

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA

III

Grandes tipógrafos



THE NEW
NONESUCH PRESS
Madrid - Soria

*Recopilación de José Ramón Penela
editada por Angel E. Iglesias Delgado*

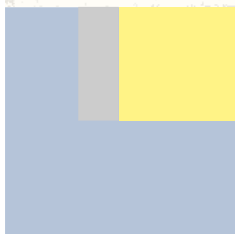


www.umostiposduros.com
TIPOGRAFÍA



Detalle de una página del
**«Hyperotomachia
Poliphili»**
uno de los más bellos libros
impresos por el impresor
veneciano Aldus Manutius
en el año 1499

Ingenua Nympha, mirabile cō
ad me diutino certamine & tur
uo dolore, familiare morie sen
cosa tanto elegante, optabile &
umento, che in essa altro se ritro-





HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA
III

Grandes tipógrafos

Recopilación de José Ramón Penela
editada por Angel E. Iglesias Delgado

NEW MONESUCH PRESS
MADRID-SORIA

Este libro ha sido compuesto con:
URW Garamond, normal, de 10, 11, 12, 13, 14 y 15 puntos ;
negrita, de 10 puntos y cursiva de 8 y 10 puntos.
Helvética, normal, de 10, 14, 18 y 25 puntos.

Como todo arte, la tipografía también tiene sus maestros. Tipógrafos que durante su carrera sirvieron como guía y ejemplo para muchos otros y que dejaron para la posteridad creaciones que aun hoy gozan de una reputada solidez y fiabilidad y que en todo caso conforman unos hitos que los interesados en la tipografía debemos conocer.

Indudablemente, nunca mejor dicha la frase hecha «no están todos los que son, ni son todos los que están» porque, afortunadamente, la nómina de creadores de tipos es extensa y variada, pero como punto de partida y para darnos una visión global de la historia de la tipografía a través de sus protagonistas, los que aparecen en esta sección de Unos tipos duros son en verdad una apuesta segura.

Índice

Prefacio	5
Nicholaus Jenson	9
Erhard Ratdolt	11
Claude Garamond	15
Nicholas Kis	19
William Caslon	23
John Baskerville	25
Joaquín Ibarra y Marín	27
Firmin Didot	31
Giambattista Bodoni	35
Frederic W. Goudy	39
Morris Fuller Benton	41
William Morris	43
Stanley Morison	47
Paul Renner	49
Eric Gill	51
Bruce Rogers	53
Hans Mardersteig	55
Jan Van Krimpen	59
Jan Tschichold	67
Max Miedinger	79
Adrian Frutiger	81
Hermann Zapf	83



Nicholaus Jenson

Nicholaus Jenson nació en 1420 en *Sommevoire* (Francia). Aprendió el oficio de grabador llegando a ser Maestro de la Real casa de la Moneda. En octubre de 1458 el rey francés Carlos VII le ordenó trasladarse a *Maguncia* (Alemania) para aprender el arte de la impresión.

Una vez finalizado el aprendizaje vuelve a Francia en el año 1461 pero el hijo de Carlos VII sucesor al trono de Francia no muestra ningún interés por este arte y deja de sostenerle económicamente. Jenson emigra a Italia donde trabaja como impresor independiente y grabador estableciéndose en Venecia, donde tenemos constancia documental de que utiliza su diseño de romana por primera vez para imprimir «*Evangelica Praeparatione*» de Eusebius. Con el mismo tipo imprime la «*Historia Natural*» de Plinio en el

Omnibus hic nocuit thebis ut fossa fuisset
Penderet laqueis si bene nota canis.
Quidā eius libros nō ipsius esse sed Dionysii & Zophiri colophoniorū tradunt: qui iocādi causa cōscribentes ei ut difponere idoneo dederunt. Fuerunt autē Menippi sex. Prius qui de lydis scripsit: Xanthūq; breuiavit. Secundus hic ipse. Tertius stratonicus sophista. Quartus sculptor. Quintus & sextus pictores: utrosq; memorat apollodorus. Cynici autem uolumina tredecim sunt. Neniā: testamenta: epistolā cōpositā ex deorum psona ad phycos & mathematicos grāmaticosq; & epicuri foetus: & eas quā ab ipsis religiose coluntur imagines: & alia.

*Fragmento del
«Laertius»
impreso con
la fuente
clásica de
Jenson en
Venecia en el
año 1475*

año 1472. La romana de **Jenson** es uno de los más grandes tipos diseñados en el mundo, sus clásicas proporciones y armonioso diseño de los caracteres combinados con su precisión meticulosa hacen de este un hito en la historia del diseño tipográfico.

Es importante recordar que Jenson era también un experto diseñador e impresor y sus trabajos tuvieron gran impacto sobre las preferencias estéticas del momento. Talento que continuó ejerciendo hasta su muerte en Roma en el año 1480. Muchos de los punzones y matrices originales de Jenson se conservan en la actualidad en la **Fundición Stempel** en Alemania.



Erhard Ratdolt

Erhard Ratdolt de Ausburgo (Alemania) fue un gran maestro impresor, diseñador de tipos y el tipógrafo más creativo de finales del siglo XV y principios del XVI. Desde 1474 a 1486 trabajó en Venecia imprimiendo bellos libros para los que empleaba grabados xilográficos e iniciales decoradas. De vuelta a su hogar elaboró el primer catálogo de tipos que se conoce con una hermosa letra inicial y en el que muestra quince tipos diferentes.

Ratdolt se especializó en misales, trabajos litúrgicos, calendarios y ediciones sobre astronomía, astrología y matemáticas y solía incluir diagramas que ilustraban el texto. No sólo realizó el primer catálogo de tipos, sino que también produjo la primera portada decorada como parte integrante del libro en 1476.

*Detalle del
tipo romano
de Ratdolt
incluido en su
catálogo*

Est homini uirtus fuluo preciosior auro: æneas
Ingenium quondam fuerat preciosius auro.
Miramurq; magis quos munera mentis adornāt:
Quam qui corporeis emicuere bonis.
Si qua uirtute nites ne despice quenquam
Ex alia quadam forsitan ipse nitet

Las hermosas capitulares decoradas de sus libros, que tanta influencia tuvieron sobre **William Morris**, son probablemente el trabajo de un socio de **Ratdolt**, **Peter Löslein**, mientras que los bordes e ilustraciones fueron realizados por **Bernhard Maler**. La edición que realizó de los «**Elementos de geometría**» de **Euclides** es un ejemplo clásico de su estilo de composición, en el que podemos observar la importancia que adquieren los adornos en el conjunto de la página, algo en lo que **Erhardt Ratdolt** fue un maestro.

Erhard Ratdolt falleció en 1527 o 1528, dejando un legado de excelencia artística y técnica a las generaciones posteriores.



ue maria
gr̃a plena
dominus
tecū bene

dicta tu in mulierib⁹
et benedictus fruct⁹
uentris tui: ihesus
christus amen.

Gloria laudis resonet in ore
omniū Patri genitoq; proli
spiritui sancto pariter Reful
tet laude perhenni Labori
bus dei vendunt nobis om
nia bona. laus: honor: virtuf
potētia: ⁊ gratia: actio tibi
christe. Amen.

Vive dei sic ⁊ vines per secula cin
cta. Promidet ⁊ tribuit deus omnia
nobis. Prohicit absque deo null⁹ in
orbe labor. Illa placet tell⁹ in qua
res parua beati. De facit ⁊ tenuēs
luxuriantur opes.

Si fortuna voler fies de rhetore consul.
Si voler hec eadem fies de cōsule rhetor.
Quicquid amor iussit nō est cōtēdere tūti
Regnat et in dominos ius habet ille suos
Bira dara ē veda dara ē sine fenere nobia.
Abuna: nec certa perfoluenda die.

Quidam dicit in terra quidem in foras ista
Uti in terra dicitur in terra ista dicitur
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra

Nobis bene dicit qui terram viti
⁊ regni dicit. Et dicit in terra dicitur
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra

Quidam dicit in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra

Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra

Est homini virtus suo precioior auro: *zincas*
Ingenium quendam fuerat preciosius auro.
Miramur magis quos inania mentis adornat:
Quam qui corporis emicuisse bonis.
Si qua virtute nites ne despicere quinquam
Ex alia quondam foelitan ipse niter.

Nemo sup̃ laudis nimiam letetur honore
Ne uilis factus post finem generat.
Nemo nimis optet sibi res dicatque uillas
Nec dan plus cupiat perire: se id quod habet.
Ne ore cito uerbus euasiquam erudito blandis
Sed si sine laude respice quid moueant
Qui bene proloquuntur eorum sed pollice proae
I lac erat amatus bina q; ois gazar.

Pauperem nimis opusque in terra laborum
Ius habet: et in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra

Quidam dicit in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra
Tunc dicitur in terra dicitur in terra
Locus in terra dicitur in terra

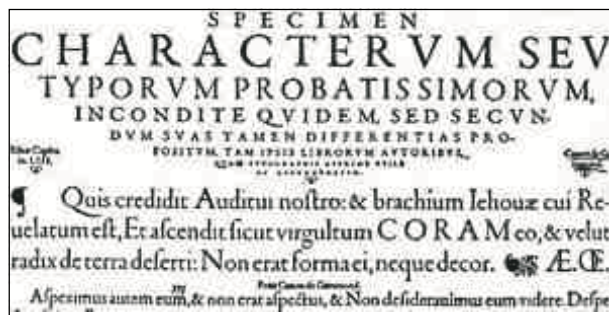
El primer catálogo de tipos conocido muestra diseños rotundos, romanos y griegos en varios tamaños. Fechado el 1 de abril de 1486 e impreso (probablemente en Venecia) por Erhard Ratdolt



Claude Garamond

Claude Garamond nació en París en el año 1490. En 1510 comenzó su aprendizaje con el tipógrafo e impresor Antoine Augereau. En la primera mitad del siglo XVI los impresores compartían todas las instancias en la elaboración de un libro desde el diseño tipográfico hasta la encuadernación. Claude Garamond fue el primero que se especializó en el diseño, grabado y fundición de tipos como servicio a otros impresores asistido por su pupilo Jacques Sabon.

Las referencias tipográficas de Garamond incluyen los trabajos de Conrad Sweynheym, Arnold Pannartz, Erhard Ratdolt, Nicholas Jenson, Aldus Manutius, Francesco Griffo, Henri, Robert, y Charles Estienne, Ludovico degli Arrighi de Venecia, Giovan Antonio Tagliente, y Giovanbattista Palatino. Una lista ecléctica de expertos conocidos por su excelencia tipográfica.



Parte de la hoja de especificaciones de la fundición de Conrad Berner publicada en 1592 en el que aparece el tipo de Garamond

A finales de 1520 **Garamond** fue comisionado para suministrar sus tipos al famoso impresor escolar **Robert Estienne**.

Su primera fuente romana fue usada en el año 1530 para la edición de *Paraphasis in Elegantiarum Libros Laurentii Vallae Erasmus*, con un diseño inspirado en la romana de **Nicolas Jenson** y la romana de **Francesco Griffo** utilizada para la edición de *De Aetna* del Cardenal **Pietro Bembo** que fue publicado por **Aldus Manutius**. Después de una década en la cual los tipos de **Garamond** alcanzan un gran éxito, el rey **Francisco I** de Francia le pide la creación de un tipo griego que más tarde se conocería como *Greco du Roi* y que fue creado a partir de los dibujos de **Angelos Vergetios**. Los tipos griegos de **Garamond** fueron los utilizados para la edición exclusiva del *Alphabetum Graecum* publicado por **Estienne**.

