El grupo escocés de *Los Cuatro* en la localidad escocesa de Glasgow con Charles Rennie Mackintosh y Margaret MacDonald a la cabeza desarrollaron una aireada y moderna estética de simplificación de planos, con un tono marcado por la verticalidad, curvas de amplio radio, repetición de elementos y desplazamiento del punto medio sobre la vertical. Todos estos comportamientos son observables en la arquitectura del glifo donde los espesores son estrechos, sin modulación del trazo, con ausencia de remates, con algunos elementos de repetición como el frecuente doble o incluso triple trazo en los travesaños de los caracteres “A” y “H” o el pequeño trazo horizontal a veces convertido en dos pequeños puntos bajo la “O” y en general con una disposición de las letras ajustadas a un marco cuadrangular donde el texto se aviene complaciente, sin señales de forzamiento alguno.

La poderosa industrialización del siglo XIX conllevó también la producción en serie de artículos de bienestar a precios asequibles a un público ávido de disfrutar de ellos, y cuyo aspecto era una emulación más o menos desafortunada de sus homólogos auténticos. A lo largo del siglo la proliferación de bienes de consumo unida a la incipiente conformación de un público consumidor resultaría en la consolidación del fenómeno publicitario, cuya profesionalización no se afirmaría hasta comienzos del siglo siguiente pero que a lo largo del diecinueve ya se insinuaba como fenómeno social. Los carteles decimonónicos suelen, durante la primera mitad de siglo, estar ejecutados por talleres de impresión ajenos al mundo editorial y con conocimientos tipográficos limitados. Esto, unido a los tipos empleados en la impresión que habían de ser de gran tamaño y por tanto ejecutados en piezas de madera procuraba una producción de cartelería enteramente, por lo general, tipográfica; con una combinación de familias de tipos dispares y estética deslavazada, composiciones simétricas —esto es, ausencia de intención compositiva—, e intención general llamativa —o sea, ausencia del componente persuasivo que no aparecerá tímidamente hasta comienzos del siglo siguiente. Esta cartelería, donde el ilustrador profesional tenía poco o nada que hacer, evoluciona desde

mediados del diecinueve hacia un cartel-ilustración cuyo método de impresión, la litografía, permitía al propio ilustrador el diseño de los textos visualmente más relevantes. La revolución que ello supone se expresa perfectamente en la producción cartelera del momento, con textos integrados con la imagen principal en un juego simbiótico que proporciona unidad estética al conjunto. Desde este instante comenzarán a proliferar las tipografías denominadas *de fantasía*, diseños tipográficos que por su complejidad o capricho sólo son aptos para textos llamativos de encabezamiento y de muy corta extensión. La cartelería decimonónica, especialmente la exclusivamente tipográfica, engendrará también una nueva especie tipográfica conocida como *egipcia*, de trazos robustos, generalmente en mayúsculas, remates gruesos de mucho peso visual, y apariencia general tosca. Su curioso nombre proviene del hecho de que la generalización de su uso coincide en un momento en el que merced a los hallazgos arqueológicos comienzan a popularizarse los objetos provenientes de culturas antiguas. Por extensión, cualquier pieza exótica de culturas lejanas recibía el apelativo popular de *egipcia*, exotismo y extrañeza de la que esta forma tipográfica participaba.