Los tres set originales de este tipo se conservan en la *Imprimerie Nationale* en París. En 1545 **Garamond** se convirtió en su propio editor presentando sus propios tipos incluido una nueva cursiva. El primer libro que publicó fue *Pia et religiosa Meditatio of David Chambellan*. Su estilo para la edición de libros fija sus raíces en los trabajos de los impresores venecianos que tenían como destinatarios a los integrantes de las clases altas. Admira y copia los trabajos de **Aldus Manutius** insistiendo en la claridad en el diseño, generosos márgenes de página, calidad en la composición en el papel y en la impresión todo ello acompañado por una magnífica encuadernación (sus libros eran impresos con tinta y papel de la mejor calidad y sus páginas cosidas con gran precisión acentuando su calidad con cabezadas en ambos extremos del lomo y finos papeles imitando al mármol en sus guardas, todo ello utilizando en su encuadernación cuero procedente de Marruecos y rematado con unas elegantes estampaciones de oro para los títulos).



A comienzos del siglo XX la búsqueda de nuevos tipos por parte de las diferentes fundiciones lleva a un «revival» de los tipos de **Garamond** que hace que todas ellas prácticamente pongan en circulación fuentes basadas en estos tipos aunque, eso sí, algunas con más fortuna que otras. Considerando la exactitud histórica de la fuente el claro ganador es la creada por la fundición **Stempel** en 1924 con sus romanas y cursivas basadas en los dibujos originales de **Garamond**.

En el caso de **Adobe Garamond**, diseñada por **Robert Slimbach**, las romanas están basadas en los punzones de **Garamond** del Museo Plantin-Moretus, mientras que las cursivas derivan de los tipos de **Robert Granjon** que fue un joven grabador contemporáneo de **Garamond**. Otras fuentes que también otras fundiciones llaman «**Garamond**» están basadas en los tipos diseñados por otro tipógrafo francés llamado **Jean Jannon** quien no nació hasta pasados 19 años de la muerte de **Garamond**.

Tras su muerte, ocurrida en 1561, sus bienes se subastan siendo parte de ellos comprados por **Christopher Plantin** y otros por **André Wechel** que fue quien ejecutó el testamento, **Conrad Berner** de la fundición **Egenolff** de Frankfurt y **Guillaume Le Bé**, un tipógrafo e impresor de París. En 1592 **Berner** publica un catálogo que es la impresión más fiable de los diseños originales de **Garamond** convirtiéndose en la principal referencia para muchos diseñadores hasta casi cuatro siglos más tarde.



NICHOLAS KIS

Nicholas Kis (*M. Tótfalusi KIS MIKLÓS* en húngaro), nació en 1650 en *Misztótfalu* (Hungría) una pequeña ciudad agraria. Cursó sus estudios básicos en la «*Schola Rivulin*» en *Nagybánya* y posteriormente se graduó en Teología recibiendo los más altos honores como estudiante. Por esa época era costumbre que los artistas y artesanos húngaros ampliaran sus conocimientos yendo a trabajar a países extranjeros como Austria, Alemania, Italia y los Países Bajos. Nicholas Kis abandonó Hungría el 19 de agosto de 1680 y llegó a Amsterdam en la segunda semana de octubre.

El mandato que recibió del Obispo Mihály Tofeus era el de recoger información acerca de la publicación de libros y el de estudiar la posibilidad de imprimir una Biblia en húngaro en Amsterdam. En Amsterdam entró en contacto con la empresa de los Elzevir y se documentó sobre la técnica y las diferentes empresas involucradas en la creación de libros. Después de trabajar algún tiempo en la

meg-győzések után egy rettenete
is meg kellett hartzolni, mellyet
meg-ölvén, annak fogait ki kell
fántott földbe kellett bé-vetni 's
fogok tsudálatofon költenek-ki a' f
nak ki-keleésekből nagy fegyveres
nak, kik hartzot indítván magok
nül fogyatták-el egymást. Illyen
hatott akar ki-is az arany gyapjú
mindennek szabad volt próbálni.

tól-is jó ízű Értkeket
nem tsak leg-inkább
Rendeknek, a' kik g
nélkül fűtkülködnek,
tsak azokat tanított.
sék két vagy három
ni. (:Noha egyéb r
reknek folgálattyár.
welbogy a' nagy Komj
rendi vagyon, kit ni.

Unos de los
tipos de texto
diseñados y
grabados por
Kis en
Kolozsvár

empresa de los Elzevir fue en *Blaeu* donde aprendió el oficio de grabador de punzones de manos del maestro Dirk Voskens. Sin ningún género de duda se puede afirmar que la habilidad para grabar punzones de Kis era innata porque solo seis meses después de empezar el adiestramiento su maestro ya le daba a grabar complejas tipografías cursivas y a rectificar matrices.

Sus trabajos pueden dividirse claramente entre los realizados en Amsterdam (la mayoría en latín) y su frustrado esfuerzo desarrollado en *Kolozsvár* (Hungría). En Amsterdam además de diseñar y grabar tipos realizó la Biblia Húngara (1685), el Libro de Himnos de San David (1686), y el Nuevo Testamento (1687). Una monumental tarea para cualquier ser humano. En *Kolozsvár* realizó libros sobre una gran variedad de temas (escritos en latín y húngaro) como tratados de leyes, matemáticas, genealogía, comedias populares e incluso libros de cocina.

Probablemente su libro sobre temas no religiosos más conocido sea «*Mentség*» que contiene una gran carga autobiográfica. Nicholas Kis tenía un proyecto personal que era elevar la cultura del pueblo a través de la literatura realizando para ello libros de gran calidad escritos en húngaro, desgraciadamente no encontró ningún mecenas que le financiara este proyecto y así lo relató en las páginas de este libro. Existe una notable diferencia entre los trabajos realizados por Kis en los Países Bajos y los que

*El libro de
himnos de
San David de
Nicholas Kis,
impreso en
Amsterdam en
1686*





realizó en Hungría, y esta diferencia es tanto de tipo cultural como técnico. En Amsterdam debía aceptar el estilo local que facilitaba la viabilidad comercial de los libros realizados pero en Hungría, libre de las normas meticulosas de los compositores e impresores holandeses, pudo experimentar libremente con su virtuosismo en el grabado de punzones aunque la peor calidad del papel, las tintas y las prensas húngaras rebajaron la calidad de sus ediciones.

Nicholas Kis creó además prácticos libros escolares en los que incluía un título, una tabla de contenidos y referencias fácilmente localizables. Sus diseños de página incluía un pequeño título, un subtítulo, localización geográfica, fecha de edición, su propio nombre (*M. Tótfalusi KIS MIKLÓS*) y algunos repetitivos elementos decorativos. En *Kolozsvár*, aparte del material traído de los Países Bajos, Kis disponía de ocho diferentes tipos de letras capitulares grabadas en madera y de 17 alfabetos de tipos de texto con todos los acentos húngaros. Kis se esforzó en utilizar sus propios tipos para el texto aunque en ciertos casos tenía que confiar en remesas sobrantes para los titulares. Era difícil intentar ser un magnífico tipógrafo en Transilvania a finales del siglo XVII.

Nicholas Kis fue un diseñador de tipos, grabador de punzones, impresor y editor pero sobre todo fue un visionario cultural que persiguió la belleza a través de sus tipos y con la impresión de libros. Falleció en 1702 a la edad de 52 años.

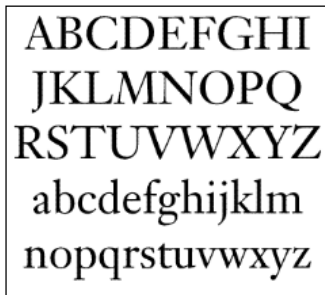
Los tipos influidos directamente por los realizados por Nicholas Kis son:

Stempel JANSON (1937). Este tipo se realizó a partir de las matrices y punzones originales de Kis.

Mergenthaler Linotype JANSON (1954). Versión en metal realizada bajo la supervisión de Hermann Zapf.

Monotype ERHARDT (1938). Este tipo debe su nombre a la fundición Erhardt de Leipzig, donde los tipos

*Ejemplo de
«Janson» (KIS)
producida por
Monotype*



originales de **Kis** fueron encontrados a principios del siglo XVIII.

Mergenthaler Linotype JANSON (1985). Versión digital del tipo de **Kis**.

Adobe JANSON. Este diseño también está basado en las matrices y

punzones originales de **Nicholas Kis**. El nombre «**Janson**» está mal utilizado en este caso ya que los tipos de **Nicholas Kis** fueron erroneamente atribuidos al fundidor de tipos e impresor holandés **Anton Janson** que trabajó en Leipzig.

Desde 1919 la fundición alemana **Stempel** es el orgulloso custodio de las matrices y punzones originales de **Kis**.



William Caslon

William Caslon nació en *Cradley* (Inglaterra) en 1692. Puso su negocio de grabador de armas de fuego en Londres para más tarde convertirse en grabador de punzones que suministraba a la industria de la encuadernación. Caslon no era solamente un buen artesano sino que también era un excelente hombre de negocios, y la mezcla de ambas cualidades supuso la creación de la primera piedra de la industria de creación de tipos inglesa.

William Caslon, con un gran sentido de marketing, puso en funcionamiento su propia fundición de tipos al lado de la fundición de la *Oxford University Press*. Su negocio fue financiado por dos impresores ingleses William Bowyer y John Watts y en una década se convirtió en el principal fundidor de tipos de Londres. En 1734 elabora su primer muestrario que contiene 38 fuentes que incluyen titulares desde 16 a 60 puntos, romanas y cursivas, negras, góticas, hebreas, griegas y flores (7 diseños), siendo grabadas por Caslon 35 de las 38.

El tipo de Caslon era de fácil lectura y diseño simple y fueron muy populares tanto en Europa como en América convirtiéndose en el principal suministrador de tipos en ambos continentes. La declaración de independencia americana

fue impresa en 1776 usando su tipo. William Caslon falleció en el año 1766. Mientras que la popularidad del tipo de Caslon fluctúa con los tiempos y los vaivenes de las modas, realmente nunca dejará de ser un valor seguro porque se trata de un tipo que trabaja bien en todas las situaciones y que aporta la gran personalidad de unas líneas clásicas definidas magistralmente.

Hoja de
especificaciones
del tipo de
Caslon

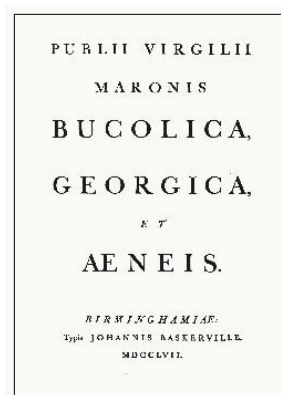
<p>A B C D A B C D E A B C D E F G A B C D E F G H I A B C D E F G H I J K A B C D E F G H I J K L A B C D E F G H I K L M N</p> <p>French Cannon.</p> <p>Quousque tan- dem abutere, Catilina, pati- <i>Quousque tandem</i></p>	<p>DOUBLE PICA ROMAN. Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quando nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jacet ABCDEFGHIJKLMNOP</p> <p>GRAY PRIMER ROMAN. Quousque tandem abutere, Catilius, patientia nostra? quando nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? nihilne te nocturnum patulium palatii, nihil urbis vigilia, nihil clamor populis, nihil contentio bonorum orationes, nihil hic multitudinis ABCDEFGHIJKLMNOPQRS</p> <p>ENGLISH ROMAN. Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quando nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? nihilne te nocturnum patulium palatii, nihil urbis vigilia, nihil clamor populis, nihil contentio bonorum orationes, nihil hic multitudinis ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTVUW</p> <p>PICA ROMAN. Melius, avia tales thronos, utroque coeque. Fuit, fuit ista quondam in hoc regale, vetus, ut vix fores octidibus supplicis curia penitentium, quia aeternam hostem coeque. Habemus enim laetitia ostentata in te, Catilina, veterum, & gravet nos dant resp. ostentata, utque superbia huius ostentata nos, nos, illam opem, ostentata deficiat. DO- ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTVUW</p>
--	---



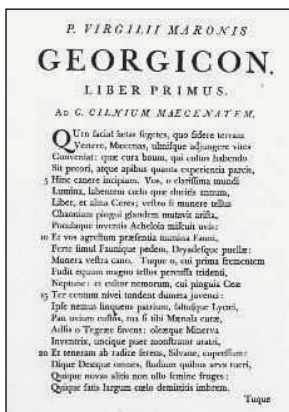
John Baskerville

John Baskerville nació en 1706 en *Sion Hill, Worcester* (Inglaterra). Sobre el año 1723 se había convertido en un maestro de la escritura y hábil grabador de lapidas. En 1740 inicio en *Birmingham* un negocio de barnices que en unos años lo haría un hombre muy rico. Alrededor de 1750 comienza a experimentar con la fabricación de papel, elaboración de tintas, fundición de tipos e impresión y en 1754 Baskerville crea su primer tipo (los punzones fueron grabados por John Handy que trabajo con el durante 28 años).

Tres años más tarde, en 1757 Baskerville publica su primer trabajo *Bucolica* de Virgilio al que siguieron otros clásicos. En 1758 se convierte en impresor de la Universidad de Cambridge donde el 4 de julio de 1763 publica su obra maestra, una Biblia impresa usando sus propios tipos, tinta y papel. El uso de unos cilindros de cobre caliente para dar un acabado «crujiente» a las páginas indican su compromiso en la búsqueda de una impresión perfecta. Los tipos que diseñó poseían una gran delicadeza y elocuencia visual, en vez de buscar la ostentosa ornamentación del estilo de su generación eligió la simplicidad tanto en los di-



Portada de la *Bucolica* de Virgilio impreso con el tipo de Baskerville



seños de tipos como en su impresión. La composición de sus páginas nos hablan de un diseño elegante en el que prima la claridad y en el que nada interfiere al mensaje. John Baskerville falleció el 8 de enero de 1775.

Como un desafío personal quiso superar al tipo creado por William Caslon pero su falta de experiencia como grabador le impidió conseguirlo

aunque no fue obstáculo para que creara una pieza maestra del diseño de tipos llamado Baskerville. Los tipos de Baskerville no se ganaron el favor de los impresores ingleses y desaparecieron en un oscuro túnel por más de 150 años hasta que el diseñador americano Bruce Rogers los rescató del olvido reeditándolos para Monotype en 1924 y para Linotype en 1931.

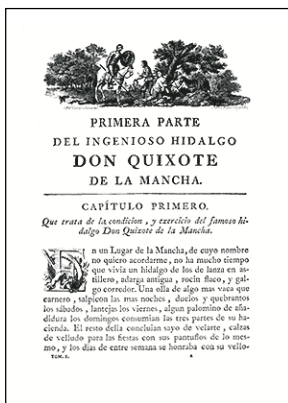


Joaquín Ibarra y Marín

El libro español tiene, en el siglo XVIII, un tratamiento especial a través de tres grandes talleres: el de Antonio Sancha, la Imprenta Real y el de Joaquín Ibarra, siendo este último el más importante.

Joaquín Ibarra y Marín nació en Zaragoza el 20 de julio de 1725. Durante su juventud residió en Cervera (Lleida), donde a la sazón su hermano Manuel tenía a su cargo desde el año 1735, como primer oficial, la Imprenta Pontificia y Real de la Universidad. En ella alternó su aprendizaje tipográfico con los estudios, llegando a dominar el latín como los hombres doctos de su época.

En 1754 se trasladó a Madrid, donde conquistó universal renombre con el taller de imprenta que allí instaló. Fue un notabilísimo innovador, suya fue la idea de satinar el papel impreso para quitarle la huella de la impresión, así como la modificación del empleo de la V como U, y el de la S larga como F, que por tradición se utilizaban hasta entonces.



Página de la edición del Quijote de Joaquín Ibarra



Detalle del
Salustio

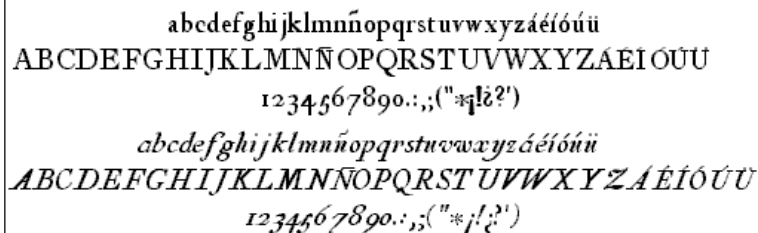
plana, Ibarra tomaba las medidas del ancho de la misma a emes justas de parangona, que equivalía al moderno cuerpo 18, adelantándose, por tanto, a Didot y Fournier, creadores del punto y del cícero respectivamente.

Según cuentan aquellos que le conocieron, Joaquín Ibarra era exigente en la admisión de oficiales y no recibía muchacho alguno como aprendiz si no conocía regularmente por lo menos la lengua latina, además de ciertas nociones de cultura general. El mismo examinaba a oficiales, prensistas y cajistas.

Retribuía bien al personal; no le agobiaba poniéndole mucho quehacer, pero sí requería gran esmero en el trabajo. Corregía, enmendaba, aconsejaba,...; ser operario de aquella casa era en toda España, motivo de orgullo.

El tipo de
Ibarra

En el taller de Ibarra solo había 16 prensas para la impresión, pero sus operarios pasaban de ciento, algunos





notables pintores y grabadores, como Salvador Carmona y Mariano Maella. Las estampaciones de Ibarra se distinguen por la nitidez de impresión y vigor de la tinta. Todas ellas, aun las más ricas y soberbias, no son aparatosas, sino sencillas y tan correctas que en ellas se puede ver una muestra del arte tipográfico español del siglo XVIII en todos sus aspectos.

Fue en su taller donde germinó la idea de escribir metódicamente las observaciones técnicas y elevarlas a reglas, dando lugar después en 1811 a la publicación del primer manual de tipografía española, titulado **Mecanismo del Arte de la Imprenta**, escrito por el regente de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, don José Sigüenza, discípulo que fue de Ibarra.



Portada del Salustio

Su taller madrileño estuvo abierto hasta 1836 y se calcula que en ese periodo salieron unos 2.500 libros, aunque sólo se han localizado la mitad. Su obra más famosa es la *Conjuración de Catilina y la guerra de Yugurta*, de Salustio (1772). Se hizo una tirada especial de 120 ejemplares, para obsequio de los miembros de la Familia Real y otras personalidades españolas y extranjeras, que sirvieron para que se conociera el arte de Joaquín Ibarra fuera de nuestras fronteras.

También le dio gran fama la impresión del *Quijote*, por encargo de la Academia, en honor a Cervantes, terminado en 1780. Cuando el libro fue terminado, se presentó a Carlos III, que reunió orgulloso a todos los embajadores extranjeros.

Cuenta una anécdota que el rey Carlos III, visitante asiduo de su imprenta, le preguntó en cierta ocasión, que cómo era posible que su obra, tan bien impresa, necesitase fe de erratas; a lo que contestó el maestro: «*Señor, no es obra perfecta la que carece de tal requisito*».

Otras obras de Ibarra son la Historia general de España, de Juan de Mariana (1780) dos tomos en folio y a dos columnas; la segunda edición del Viaje de España, de Antonio Ponz, dieciocho tomos en octavo impresos entre 1776 y 1794; Paleografía española (1758); Historia de las plantas (1762); el Breviarium Gothicum Secundum Regulam Beatissimi Isidori (1775); y la Biblioteca Hispana Vetus e Nova, (1783-1788), en cuatro volúmenes.

Joaquín Ibarra y Marín falleció en Madrid el 13 de noviembre de 1785.

En el año 1998 y con motivo de la edición facsímil del Salustio, la empresa San Francisco, Artes Gráficas, de Zaragoza recuperó los tipos creados por Ibarra para la impresión de esta obra. Estos tipos, en su versión regular y cursiva, los puedes encontrar en formato digital en www.unostiposduros.com.



FIRMIN DIDOT

Firmin Didot nació el 14 de abril de 1764 en París en el seno de una familia de impresores, editores y creadores de tipos, actividades que realizaban en la empresa fundada por su abuelo **Francoise Didot** en 1713. En 1783-84 la fundición **Didot** produce el primer tipo moderno y lo usa para imprimir el *Gerusalemme Liberata* de **Tasso**. Este tipo no era la romana ligera que había usado **Francoise Amproise Didot** (padre de **Firmin**) para varios trabajos de encargo, sino que era un tipo nuevo fácil de leer, una romana robusta con unos remates delgados y pronunciada modulación vertical.

Se desconoce si **Firmin Didot** graba los dos primeros tamaños originales de este tipo pero si se conoce que el produjo los siguientes dos tamaños más pequeños del mismo tipo además de una cursiva cuando solo contaba 19 años de edad. Parte del éxito del nuevo tipo se debió al uso del papel tejido que había desarrollado y usado **John Baskerville** en Inglaterra para imprimir su *Virgil* en 1757. Este nuevo tipo de papel proporcionaba una calidad de la superficie de impresión superior que era lo que necesitaba los tipos de **Didot** con sus finos remates y trazos.

El nuevo tipo fue utilizado para imprimir una Biblia en latín en el año 1785 y los *Discours* de **Bossuet** en el 1786. En los años siguientes **Didot** incrementa el contraste de su tipo y se convierte en la única persona en la historia de la tipografía en grabar una familia de fuentes con incre-

Hancce ego editionem,
dicam, notorum hucusqu
simos fratris mei Firmini
tem; puraque et candidi
guineo nostro Didot d'

*Tipo moderno
de Didot*

Este tipo lo convierte en una autoridad tipográfica en Francia y como consecuencia de ello **Napoleón Bonaparte** le nombra director de la **Fundación Imperial**, cargo que ostentará hasta su muerte en 1836. El tipo moderno de **Firmin Didot** se convierte, en el tipo de Francia y en el estándar nacional para las publicaciones francesas, y aunque esta aceptación no fuera universal de hecho incluso en la actualidad muchas publicaciones siguen el modelo **Didot**.

Muchas fundiciones europeas de la época compraron el diseño original de **Didot** o elaboran variaciones del mismo. Llegados a este punto, la cuestión más obvia es la comparación de la romana de **Bodoni** con la diseñada por **Didot**.