Entre las postrimerías del siglo XIX y el amanecer del XX la Secesión Vienesa desarrolla un gusto tipográfico gentil que tiene elementos formales—que no de fondo—en común con el de la Escuela de Glasgow. La estética secesionista es la estética de una sociedad segura de sí y autocomplaciente. La manera de componer los bloques de texto en cuadrángulos sin que éste, al igual que sucedía en Glasgow, diese muestras de ahogo, la elegante verticalidad de los glifos, el gusto por la línea recta combinada con curvas limpias y amplias de perfil parabólico, la especie de *talle alto*<sup>33</sup> en los caracteres que presentan cierres o enlaces en sus puntos medios, son elementos que confieren a la tipografía la sutil elegancia y distinción que era común a la poética gráfica de la sociedad vienesa del cambio de siglo, como fácilmente puede observarse en Gustav Klimt o en Koloman Moser. Un segundo estilo tipográfico subsidiario se desarrollará en Viena por estos mismos años que delata más elocuentemente el carácter juguetón, travieso y sensual de la secesión y se encuentra en la cartelería de Adolf Boehm o Alfred Roller cuyas formas tipográficas unas décadas más tarde haría suyas el norteamericano Wes Wilson (Fig.8) en su cartelería psicodélica de la década de los sesenta. La equilibrada estética tipográfica austríaca de comienzos de siglo pronto se vería violentamente alterada por la siguiente generación. Signo de una Europa convulsa a las puertas de la Gran Guerra los textos en la cartelería de Egon Schiele o de Oskar Kokoschka se tornan visualmente rotundos, con trazos muy gruesos, articulación distorsionada, superposición aleatoria de glifos y angulación azarosa en los ejes de los caracteres. Y aunque persisten los

<sup>33</sup> Con la expresión libre *talle alto*, y en concreto referida a la apariencia de los tipos característicos de la Secesión Vienesa, nos referimos a la sobre-elevación que presentan los travesaños horizontales de las letras, o bien a cualquier punto de enlace o salida que se establezca a lo largo del fuste vertical de un glifo.

textos maquetados en espacios cuadrangulares sin embargo ahora sí, a diferencia de la generación anterior, percibimos el quejido amargo y angustioso del elemento oprimido por el marco de su contexto. Estas formas tipográficas desgarradas e inconformistas están muy cerca de las expresiones escriturales en los manifiestos y cartelería del movimiento expresionista alemán Die Brücke, y por los mismos motivos de fondo. Contemporáneas de las tipografías de la Secesión, las del movimiento Art Nouveau francés se muestran sensuales y concupiscentes. La fluidez y dinamicidad de sus trazos y la modulación progresiva de los mismos junto al gusto por la curva generosa tienen su paralelo en las bocas de metro de Hector Guimard y son también el trasunto de una sociedad voluptuosa, dinámica y hedonista.

Con un mismo marco de fondo pero movidos por motivaciones diferentes Futurismo y Dadá coincidirán en el juego azaroso de *La palabra en libertad*. Con vehemencia belicista en el caso del Futurismo y con un indolente y divertido absurdo nihilista en el caso del Dadaísmo, y gracias desde luego a las posibilidades fotomecánicas del momento, los elementos tipográficos se rebelan ahora a la forzada organización ortogonal de los tipos de metal tradicionales y navegan violando toda convención surcando el blanco piélagos de la página con orientaciones fortuitas y aventuradas lineaturas, en combinaciones inverosímiles de cuerpos tipográficos dispares y en lo puramente literal con un gusto por la onomatopeya y por la ruptura de toda sintaxis secular. Estas disposiciones tipográficas “*contra natura*” anuncian la sugerente iconicidad de los caligramas de Guillaume Apollinaire y se emparejarán con las manifestaciones de la Poesía Concreta a partir de la década de los cincuenta. Aquel juego desesperado de voluntades indignadas diferirá del espíritu normalizador y constructivo del periodo entreguerras principalmente en Alemania. Tras el desastre de la guerra un nuevo orden es necesario y es posible. Y la Bauhaus se instituye en *casa de la construcción* de ese nuevo orden, materializado a golpe de racionalismo y de geometría. Herbert Bayer, Josef Albers o Jan Tschichold son personalidades eminentes que reinventaron la tipografía adaptándola al firme ideario alemán de entreguerras. Pero el diseño tipográfico requiere siempre de una suerte de finos ajustes ópticos que irían a quedar fuera del severo catecismo geométrico de la Bauhaus. Y de este modo el *Alfabeto Universal* diseñado por Bayer, célebre por su inoperancia, ha pasado a la historia de la tipografía como prueba de que en diseño tipográfico las proposiciones normativas de partida deben entregarse a una larga serie de ajustes y matizaciones, esto es, que aplicar una norma estricta sin atender a las diversas adaptaciones coyunturales está reñido con el ejercicio del diseño tipográfico. La eficiencia germana encalló en este arrecife y un ejemplo son los diseños de 1923 de Herbert Bayer para los billetes de banco del Estado de Turingia, en los que el bajo valor de la moneda que obligaba a valores de siete y hasta ocho cifras, unido a la ausencia de puntos separadores de millar y a la geometría estricta del glifo hacían difícil percibir con claridad el valor del billete. El propio Tschichold, cabeza del movimiento entreguerras *Nueva Tipografía*, se desdiría luego a sí mismo de algunos de sus propios pronunciamientos tipográficos por considerarlos