*Comparación
entre el tipo de
Didot (arriba)
y el de Bodoni
(debajo)*

Girodet

Girodet

mentos de medio punto. (10 pt, 10,5pt, 11 pt). Pero **Firmin Didot** alcanzó su cota más alta en la creación de tipos en 1798 cuando grabó una nueva fuente que utilizó para el **Virgil** de 1798 en la legendaria edición del Louvre.



El hecho histórico es que ambos habían estudiado los trabajos de **Nicholas Jenson**, **William Caslon**, **John Baskerville** y otros maestros tipógrafos y desde estas observaciones habían llegado a conclusiones similares.

No existe ninguna duda sobre que **Didot** creó el primer tipo moderno y que **Bodoni** se basó, entre otras referencias, en el tipo creado por **Didot** para crear el suyo propio. Pero puestos al lado uno de otro, y aun coincidiendo en tamaño, peso e interlineado lo primero que se observa es que ambos tipos difieren en algo. El tipo de **Didot** sugiere mayor calidez y elegancia mientras que el tipo de **Bodoni** transmite una mayor robustez y dureza.



Giambattista Bodoni

Giambattista Bodoni nació en 1740 en *Saluzzo*, Italia. Su padre era impresor y le enseñó el oficio desde temprana edad. En su adolescencia se traslada a Roma para trabajar en la imprenta de la Congregación para la Propagación de la Fe (Esta congregación fue fundada en el año 1622 por el Papa Gregorio XV para difundir la doctrina de la Iglesia católica en todo el mundo), imprenta que abandona cuando el director de la misma, que fue asimismo su mentor, se suicida. Entonces, decide dar un rumbo nuevo a su vida y probar suerte en Inglaterra para lo cual inicia el viaje y hace escala en *Saluzzo* para despedirse de su familia, lugar en el cual una repentina indisposición le obliga a desistir del citado viaje.

Cuando se recupera, Ferdinand, el Duque de Parma, le nombra Director de la ***Stamperia Reale*** sita en esta ciudad. Aquí supervisa la impresión y producción de multitud de elegantes ediciones de los clásicos así como una celebrada edición de la «Oración del Señor» en 155 lenguas. La imprenta estaba localizada en el viejo palacio ducal de *La Pilotta* que es donde actualmente se alza el Museo Bodoni.

*Muestra del
Manuale
Tipografico de
Bodoni*

Las ediciones de Bodoni tuvieron un enorme éxito debido a la excelente calidad de las mismas, utilizando para ello ricas ilustraciones y elegantes tipografías. Miembros de la aristocracia europea, co-



A B C

leccionistas, eruditos disfrutaban de sus libros para los que el personalmente mezclaba las tintas, usaba papel de la mejor calidad, diseñaba elegantes páginas y los imprimía y encuadernaba primorosamente.

Entre sus ediciones más conocidas destacan *Epithalamia exoticis linguis reddita* (1775), los trabajos de Oracio (1791) y Poliziano (1795), la *Gerusalemme liberata*, el *Oratio dominica* (1806) y la popular *Iliada*.

Recibió asimismo honores por parte del Papa y varios reyes europeos y la ciudad de Parma creó una medalla en su honor, también como hecho curioso destaca que mantuvo correspondencia con **Benjamin Franklin** sobre temas tipográficos. Alrededor de 1798 **Bodoni** diseñó un tipo con un gran contraste en sus trazos y unos remates delgados que significó una revolución para la comunidad tipográfica y que constituyó el punto de partida de los tipos denominados «modernos». En el año 1788 **Bodoni** publicó en dos volúmenes la primera edición de su *Manuale Tipografico* que contenía 291 alfabetos (en latín, hebreo, griego, ruso, etrusco, turco, tártaro y etíope), así como cientos de bordes decorativos y ornamentos. Contenía además algunos tipos manuscritos con las mayúsculas bellamente decoradas y su puesta en página simétrica y con unos márgenes generosos hacen de cada hoja del *Manuale* una hermosa obra de arte.

La segunda edición la produjo su esposa **Margherita Dall'Aglio** cinco años después de su muerte ocurrida en 1818. Esta edición final contenía 373 alfabetos. **Bodoni** fue un gran admirador de **John Baskerville** y estudio con detalle los diseños de **Pierre Simon Fournier** y **Firmin Didot**, y si bien su tipo fija sus raíces en los trabajos de estos diseñadores, no cabe duda de que encontró un estilo propio y singular. En la actualidad se conservan más de 25.000 punzones originales en la colección del **Museo Bodoni** en Parma (Italia).



Algunos de los diseños modernos del tipo de Bodoni son:

- ATF Bodoni de M.F. Benton (1907-1915)
- Mergenthales Linotype Bodoni (1914-1916)
- Haas Bodoni (1924-1939)
- Bauer Bodoni de Louis Hoell (1924)
- Berthold Bodoni (1930)

La fundición Stempel produjo adaptaciones de la Bodoni de Haas.



Frederic GOWDY

Frederic W. Goudy nació el 8 de marzo de 1865 en *Bloomington, Illinois* (USA). Después de graduarse en la *Shelbyville High School* en 1883, trabaja durante un tiempo en la oficina inmobiliaria de su padre en *Hyde County* como registrador. En 1887 se traslada a *Minnesota* y posteriormente, a la edad de 24 años, a *Chicago* y empieza a trabajar como oficinista en una librería local.

Posteriormente acepta un empleo en el departamento de libros raros de la editorial A.C. McClurg donde toma contacto con algunas de las ediciones de las mejores imprentas privadas inglesas del momento: *Kelmscott*, *Doves*, *Eragny* y *Vale*. Goudy funda *Camelot Press* en 1895 con *Lauren C. Hooper* y juntos imprimen una revista titulada *Chap-book* pero que tuvo una vida efímera ya que solo se editó durante un año. Es al año siguiente cuando Goudy vende su primer alfabeto llamado *Camelot* a la *Dickinson Type Foundry* por 10\$. Asociado con *Will H. Ransom* funda *Village Press* en 1903 pero cuando la empresa había cumplido cinco años de vida, un incendio acabó con todo y por un corto período de tiempo Goudy volvió a ejercer como registrador.

Después de la I Guerra Mundial *Village Press* vuelve a fundarse en *Forest Hill* para posteriormente en 1924 trasladarse a *New York*. A Goudy le desagradaba como las fundiciones comerciales trasladaban sus dibujos hechos a mano de forma mecánica para producir tipos y para poder

THE GIANTS OF HISTORY

Ejemplo de texto usando Hadriano Stonecut, una fuente clásica pero sin la rigidez formal habitual en las mismas

controlar todo el proceso crea su propia fundición en 1925 y es el personalmente el que graba sus matrices, pero en 1939 otra vez un incendio arrasa con su negocio destruyendo toda la maquinaria y sus dibujos.

Esta vez no intenta volver a ponerlo en pie y así se centra en dirigir su inquietudes creativas a la creación de tipos, la lectura y la escritura. Goudy fue contemporáneo de Bruce Rogers y de William Addison Dwiggins. En 1920 se convierte en Director de Arte de **Lanston Type Co**, donde desarrolla su trabajo durante tres décadas. El más prolífico diseñador americano, diseño 124 tipos, falleció en 1947.

Algunos de los tipos diseñados por Goudy son:

- Camelot (1896)
- Pabst Roman (1902)
- Village (1902)
- Copperplate Gothic (1905)
- Goudy Old Style (1914)
- Hadriano (1918)
- Goudy Newstyle (1921)
- Deepdene (1927)
- Goudy Text (1928)
- Kennerley (1930)
- Tory text (1935)



Morris Fuller BENTON

Morris Fuller Benton nació el 30 de noviembre de 1872 en *Milwaukee, Wisconsin* (USA). A la temprana edad de 11 años hacía pequeños trabajos de impresión como tickets de entrada, folletos o recibos para sus vecinos en una pequeña imprenta que montó en casa de sus padres.

Se graduó en 1896 como ingeniero y unos pocos meses más tarde se incorporó a la **American Type Founders** como ayudante de su padre viéndose inmerso en el dibujo y diseño de tipos así como aplicando sus conocimientos mecánicos en el campo de la maquinaria de las artes gráficas. Su padre, **Linn Boyd Benton**, era famoso en esa época por su invento de una máquina para la elaboración automática de punzones que le valió pasar a ser el Director técnico de ATF. (En 1892, 23 fundiciones americanas se agruparon en torno a la **American Type Founders**).

En el año 1900, Morris Fuller Benton pasó a ser diseñador jefe de ATF donde ejerció hasta su retirada en 1937 a la edad de 65 años. Falleció el 30 de junio de 1948. La vida profesional de **Benton** se caracterizó por combinar la creatividad tipográfica con la precisión del ingeniero.



Parisian Style

*Ejemplo de
texto con
Parisian
diseñado por
Benton en
1.928*

*Ejemplo de
texto con
Hobo,
diseñado por
Benton en
1.910. Este
diseño
presenta una
fuerte
influencia del
estilo Art
Nouveau*



Art Nouveau

Algunos de los tipos que diseñó fueron:

Century Expanded (1900)
Linotex (1901)
Century Oldstyle (1908-1909)
Hobo (1910)
Parisian (1928)
Novel Gothic (1928)
Chic (1928)
Modernique (1928)
Broadway (1928)
Tower (1934)
Phenix (1935)



William Morris

William Morris nació el 24 de marzo de 1834 en *Walthamsow* (Inglaterra). En 1848 inicia su educación en el *Marlborough College* y la completa en el *Exeter College* de *Oxford* donde estudia arquitectura, arte y religión. Morris comienza a trabajar en 1856 en la firma de arquitectura de *G.E. Street* y en los años siguientes se convierte en pintor profesional (1857-62). Con su experiencia en arte y arquitectura funda, en 1861, **Morris, Marshall, Faulkner & Co.**, una empresa de arquitectura y diseño industrial que el personalmente financia. Morris creó un «revival» cultural en la Inglaterra victoriana que se basaba en las artes y los oficios de la época medieval como paradigma de la primacía del ser humano sobre la máquina y a la vez de un trabajo hecho atendiendo a las más altas cotas de expresión artística.

Este movimiento atrajo a gente de todo el mundo y en 1875 la compañía pasa a llamarse **Morris and Co.**, con Morris como único propietario. William Morris fue un artesano,

*Fragmento de
The Romance
of Sir
Degrevant
impreso con
el tipo Troy
por la
imprensa de
Morris,
Kelmescott
Press*

Sire Degrevaunt that hend hyght,
That dowghty was of dede.
Was nevere kyngh that he fond,
In fraunce ne in Englund,
Myght sette a schafft of hys hond
One a stythe stede!

diseñador, impresor, poeta, escritor, activista político y un incurable neoromántico, y durante gran parte de su vida se preocupó intensamente en preservar las artes y oficios medievales abominando de las modernas formas de producción en masa. En 1883 fundó la Federación Socialdemócrata y más tarde organizó la Liga Socialista.

William Morris funda Kelmscott Press en 1891 donde produce trabajos originales (*The Story of Sigurd the Volsung*, *The fall of the Nibelungs*, etc), así como

Fragmento de texto con el tipo Golden de William Morris. Este diseño fue una controvertida interpretación del tipo de Nicolas Jenson

When they had sworne to this advised doome,
They did conclude to beare dead Lucrece thence,
To show her bleeding bodie thorough Roome,
And so to publish Tarquin's fowle offence:
Which being done with speedie diligence,
The Romaines plausibly did give consent
To Tarquin's everlasting banishment.

reimpresiones de los clásicos, siendo su obra más conocida *The Chaucer* que fue ilustrado por Burne-Jones e impreso en Kelmscott Press en 1896. Morris estudio al detalle el arte del período medieval y por ello no es sorprendente que sus famosas iniciales y bordes de los libros que editaba se basaran en los trabajos de Peter Löslein y Bernhard Maler que trabajaron para el impresor y diseñador de tipos de Augsburgo Erhard Ratdolt (1474-84).

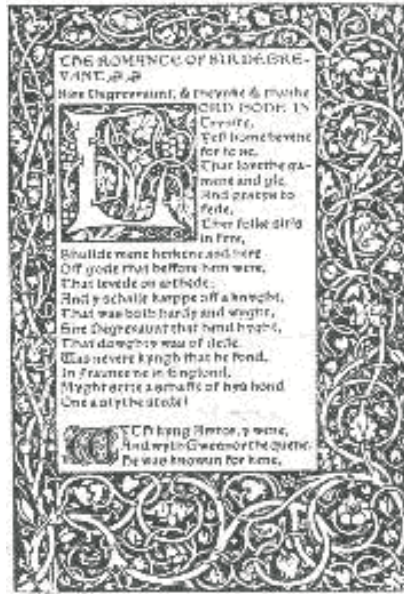
También se pueden apreciar sus raíces en la primera impresión que se produjo en Venecia del libro de Euclides «Elementos de Geometría» que también imprimió Ratdolt. William Morris tuvo, sin lugar a dudas, una gran influencia histórica en las artes visuales y en el diseño industrial del siglo XIX.

Las fuentes que diseño fueron:

Kelmscott Golden (1889-1890) que es un rediseño más pesado y menos elegante del tipo que diseñó **Jenson**.

Troy (1891-1892) basado en el tipo gótico de **Schöeffer**, **Zainer** y **Koberger**.

Chaucer (1892) que es un rediseño del tipo **Troy** que utilizó en las páginas del *The Chaucer*.



Esta página resume a la perfección el ideario de William Morris en cuanto a diseño de libros. El tipo usado es Troy y los bordes y las letras capitulares fueron diseñadas por Edward Burne-Jones



Stanley MORISON

Stanley Morison nació el 6 de mayo de 1889 en *Wanstead, Essex* (Inglaterra). Después de que su padre, un viajante de comercio, abandonara a la familia, el joven Morison abandona la escuela y comienza a trabajar como oficinista.

Su gran salto se produjo en 1913 cuando comienza a trabajar como asistente editorial con Gerard Mynell, el editor de la revista *Imprint*. En 1914, durante la I Guerra Mundial fue encarcelado por su activismo como objetor. Al final de la guerra, en 1918, pasó a ser el supervisor de diseño de *Pelican Press* puesto que desempeñó durante dos años.

En 1921 se asoció a *Cloister Press* y fue uno de los miembros fundadores de la *Fleuron Society* así como editor de su revista de tipografía *The Fleuron*. Los volúmenes 1-4 de la revista fueron editados por *Curwen Press* y los volúmenes 5, 6 y 7 por *Cambridge University Press*, apareciendo el último número (el 7) en el año 1930. Fue en esta revista donde publicó sus famosos *Principios fundamentales de tipografía*. Su contenido didáctico, diseño y soberbia impresión hicieron de *The Fleuron*, incluso en la actualidad, un referente de la excelencia tipográfica.

En 1923 pasa a ser consejero tipográfico de Monotype Corporation así como de la *Cambridge University Press*. En 1929 Morison entra en el *staff* del periódico *The Times*

para el que crea su tipo más famoso: **Times New Roman**. De 1935 a 1952 edita la historia de *The Times* y durante los años 1945-47 el suplemento literario del periódico.

Desde 1961 hasta su muerte en 1967 a la edad de 78 años, trabajó como miembro del equipo editorial de la ***Encyclopaedia Britannica***. La influencia histórica de Morison en la tipografía y diseño de tipos del mundo anglosajón todavía se deja ver quedando como impronta de su trabajo el rigor y la documentación con que rodeó a todas sus ideas y diseños tipográficos.



PAUL **RENNER**

Paul Renner nació en Alemania en el año 1878. Trabajó como diseñador gráfico, tipógrafo, pintor y maestro. Si bien el no estaba directamente relacionado con el movimiento **Bahuaus** de los años 20 pronto pasó a defender sus posturas y convertirse en un ferviente defensor de la **Nueva tipografía**. En 1926 es nombrado director de la Escuela de Oficios de impresión en Múnich y asimismo es cofundador y director de la Escuela de Maestros para Impresores alemanes (**Meisterschule Für Deutschlands Buchdrucker**).

Renner publicó un folleto en el año 1932 titulado *Kulturbolschewismus* en el que criticó la política cultural de los nazis y a raíz del mismo y por la consolidación en el poder del partido nazi, es despedido de la escuela pero consigue que su amigo y miembro del *staff* de la escuela **George Trump** asuma la dirección de la misma evitando así que el puesto fuera ocupado por alguien afín a los nazis.

Su principal aportación al diseño tipográfico es el tipo **Futura** que diseñó durante los años 1924 y 1926. Está basado en formas geométricas (rectas, cuadrados y círculos) representativos del estilo visual de **la Bahuaus** de los años 1919-1933. y pronto llegó a ser un tipo representativo

*Otro tipo
diseñado por
Paul Renner y
no tan
conocido
como el
Futura,
TOPIC.*

THE OTHER SIDE

de la **Nueva tipografía**. Inicialmente la fundición Bauer emitió Futura con seis pesos distintos y con licencia la fundición Deberny & Peignot la editó en Francia bajo el nombre de Europa.

American Typefounders y Mergenthaler Linotype también cuentan con una imitación de Futura llamada Spartan. Paul Renner falleció en el año 1956 y sus dibujos originales del tipo Futura se pueden contemplar en la Fundición Tipográfica Neufville de Barcelona. Otro tipo no muy conocido diseñado por Paul Renner es Topic o Steile Futura, que es un «san-serif» condensado con trazos redondeados en las letras «A», «E», «M» y «W». Este tipo fue editado por la fundición Bauer en el año 1.953.



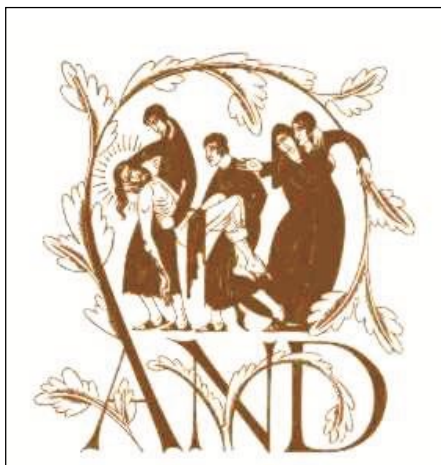
Eric Gill

Eric Gill nació el 22 de febrero de 1882 en *Brighton* (Inglaterra). Estudió en la escuela de arte de *Chichester* y a la edad de 17 años se emplea como aprendiz de *W. H. Caroë* arquitecto de la Comisión Eclesiástica en *Westminster*. En la Escuela Central de Artes y Oficios asiste a clases de caligrafía impartidas por *Edward Johnston* y en un corto período de tiempo se convierte en un reputado artesano.

Gill esculpe letras en piedra y también en madera para los títulos de las portadas de los libros, y llegó a ser conocido en todo el país por sus trabajos escultóricos para la sede de la BBC en *Portland Place* y para la catedral de *Westminster*. Eric Gill comienza a diseñar tipos para imprenta solamente después de una gran labor de persuasión ejercida sobre él por *Stanley Morison*, ya que como él decía la tipografía no era su campo de actuación y no tenía ninguna experiencia sobre el tema.

El primer tipo que diseñó, que más tarde se conocería como *Perpetua*, tardó cinco años en conver-

Uno de los grabados de madera que realizó Eric Gill para Four Gospels publicado por Golden Cockerel Press en 1931



tirse en realidad ya que para Gill era difícil resolver los problemas que se presentaban en la creación de tipos para producción mecánica. Charles Malin un grabador que Stanley Morison introdujo en el proyecto fue el que resolvió estos problemas y Perpetua después de algún cambio en su diseño fue editada por Monotype en 1929. Aunque durante su vida activa diseñó otros tipos sus dos más conocidos son Gill Sans y Perpetua.

En 1931 crea el tipo Golden Cockerel Roman y unos grabados de madera que son utilizados para la producción de *Four Gospels* que es una pieza maestra de la imprenta inglesa. Durante el mismo año publica su *Essay on Typography* usando su propio tipo Haghe & Gill Joanna. Eric Gill fallece el 17 de noviembre de 1940 y en su lápida se describe el mismo como un escultor.

En el campo de la tipografía se le recuerda por su combinación entre la disciplina del grabador y la finura de los trazos que provenía de su formación caligráfica. En términos de diseño Gill dotó de humanidad a la era de la máquina.

Algunos de los tipos que diseñó Eric Gill son:

Gill Sans series 231 (1928)

Perpetua (1929)

Solus (1929)

Golden Cockerel Roman (1930)

Hague & Gill Joanna (1930)

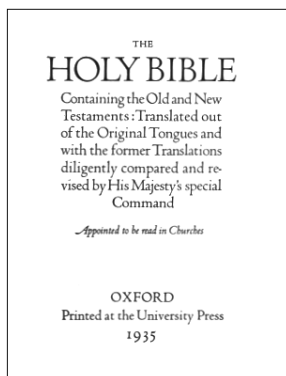
Bunyan (1934)



Bruce ROGERS

Bruce Rogers nació en *Lafayette, Indiana* (USA) el 14 de mayo de 1870. Estudió Arte en la Universidad de Purdue y en sus primeros trabajos se aprecia una gran maestría caligráfica. Empieza a trabajar para J. M. Bowles que edita la revista *Modern Art* y en 1896 se convierte en el Director de Arte de la *Riverside Press* donde trabaja durante los próximos seis años. En el año 1909 produce una versión del tipo de Caslon que se conoce como *Riverside Caslon* y en el año 1912 se convierte en un diseñador «freelance» con clientes como Alfred Knopf, Pynson Press, Lakerside Press entre otros.

Bruce Rogers diseña su primer tipo conocido como *Montaigne* en 1902 para la *Riverside Press*. Este tipo es un revival del *Jenson* y fue grabado por Robert Wiebking en un tamaño de 16 puntos. En 1914 Rogers diseña *Centaur* para el *New York Metropolitan Museum*, tipo que fue editado en 1929 por Monotype. *Centaur* esta basada también en el tipo de *Jenson*. En 1916 se traslada a Inglaterra para trabajar junto a Emery Walker en *Mall Press* donde compone e imprime personalmente una exquisita



Portada de
Oxford
Lectern Bible
una de las
grandes obras
maestras
tipográficas
del siglo XX

colección de copias de ***Sobre la forma de la letra*** de Duro, tarea que completa a principios de 1917.