peligrosamente sistemáticos. Precisamente el éxito del tipo *Futura* de Paul Renner se debe a que éste, aun estando imbuido del mismo impulso de racionalización formal por la geometría, supo sin embargo compensar el desequilibrio provocado por los efectos ópticos con ligerísimas alteraciones que constituyen hoy la virtud de su diseño. Desdichadamente la *Futura* sufrió el rechazo social generalizado tras la Segunda Guerra Mundial por su utilización sistemática como tipografía corporativa durante el III Reich una vez que el nazismo alemán la prefiriese, desbancando a la patriótica *gótica fractura*. Por otro lado, y en este mismo periodo entreguerras, las tipografías del constructivismo soviético expresaron con su recurrente ortogonalidad, su espartana apariencia, sus robustos trazos sin modulación y su dinámica cuadrangular los mismos presupuestos de estricta reciedumbre que los que se derivan de los severos mobiliarios de Gustav Klutznick para el partido o la sobria maquetación de las ediciones editoriales soviéticas.

La posguerra de la segunda gran contienda del siglo xx deja tras de sí *El tiempo del estupor*, en palabras de Valeriano Bozal<sup>34</sup>. Las descarnadas soledades de Alberto Giacometti, las obliteraciones de Germaine Richier, los *otages* de Jean Fautrier, los jinetes desbocados de Marino Marini, el existencialismo de Jean-Paul Sartre o el nihilismo y la estupefacción de Samuel Beckett van a ir dejando paso a la luminosa despreocupación de la literatura de Boris Vian, al rock blando de The Beatles, a la contraculturalidad libertaria y pacifista del movimiento Hippie, al esperanzador sentimiento de hermandad de la organización internacional Up With People (Viva la gente) y al discurso alegremente confraternizador del slogan publicitario *La chispa de la vida* de Coca-Cola. La nueva corriente purificadora europea que ansía dejar atrás el amargor de los despropósitos se refleja en la gran exposición fotográfica *The Family of Man*, en la que el Hombre se presenta con sus diferencias biológicas, sí, pero más allá de ello enfatizando las cualidades innatas de un ser humano transfronterizo que le hacen inequívocamente integrante de una familia universal. Esta exposición, inaugurada en 1955, antecede en tan sólo dos años al lanzamiento de la familia tipográfica Helvética. No es casualidad que su diseño provenga de un país, el suizo, de marcada neutralidad belicista; como tampoco es casualidad la decisión de denominarla con el nombre latino de su país de procedencia, ni el momento histórico en el que surge. El diseño de la Helvética, una fuente del tipo *grotesca* que vino a cubrir el vacío dejado por la denostada tipo *Futura*, luce en su diseño las cualidades requeridas del momento. Carece de serifs por lo que su aspecto es menos protocolario y por tanto más sincero y confiable. Posee una *altura de x*<sup>35</sup> generosa lo que la hace más

<sup>34</sup> BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor*. Madrid, 2004

<sup>35</sup> El término *altura de x* se aplica a la distancia vertical de las minúsculas de una fuente tipográfica, a condición de que no sean de rasgos ascendentes ni descendentes, y que en su forma no presenten compensaciones ópticas. Es por ello que se toma como referencia una "x" minúscula cuyos extremos discurren tangentes sobre las pautas que marcan dicha altura.

amable y cercana. Funciona mejor con los tipos de *caja baja* o minúsculas, circunstancia que la hace hablar sin alzar la voz. Posee un diseño de estable apariencia y a la vez dispone de un buen número de intervenciones curvas que ablandan su silueta. Su *contrapunzón*<sup>36</sup> u ojo interior es espacioso y el aire fresco circula por entre esas ventanas bien abiertas. Y sobre todo, su diseño se aleja de cualquier referente nacional que pudiera asociarla con una ideología determinada. Y por si fuera poco disfruta de una considerable legibilidad especialmente en señalética y tipos de la categoría *display*. Es un diseño tipográfico aséptico, indoloro. La Helvética nos mira de frente, con los ojos bien abiertos y con una cierta expresión de bobalicona amabilidad. Leer la Helvética es como sentarse en una silla Sacco: su ergonomía es polivalente y siempre agrada. Pero el rock blando de The Beatles cede el puesto a la inquina de los Sex Pistols, la crudeza y las formas descuidadas del movimiento Punk se imponen y el diseñador estadounidense Saul Bass apalea, daña y deconstruye los contornos de sus formas tipográficas en los carteles cinematográficos y en los títulos de crédito de las películas de Otto Preminger, tal como hiciese Josep-Pla Narbona en su excelente e inaudito cartel para la Semana Santa de Sevilla de 1965 (Fig.9). Estas expresiones tipográficas se acercan a los desgarrados *decollages* de Mimmo Rotella o Jacques Villeglé (Fig.10) que son la transposición gráfica de algunas expresiones de desesperanza y extrañamiento de Jean-Paul Sartre en *La Náusea*.<sup>37</sup>

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

<sup>36</sup> La expresión *contrapunzón* proviene de los punzones de acero de las antiguas fundiciones digitales de tipos móviles anteriores a 1885. Por extensión se sigue aplicando el término a los espacios interiores de las letras, no teniendo que ser necesariamente espacios cerrados.

<sup>37</sup> SARTRE, Jean-Paul: *La Náusea*. Madrid, 2002, pp. 45-46. En un momento del texto Sartre se refiere a “fragmentos de carteles [que] se adhieren aún a las tablas [...] En otro jirón todavía puede descifrarse la palabra “depurador” en caracteres blancos de los que caen gotas rojas, quizás gotas de sangre [...] Ahora el cartel está roto, los lazos simples y desahucados que los unían desaparecieron, pero se ha establecido espontáneamente otra unidad entre la boca torcida, las gotas de sangre, las letras blancas, la desinencia “dor”; se diría que una pasión criminal e infatigable trata de expresarse mediante estos signos misteriosos.”

conflictos bélicos del siglo xx, sobre todo tras la segunda contienda. Es significativo que la jerga del marketing publicitario emplee términos de carácter netamente militar (*objetivos, target, estrategia, planificación, bombardeo...*). Pero no nos engañemos. Propaganda y Publicidad son conceptos diferentes. Fuerzas que actúan sobre el individuo colectivo en diferentes niveles, pues si bien la Propaganda incide en el nivel básico de los posicionamientos de fondo, lo que Ortega y Gasset llamó *creencias*<sup>38</sup>, la Publicidad lo que persigue es, aupándose en esos posicionamientos sin intención de alterarlos puesto que ya existen y manipularlos supondría un esfuerzo humano y económico inviable, servirse de ellos reorientándolos hacia una alteración de los hábitos, nivel de superficie que se aproxima al concepto orteguiano de las *ideas*. Es esa reorientación para la manipulación del hábito el fundamento de la disciplina publicitaria tal como se plantea hoy en día, escindida en habilidades profesionales específicas que principalmente se ocupan de la planificación (especialistas en marketing) y de la materialización de lo planificado (especialistas en gráfica publicitaria), con sus correspondientes oficios adyacentes y derivados. Todo este esfuerzo por conseguir que un público masivo perciba y asuma aquello que de ser dicho franca y abiertamente no asumiría, ha originado una cada vez más sofisticada semiótica del diseño, y en especial una semiótica tipográfica. El alto nivel de alfabetización en nuestras actuales sociedades de consumo y la necesidad de conferir valores añadidos al discurso principal de un texto, más allá de lo puramente literal, ha propiciado la aparición de objetos de comunicación de gran envergadura como el *logotipo*, clepsidra aparentemente inocente en la que la corporación correspondiente insufla las esencias víricas que pasarán a nuestro organismo emocional. Y así también *tipografías corporativas* que recogen, o al menos no desdican, la idiosincrasia de una institución; *slogans* que sugieren y persuaden sigilosamente más allá de lo aparentemente dicho, y en general cualquiera de las maneras en las que un objeto de consumo se acerca a nosotros tras la arquitectura de una frase, de una palabra o a veces tan solo de una letra.