A finales de este año se convierte en el Consejero Tipográfico de ***Cambridge University Press*** y es aquí donde entra en contacto con la alta calidad de la imprenta inglesa y donde nace su entusiasmo con los tipos de **Baskerville**, que descubrió en la magnífica impresión que hizo este de la Biblia. Durante su estancia en Cambridge, **Rogers** también diseñó un tipo para poster para la ***Meynell's Pelican Press***, pero el comienzo de la guerra impidió su edición comercial.

En 1919 **Rogers** vuelve a Estados Unidos y comienza a diseñar libros para **William E. Rudge** entre los que se encuentra una pieza maestra del diseño tipográfico del siglo XX, la ***Oxford Lectern Bible*** que enlaza en el tiempo con la impresión también de la Biblia que realizó **John Baskerville** en 1763 y que tan honda impresión causó en **Bruce Rogers**.

Algunos de sus diseños tipográficos fueron:

Montaigne (1902)

Centaur Monotype (1929)

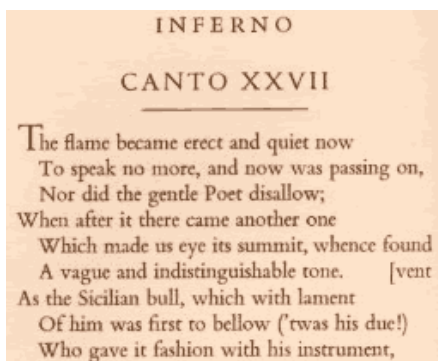
Poster (1918)



Hans Mardersteig

Hans Mardersteig nació el 8 de enero de 1892 en *Weimar* (Alemania) en el seno de una buena familia.. Estudió derecho e historia del arte en la universidades de Bonn, Viena, Kiel y Jena, donde se doctoró en leyes (1915); pero su verdadera vocación estaba en el terreno del arte, y en 1917 entró a trabajar en la editorial de Kurt Wolff (Leipzig), donde se ocupó de la producción de libros de arte y de la revista *Genius*, fundada por él en 1919. La experiencia obtenida lo llevó al convencimiento de que en las artes del libro el máximo nivel solo podía obtenerse si todo el proceso, desde la preparación del original hasta la encuadernación, era supervisado por la misma persona.

Trasladado a Suiza por motivos de salud, en *Montagnola*, cerca de Lugano, fundó una imprenta neoartesanal, la *Officina Bodoni* (1922), ayudado por un encuadernador amigo suyo que había trabajado en Inglaterra para la *Doves Bindery* de T. J. Cobden-Sanderson. A falta de tipos de buena calidad logró permiso para fundir algunas pólizas a partir de matrices auténticas bodonianas conservadas en Parma y se lanzó a realizar sus primeras ediciones. En 1923 la *Officina* inicia sus ediciones con una selección de clásicos de autores europeos, pero el interés de Mardersteig por los libros escritos en el Renacimiento provoca que entre en contacto con Stanley Morison y que de esta colaboración surjan una serie de libros sobre caligrafía. El primero de ellos fue un facsímil de *La Operina* de Ludovico degli Arrigui y la introducción a cargo de Morison fue



*La Divina
 Comedia de
 Dante impresa
 por Hans
 Mardersteig
 sobre un papel
 hecho a mano
 en una edición
 limitada de
 1.500 copias*

nave de la editorial, para más tarde pasar en 1937 a la planta baja de su casa de la Vía Marsala. Es aquí donde «italianiza» su nombre y lo convierte en **Giovanni**. El trabajo de la impresión de los cuarenta y nueve tomos de las obras completas de *D'Annunzio*, todos compuestos en **Bodoni**, consume cerca de diez años y obliga a una drástica reducción de la publicación de otras ediciones. Casi al final del trabajo, en 1935, **Mardersteig** hace un paréntesis y viaja a Escocia donde diseña para la **Clear-Type Press** de Glasgow un tipo basado en el **Scoth Roman** de la Fundación **Wilson** el cual inspiraría tres años más tarde el tipo **Caledonia** de **W. A. Dwiggins**. Este tipo se llamó **Fontana** y aunque era atractivo su gran parecido con el tipo de **Baskerville** lo hizo pasar desapercibido. Asimismo, y por sugerencia de **Stanley Morison**, encarga al punzonista parisino **Charles Malin** realizar una nueva versión del tipo que **Francesco Griffo** utilizó en su edición del *De Aetna* (1495) que, aunque recientemente utilizado como modelo para el **Bembo** de **Monotype**, **Morison** encuentra el resultado demasiado pulido para su gusto y está interesado en ver que puede hacer **Malin** con él. Este tipo al que se denominó **Griffo** no sería utilizado hasta 1939.

compuesta con la nueva cursiva de **Arrigui** diseñada por **Frederic Warde**.

En 1927, tras ganar una competición organizada por el editor **Arnoldo Mondadori** para imprimir la edición nacional de las obras completas de **D'Annunzio**, **Mardersteig** trasladó la **Officina Bodoni** a **Verona**, primero a una



Más tarde **Mardersteig** y **Malin** colaborarían en la realización de un tipo basado en un manuscrito de Arrigui al que llamaron **Zeno** (1935-6). **Zeno** es un tipo con una fuerte personalidad que mostraba un efecto espléndido en las magníficas impresiones de la *Officina*.

En 1948, para imprimir la colección «La Letteratura Italiana: Storia e Testi» de Riccardo Ricciardi, fundó junto con Walter Leonhard la **Stamperia Valdonesa** (dirigida desde su muerte por su hijo Martino), dedicada a mantener un altísimo nivel de calidad dentro de los parámetros de la producción industrial. Y es en esta época donde la colaboración entre **Mardersteig** y **Malin** alcanza su punto culminante con la creación del tipo **Dante**. Aunque el tipo del **De Aetna** y el **Griffo** pueden parecer su inspiración, **Dante** no es una copia de ellos. Su robusta elegancia sobrepasa de los tipos utilizados hasta entonces por la imprenta de **Mardersteig** y se utilizó por primera vez en una edición del «Trattatello in aude di Dante» de Boccaccio de donde recibe su nombre. Una fuente de titulares basadas en unas letras capitales realizadas por Pacioli fueron añadidas a la familia y fue el último trabajo que completó Malin antes de su muerte en 1955.

El tipo Griffo

Pour avoir trop aime votre bande inegale,
Muses, qui defiez, ce dites vous, le temps,
J'ai les yeux tout battus, la face toute pale,
Le chef grison et chauve, et je n'ai que

*Ejemplo del
tipo Zeno*

Aunque concebido como un tipo para uso privado **Dante** tenía un amplio campo de aplicaciones y **Stanley Morison** sugirió a **Monotype** que la incorporara a su catálogo, trabajo que llevaría a término su su-

Erat autem homo ex phari
mine, princeps Iudaeor
nocte et dixit ei: Rabbi,
nisti magister, nemo enim pot
quae tu facis, nisi fuerit Deu
Iesus, et dixit ei: Amen, amen

cesor en la empresa John Dreyfus. Aparte de su insuperable trabajo como diseñador tipográfico e impresor en casi dos centenares de ediciones, Mardersteig fue también un erudito y sensible historiador de la caligrafía y la tipografía y en ello continuó trabajando hasta algunos meses antes de su muerte ocurrida en Verona el 27 de diciembre de 1977 unos pocos días antes de su ochenta y seis cumpleaños.



Typogra

El tipo Dante



JAN VAN Krimpen

Del grupo de diseñadores del pasado siglo XX que insuflaron un nuevo aire a la creación de tipografías clásicas, el holandés Jan Van Krimpen fue quizás el más austero de todos.

Aunque estudió y practicó la caligrafía sus diseños no tenían la influencia caligráfica que desprendían por ejemplo los trabajos de Zapf o Dwiggin. Como el mismo escribió *«los tipos y la caligrafía son dos cosas esencialmente diferentes y la influencia caligráfica en los tipos no debe pasar de ser algo subyacente»*.

Los tipos de Van Krimpen son recreaciones refinadas de las formas del pasado pero quedan lejos de ser considerados meras antigüedades, más bien son reinterpretaciones que no conducen a una nueva versión de un tipo antiguo sino a mantener vivas las formas tradicionales.

Van Krimpen pasó casi toda su vida laboral en la imprenta de Joh. Enschedé en Haarlem (Holanda). Fundada a principios del siglo XVIII y todavía en manos de la misma familia, a la imprenta se añadió un librería en 1724, un periódico *Oprechte Haarlemsche Courant* en 1737, y una fundición de tipos en 1743.

Los grabadores de punzones J. M. Fleischman y J. F. Rosart trabajaron en la firma y la posterior adquisición de la fundición de Ploos van Amstel en 1799 contribuyó al au-

mento de la magnífica colección de punzones y tipos que en la actualidad constituye una de las más grandes del mundo.

El diseño de un tipo para anotación musical realizado por **Fleischman** y utilizado por la Iglesia holandesa se convirtió en el principal negocio de la fundición a la que más tarde se añadirían los contratos del gobierno para la elaboración de sellos de correos y billetes con la que adquirió renombre internacional.

Fue un diseño de rotulación de un sello del joven **Van Krimpen** el que llamó la atención sobre él de **Johannes Enschedé**, director de la firma, en 1923. Para festejar las bodas de plata de la reina Guillermina se preparó una edición especial de sellos y el artista encargado de la realización de los mismos **Van Konijnenburg** se encontró con problemas a la hora de encontrar la tipografía adecuada para los mismos. **Van Royen**, secretario general del correo holandés y amigo de **Van Krimpen** le sugirió que contactara con él en busca de ayuda.

Van Krimpen nació en *Gouda* el 12 de enero de 1892 y a la edad de treinta y un años era un diseñador *freelance* que había estudiado arte en la Academia de Arte de La Haya y que se encontraba fuertemente influenciado por el libro del calígrafo **Edward Johnston** «*Writing & Illuminating & Lettering*». Su amistad con poetas le llevó a editar pequeñas ediciones de sus trabajos cuidadosamente diseñadas.

Al mismo tiempo, **Enschedé** buscaba un diseñador. Mientras que la rentabilidad comercial del negocio estaba asegurada con los contratos de realización de sellos y billetes, la impresión de libros no funcionaba como cabría de esperar aún contando con la calidad de las colecciones tipográficas que la empresa poseía y con el trabajo del excelente grabador de punzones **P. H. Rädisch**, así que cuando **Enschedé** se encontró con **Van Krimpen** a fina-



les de 1923 en las celebraciones del quinto centenario del impresor **Laurens Janszoon Coster**, le propuso el diseño de un nuevo tipo que sería grabado por **Rädisch** y editado por su fundición.

La primera creación de **Van Krimpen** muestra claridad en su forma. Da la impresión de que estaba preparado para el encargo de **Enschede** ya que los dibujos finales del tipo los preparó en un corto período de tiempo. Una vez realizado, **Van Royen** sugirió su utilización en el pabellón holandés de la Feria de Diseño Industrial que tuvo lugar en París en 1925. Por esta razón el tipo tomó el nombre de la ciudad de París en la época romana, **Lutetia**. Este tipo establece la fructífera colaboración entre **Van Krimpen** y **Rädisch** o lo que es lo mismo entre la inspiración y la habilidad para hacerla realidad. **Stanley Morison** saluda al nuevo tipo en el número 6 de la revista ***The Fleuron*** llamando la atención sobre el renacer de los tipos romanos que supone la aparición de **Lutetia** y el aire fresco que aporta sobre los antiguos diseños.

En el año 1928 **Morison** ofrece a **Van Krimpen** incorporar a **Lutetia** al catálogo de **Monotype** y aunque en principio se opone a ello al dudar de los resultados, acepta al ser autorizado a vetar cualquier diseño que no le satisfaga. Posteriormente el impresor **Porter Garnett** llevó a cabo una revisión del tipo, en la que colaboró el propio **Van Krimpen**, en la que se niveló el travesaño inclinado de la e de caja baja, los puntos de la *i* y la *j* también de caja baja

*Lutetia (1925).
Romana e
itálica*

Par-dessus les paysages et les ports de mauvaise mine
Idem les pavés échaudés et creusés de roues de buggys

THE GOSPEL ACCORDING TO SAINT JOHN
In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by

fueron situados más cerca de la letra y se modificaron las proporciones de algunas otras letras.

Si el tipo romano sin revisar puede pareceros hoy un poco singular, no podemos decir lo mismo de la bella y original itálica de la que **MORISON** escribió: «*Quizás la única crítica que pueda hacerse es que la itálica de Lutetia es tan buena por sí misma que no puede combinarse con la debida eficiencia con la romana*». **Walter Tracy** en su crítica del trabajo de **Van Krimpen** considera esto un problema aunque no descarta el uso de la itálica por sí sola para trabajos de poesía.

Después de la creación de **Lutetia**, **Van Krimpen** se integró como diseñador de la fundición **Enschedé** donde trabajó hasta su retiro. Además de tipos diseñó muchos libros comenzando con bellos catálogos de la casa y continuando con ediciones de lujo de editores atraídos por la reputación de **Enschedé**. Asimismo se prestó a colaborar en trabajos de otros impresores como los de la **Nonesuch Press** de **Francis Meynell**. **Frederic Warde** visitó **Haarlem** en 1927 y **Van Krimpen** pasó a convertirse en comisionado de las ediciones de la **Pleiade and Pegasus Press** y más tarde del **Limited Editions Club of New York**. También diseñó unas capitales decoradas para la **Curwen Press** (1929) de **Oliver Simon** así como una preciosa cabecera para su publicación periódica **Signature** (1947).

Mientras tanto continuaba trabajando en el diseño de tipos y creó un tipo griego **Antigone** (1927) con elegantes capitales que recuerdan las formas de su escritura caligráfica y que guardan cierta similitud con un tipo del diseñador suizo **Max Cafilisch** llamado **Columna tiling** diseñado en 1952 y que fue editado por la fundición **Bauer**, aunque esta similitud puede ser debida a que ambos se fijaran en la misma fuente de inspiración el **Exempla scripturae epigraphicae latinae** de **Hubner**.



Su siguiente diseño de una romana partió de un catálogo de Enschedé del año 1768 en el que figuraba un tipo llamado Kreine Text Nº 2 atribuido al diseñador holandés Christoffel van Dijck (1606-69). Los únicos punzones que existían eran los de la itálica y Van Krimpen diseñó un tipo romano que los acompañara al que denominó Romanée. Como resultado, la romana y la itálica, aún pudiéndose utilizar juntas no suele hacerse debido a su origen distinto. Veinte años más tarde Van Krimpen diseñó una itálica que acompañara a su diseño de romana. Este tipo no tiene capitales propias sino que usa las de las romanas y su *f* de caja baja basada en la de Arrigui está un poco fuera de lugar en relación a las demás letras.

En 1931 Van Krimpen realiza su tipo más exitoso al que da por nombre **Romulus** a sugerencia de Beatrice Warde. La ausencia de los rasgos caprichosos de Lutetia así como su tensión vertical lo convierten en un tipo de proporciones agradables y forma vigorosa que aún hoy presenta la misma frescura que el día de su aparición. En cambio la itálica que lo acompañaba fue motivo de crítica. Por aquel entonces Van Krimpen estaba influido por su amigo Stanley Morison y concretamente por el ensayo de éste «*Towards an ideal italic*» y por esto dotó a **Romulus** de una romana inclinada en vez de una itálica auténtica. Esto, como escribe A. F. Johnson en *Signature* (1940) «*puede ser lógico, pero el resultado es una letra monótona y rígida*», aparte de la difícil diferenciación de la romana y la cursiva. Van Krimpen más tarde se arrepintió de ello pero no obstante el tipo aguantó las críticas y no fue su-

Romanée
(1928)

THE GOSPEL ACCORDING TO SAINT JOHN
In the beginning was the Word, & the Word was with God, & the
Word was God. The same was in the beginning with God. All things
were made by him; & without him was not any thing made that was
made. In him was life; and the life was the light of men. And the
light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.

plantado por la creación posterior **Spectrum**. **Romulus** fue editado para **Monotype** en la década de 1930.

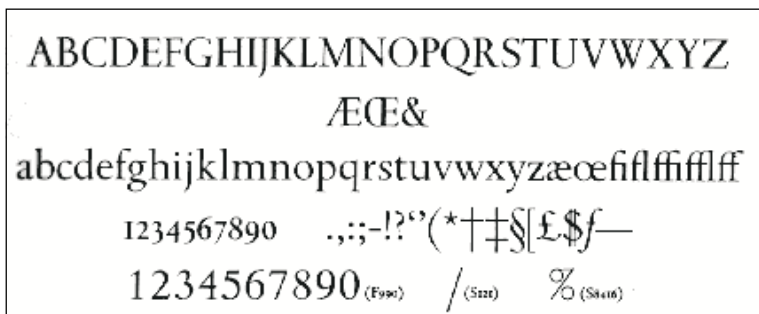
Durante la II Guerra Mundial y bajo la ocupación alemana **Van Krimpen** y dos colegas **W. G. Hellinga** y **A. Balkema**, producen trabajos de calidad en **The Five-pound Press** teniendo un papel relevante en la impresión de escritos prohibidos por las fuerzas de ocupación, pero estos años difíciles verán el nacimiento del mejor tipo de **Van Krimpen**, diseñado originalmente para la editorial **Spectrum** de **Utrecht** entre 1941 y 1943 y editada para **Monotype** en 1955.

Dibujado originalmente como un tipo de Biblia, esto es, con una gran altura x, no demasiada anchura y capitales discretas, **Spectrum** trasciende estas limitaciones y no aparenta en ninguna situación estrechez sino al contrario se ajusta de forma confortable, el contraste entre los trazos gruesos y delgados es notable y sus bellas capitales, especialmente en tamaños grandes, tienen mucho de la elegancia de sus diseños caligráficos. **Spectrum** fue el último tipo que realizó **Jan Van Krimpen** que falleció en **Haarlem** el 20 de octubre de 1958.

Romulus
(1931)

THE GOSPEL ACCORDING TO SA
In the beginning was the Word, and the Word
and the Word was God. The same was in the begin
All things were made by him; & without him wa

THE GOSPEL ACCORDING TO SA
In the beginning was the Word, and the Word
and the Word was God. The same was in the b
God. All things were made by him; & without hi



Como señala Walter Tracy en su obra sobre los tipos de **Van Krimpen** aunque estos eran originales, refinados y bellos nunca fueron ampliamente utilizados: **Lutetia** tenía algunos caracteres un tanto caprichosos y una itálica que no combinaba bien con la romana, **Romanée** una génesis singular a partir de unos punzones de un tipo itálico, **Romulus** a fin de cuentas no gozaba de una itálica apropiada y las figuras de **Spectrum** no eran del todo buenas. Aunque las figuras de **Van Krimpen** eran siempre pobres, estas se podían remplazar pero el problema de las itálicas era de más difícil solución. Quizas como indica Tracy «**Van Krimpen** era más un artista que un diseñador y sus tipos se aproximaban más a una idea que él tenía en la cabeza que a resolver las necesidades concretas de la industria gráfica».

*Monotype
Spectrum
(1955)*

Sebastian Carter
Twentieth century type designers
W.W Norton & Company
New York - London



Jan TSCHICHOLD

Jan Tschichold nació en *Leipzig* en 1902, hijo de un rotulista y pintor de letreros de origen eslovaco por lo que sólo formalmente puede considerarse a Tschichold como alemán. A los doce años visitó en *Leipzig* la **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Gaphik**, más conocida como **Bugra**, que tuvo lugar en aquella ciudad en 1914 y que mostraba un panorama del diseño editorial alemán de aquel momento. Tschichold decidió convertirse en profesor de dibujo para lo que se trasladó a *Grimma*, una ciudad cercana a *Leipzig*, donde podía iniciar sus estudios.

En los ratos libres se dedicaba al estudio de la caligrafía y conoció una traducción alemana del **Writing & Illuminating & Lettering** de Edward Johnston, que tanta influencia tendría en la Alemania de aquel tiempo. También conoció la obra de Rudolf von Larisch sobre letras ornamentales y comenzó a interesarse por las técnicas para la creación de punzones lo que terminó por inclinarle definitivamente hacia el diseño de tipos de letra. Tras el consentimiento de su padre se fue a estudiar a la Academia de Artes Gráficas de Leipzig donde, a pesar de contar con tan sólo diecinueve años fue admitido como alumno de Herman Delitsch con quien aprendió caligrafía, grabado y encuadernación y le introdujo en los creadores antiguos: Palatino, Tagliente y Jan van de Velde.

Sus conocimientos de francés y latín, adquiridos en *Grimma*, le sirvieron de mucho para introducirse en la tipografía clásica. Pasó después a la Escuela de Artes y

Oficios de Dresde y más tarde, regresó a *Leipzig* para hacerse cargo de algunas clases nocturnas de rotulación; Por entonces estaba muy interesado en **Rudolf Koch**, especialmente en su **Maximilian Gothic** y dedicaba una gran número de horas al estudio de los libros de la biblioteca de la Federación de Impresores de *Leipzig*, donde comenzó a familiarizarse con la tipografía clásica, especialmente **Fournier**, y empezó a coleccionar impresos antiguos.

Entre 1921 y 1925 dibujó numerosos carteles caligráficos para las distintas ferias comerciales que tenían lugar en *Leipzig* y comenzó a ser conocido como calígrafo y rotulista, incluso fuera de Alemania. Alguno de sus trabajos para la **Insel Verlag** fue seleccionado para una exposición internacional de caligrafía que tendría lugar en Viena en 1926 y en la que se mostrarían también obras de **Eric Gill**, **Edward Johnston** y **Alfred Fairbank**. Su interés por el diseño de tipos le llevó a hacer algunos bocetos para **Poeschel und Trepte**, muy influido por la estética neogótica que empezaba a inundar Alemania.

Influencia de la vanguardias

Por aquellos años comenzó a sentirse impresionado por la ruptura que representaban los movimientos de vanguardia. Hacia 1923 se interesó por el **Suprematismo** y el **Constructivismo** y conoció la primera gran exposición de la **Bauhaus** en *Weimar* y el catálogo que para la ocasión había diseñado **Herbert Bayer**. El giro radical de su concepción tipográfica quedará en evidencia en un cartel para el editor de Varsovia **Philobiblon** en el que aplica las nuevas ideas del **Movimiento Moderno** con una composición asimétrica e inclinada. Poco a poco estas ideas le van separando de la tipografía tradicional y en octubre de 1925 publica en la revista de *Leipzig*, **Typographische Mitteilungen**, una especie de manifiesto bajo el título de **Elementare Typographie** que recogía una serie de principios:



1 La nueva tipografía está orientada hacia la función.

2 La función de cualquier pieza de tipografía es la comunicación [a partir de los medios que le son propios]. La comunicación debe aparecer en la forma más breve, simple y urgente.