Si algo puede decirse acerca del estado actual del asunto tipográfico es, en uno de sus aspectos más relevantes, la capacidad camaleónica para adaptar su apariencia al discurso que conviene. En cierto modo es el camino inverso al de la Grafología. Si una escritura casual puede contener, encriptados, los estados de ánimo coyunturales o las cualidades permanentes esenciales del escribiente y ser decodificadas por un grafólogo especialista, lo que el grafista publicitario con habilidades semióticas tipográficas persigue es, merced a un listado de emociones determinado de antemano a veces por un equipo técnico ajeno a él mismo, decidir cuáles son las formas que traducen y transmiten dichas emociones insuflándolas hábil y subrepticamente bajo la epidermis del cuerpo de la letra y creando entonces una *super-letra* cuyo discurso inmanente incide en el consumidor y que va más allá del aparente contenido literal; y la oportunidad de todo ello de hacer

---

<sup>38</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas y Creencias*. Madrid, 2005

centro en diana es, por ser encubierto, tanto mayor. Expuesto de esta manera no parece honesto ni agradable, y no tiene por qué serlo. Pero el conocimiento y el manejo de los mecanismos para la comunicación mediática y el estudio y aplicación de los correspondientes recursos semióticos gráficos son, eso sí y sin duda alguna, absolutamente fascinantes.

En estos últimos tiempos una tendencia de recuperación del interés hacia las formas de la escritura en sus categorías epistolar, caligráfica y lapidaria o institucional a través de *workshops* o talleres, conferencias, mesas redondas, premios internacionales, exposiciones, y otras plataformas divulgativas parece estar provocando un diletantismo tipográfico en alza que de seguro devendrá en un mayor entendimiento de una de esas acciones del ser humano que se significan como el correlato de su experiencia vital.

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013



Figura 1. Inscripción lapidaria griega. Priene, 343 aC.

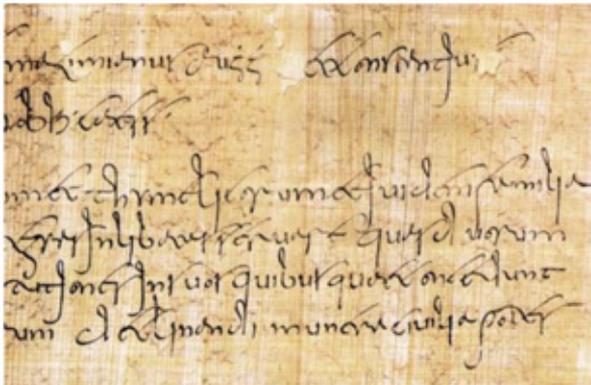


Figura 2. Escritura cursiva romana sobre papiro. Principios siglo IV aC.

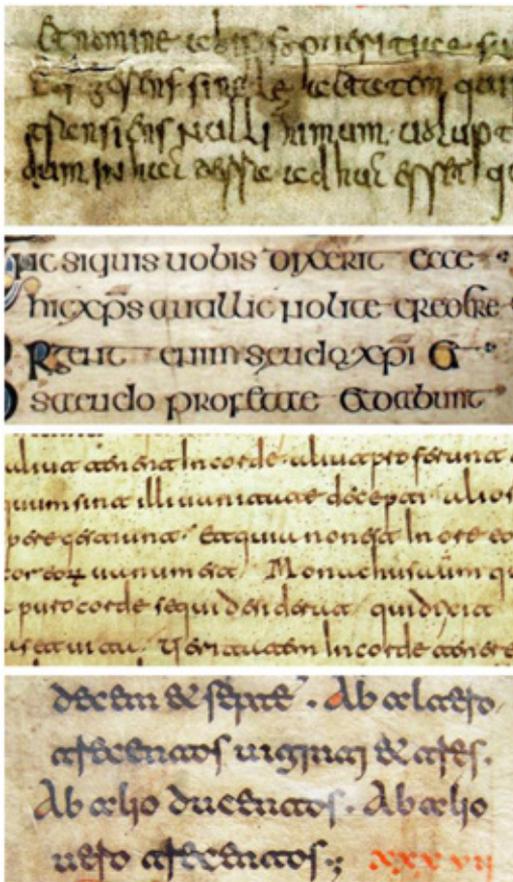


Figura 3. Escrituras Nacionales medievales. De arriba hacia abajo: Merovingia, Irlandesa, Visigótica y Beneventana.

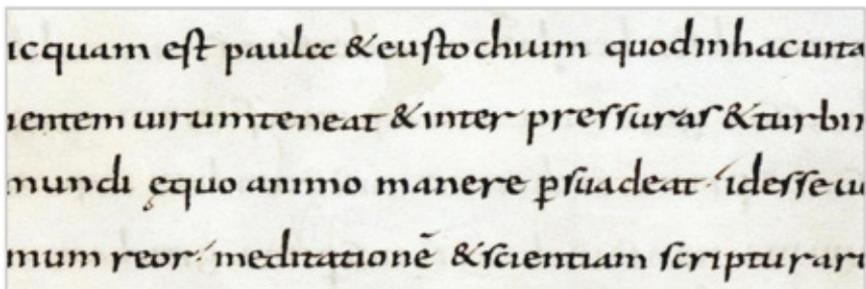


Figura 4. Escritura carolingia. *Commentarii in epistolas Paulinas ad Ephesios*, siglo IX.

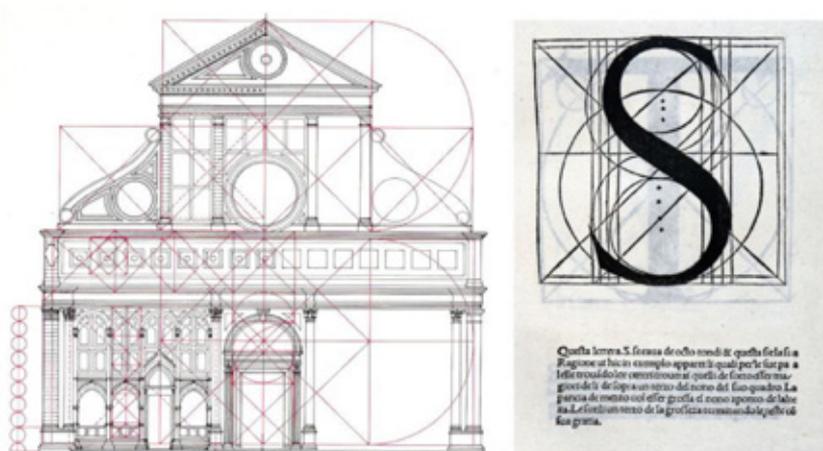


Figura 5. Estudio geométrico para la fachada de Santa Maria Novella, de L.B.Alberti (siglo XV) y articulación geométrica para una letra versal en el tratado *De Divina Proportione* de Luca Pacioli (siglo XVI).



Figura 6. Escritura tipo copperplate. Ambrosius Perling, 1680.

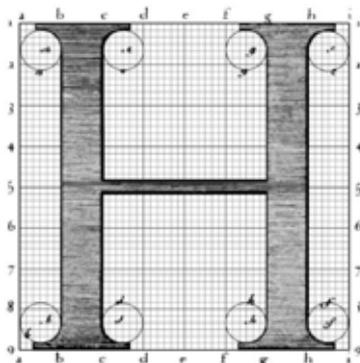


Figura 7. Trazado para el tipo Romain du Roi. Finales del siglo XVII.



Figura 8. A la izquierda fragmento de un cartel de la Secesión Vienesa (Alfred Roller, 1903) y a la derecha fragmento de un cartel de arte psicodélico (Wes Wilson, 1967).



Figura 9. Cartel para la Semana Santa de Sevilla. Josep-Pla Narbona, 1965.



Figura 10. *Porte Maillot - Boulevard Pershing* Jacques Villeglé, 1958.