3 Para que la tipografía pueda atender fines sociales, se requiere la organización interna de su material [ordenación del contenido] y su organización externa [los medios de la tipografía configurados en relación los unos con los otros].

4 La organización interna es la limitación a los medios elementales de la tipografía: letras, números, signos y corondeles obtenidos de la caja o las máquinas de composición. En el mundo actual, la imagen exacta [la tipografía] también pertenece a los medios elementales de la tipografía [typo-foto]. La forma elemental de la letra es la grottesca o sans serif en todas sus variantes: fina, medium y negrita; desde la estrechada a la expandida [...] Se puede economizar extraordinariamente a partir del uso exclusivo de letras minúsculas; eliminando todas las mayúsculas. Nuestra escritura no pierde nada escribiendo sólo en caja baja, al contrario, resulta más legible, fácil de aprender, más económica: Un sonido, un signo. [...] A través del uso altamente diferenciado de cuerpos y tipos, y sin consideración estética previa alguna, la composición lógica del texto impreso se hace visible. Las áreas no impresas del papel son elementos perceptibles de diseñar tanto como las formas verbales impresas.

5 La organización externa es la búsqueda compositiva de los contrastes más intensos [simultaneidad] a través de formas, tamaños y pesos diferenciados [los cuales deben corresponder con los valores de su contenido] y la creación de relaciones entre los valores

formales positivos [mancha] y los valores negativos [blanco del papel].

6 El diseño elemental tipográfico consiste en la creación de la relación lógica y visual entre las letras, las palabras y el texto, la cual queda determinada por las características específicas de cada trabajo.

7 Con el fin de incrementar el carácter de urgencia de la nueva tipografía, se pueden utilizar líneas verticales y diagonales como medios de organización interna.

8 La práctica del diseño elemental excluye el uso de cualquier tipo de ornamento. El uso de corondeles y otras formas elementales inherentes [cuadrados, círculos, triángulos] deben estar fundamentados convincentemente en la construcción general. Su uso decorativo-artístico no está en consonancia con la práctica del diseño elemental.

9 El orden de los elementos en la nueva tipografía debería basarse en el futuro en la estandarización del formato en los papeles según las normas DIN. En particular DIN A4 [210 x 297] debería ser el básico para los papeles de cartas y otros impresos comerciales.

10 El diseño elemental no es, tanto en tipografía como en otros campos, absoluto ni excluyente. Ciertos elementos varían a partir de nuevos descubrimientos, como, por ejemplo, la fotografía, por lo que el concepto mismo de diseño elemental cambiará necesaria y continuamente.

Tschichold fue el único difusor de las corrientes de vanguardia cuyo mensaje podía ser entendido por los impresores y la gente de las artes gráficas. Sus ideas que tuvieron difusión en Alemania fueron objeto de lógica polémica. Aquel año se fue a Berlín y se estableció como diseñador free-lance para Insel Verlag y se casó con Edith. En junio de 1926, por recomendación de Paul Renner, fue a *Munich* para enseñar en la Escuela de Artes Gráfi-



cas, donde, hasta 1933 impartiría unas 30 horas semanales de clase a grupos de al menos 25 alumnos.

En *Munich* hizo sus célebres carteles de cine para el **Phoebus Palace** en los que utilizaba tipografía, fotos y colores planos, muy influido por Lissitsky, Moholy-Nagy y Man Ray. En 1928 diseñaría y publicaría su primer libro: **Die neue Typographie**, la primera obra sobre sobre los principios del diseño tipográfico. No debe olvidarse que los cuatro tomos de **The Practice of Typography**, publicados hacia 1910 por De Vinne no pasaban de ser una obra para las artes gráficas. El libro de Tschichold representaba el punto de vista del diseñador de tipos y tenía una mayor envergadura y solidez que los **First Principles of Typography**, el artículo que Stanley Morison publicaría en 1930 para **The Fleuron**. Hubo otras obras como **In the Day's Work** de Daniel Updike en 1924; **Typography** de Francis Meynell en 1923; **Typographie als Kunst** de Paul Renner en 1922 o **Printing for Business** de Joseph Thorp en 1919.

Pero el libro de Tschichold fue el primero concebido para diseñadores tipográficos y recogía cuantas innovaciones estaba introduciendo el Movimiento Moderno en aquellos años. Estaba compuesto en A5, encuadernado en negro como una parte del lomo en plata y compuesto en palo seco. Su aspecto era, en opinión de McLean, «en contraste con la mayoría de la tipografía de vanguardia de entonces, más elegante que brutal porque **Tschichold** había, de hecho, asimilado los principios tradicionales del diseño tipográfico que eran puestos en práctica, aunque de un modo no convencional». De hecho, el libro está compuesto utilizando versales y caja baja.

Hacia 1930 abandonaría por completo el uso exclusivo de la caja baja. Tschichold proclamaba en su libro el comienzo de una nueva era, de una nueva cultura europea,

con una intensidad y un radicalismo propio de alguien de 26 años. «Un cierto tono de idealismo socialista» corría a través del libro, del mismo modo que lo fue en la vida y la obra de **William Morris**. «Ambos hombres vieron en como el diseño no es algo abstracto sino que ha de ser una expresión en las vidas de los hombres». Su interés por los movimientos revolucionarios, especialmente los rusos, le llevó a firmar como **Ivan** en lugar de **Jan**.

Pero mientras **Morris** veía en la máquina un obstáculo, **Tschichold** creía que la nueva era industrial sería sinónimo de felicidad. Los avances tecnológicos, que contribuirían a ese mundo mejor, iban a colocar en un lugar destacado a su principal artífice: el ingeniero. Si bien muchas de las ideas contenidas en el libro pecaban de ingenuas y **Tschichold** se desdijo de ellas con el tiempo, algunas otras como la defensa de la composición asimétrica podían estar justificadas por los nuevos sistemas de composición. Asimismo la composición asimétrica permitía nuevos ritmos y tensiones en la estructuración de la página, más cercanos a lo que se estaba haciendo en las obras de vanguardia.

Una anécdota que revela el ambiente en el que la obra fue escrita es la bibliografía de la misma en la que no aparece ni una sola referencia en inglés. La influencia del libro quedó limitada a los países de lengua alemana pues pasó mucho tiempo hasta que fue traducido a otras lenguas. La repercusión en Inglaterra fue mínima y de ello da idea el hecho de que fuera excluido de la exposición ***Printing and the Mind or Man*** que tuvo lugar en Londres en 1963 y donde el único ejemplar de la nueva tipografía era un libro de poemas de **Maiakovsky** diseñado por **Lissitsky**. Sin embargo, en 1930, ***Commercial Arts***, una revista publicada por **The Studio**, dedicó un artículo de 19 páginas a libro de **Tschichold**. **Stanley Morison**, en cambio, culminó ***The Fleuron*** sin una sola referencia a las nuevas formas tipográficas salvo algunas advertencias:



«The apostles of the machine age will be wise to adress their disciples in a standard old face. They can flourish their concrete manner in sans serif on title pages and perhaps in a running headline.»

En todo caso, Morison había oído hablar de Tschichold y, al parecer, le había defendido ante algún editor de ciertas acusaciones que lo tildaban de comunista. Las obras publicadas por Tschichold son de muy distinto signo. Podrían agruparse en aquellas en las que mostraba sus ideas acerca de la tipografía y otros libros en los que su participación era esencialmente como diseñador. La siguiente obra fue **Foto Auge**, un folleto de 96 páginas sobre fotografías modernos, editado con Franz Roh en 1929. **Fototek I**, de 1930, fue el primero de una serie editada con Franz Roh que versaría sobre artistas de la fotografía.

Este primer número estuvo dedicado a Moholy Nagy. En 1930 publicó **Eine Stunde Druckgestaltung**, de 100 páginas A4, con ejemplos que comparaban la composición tradicional con las nuevas corrientes. En 1931 publicó un libro en A5 con ejemplos de alfabetos titulado **Schriftschreiben für Setzer**. En 1932 publicó, en 22 páginas A4, **Typographische Entwurfstechnik**. La nueva tipografía terminó por asociarse en la Alemania de aquellos años con el «arte degenerado» que trataron de suprimir los nacional socialistas. Tschichold sufrió las consecuencias de la llegada de Hitler a la cancillería. Su casa fue registrada y él y su esposa fueron detenidos; Tschichold llegó a estar seis semanas en la cárcel. Su contrato como profesor fue rescindido y hubo de escapar del país. Gracias al requerimiento del Director de la Escuela de Basilea pudo ir a esa ciudad donde le proporcionaron algún trabajo.

Los años en Suiza

Ya en Alemania Tschichold se había iniciado en el diseño de tipos para los nuevos sistemas de fotocomposición, concretamente para Uhertype, una de las primeras compañías alemanas. En 1929 Tschichold había diseñado una escritura o alfabeto universal con variantes fonéticas pero sin que pasará de un nivel experimental.

En Suiza sus trabajos van a centrarse en el campo editorial; esencialmente en la puesta en orden de los elementos tipográficos de diversos editores establecidos en Basilea. Para Benno Schwabe estableció una serie de reglas tipográficas que debían contribuir a crear la imagen de la editorial. De entre aquellas normas pueden señalarse las siguientes: Debía componerse con poco espacio entre los signos. Debía definirse los espacios tras puntos y comas. Ningún rótulo debía ser puntuado. En 1935 publicó *Typographische Gestaltung*, compuesto en Bodoni e impreso en distintos tipos de papel.

Era una obra menos ideológica que *Die neue Typographie*, con un planteamiento más conservador y que tiene en cuenta la tipografía tradicional. Esta obra fue traducida al inglés por McLean hacia 1945 pero no pudo ser publicada hasta 1967 con una revisión del propio Tschichold. En 1935 hizo su primera visita a Inglaterra gracias a una iniciativa sugerida por el cartelista McKnight Kauffer. Conoció entonces a Stanley Morison y visitó la colección de estampas de la *British Library*. Dio alguna conferencia y se publicaron algunos artículos sobre las ideas de la nueva tipografía.

Durante sus años en Suiza Tschichold estuvo dedicado al diseño de libros en los que la composición asimétrica y otras ideas modernas eran menos aplicables que en los carteles. Poco a poco la rigidez de la nueva tipografía em-



pezó a parecerle una metáfora visual de la «*Gleichschaltung*» de Goebbels y de las ideas del Nacional Socialismo, Más que un rechazo de los principios de la nueva tipografía, Tschichold alcanzó una cierta conciliación entre tradición y vanguardia y con ello desarrollo un lenguaje más rico y flexible.

El primer artículo sobre las grandes ventajas de la composición simétrica tradicional fue publicado en 1935 en las páginas del semanario suizo *Typographische Monatsblätter*. Quienes peor recibieron esta especie de arrepentimiento fueron los representantes de las vanguardias, especialmente **Max Bill**, con quien mantendría una cierta polémica hacia 1946. Aquel mismo año, **Kurt Schwitters** escribía a la mujer de **Theo van Doesburg**: «Me da pena el trabajo reaccionario de Tschichold». La visión que de él tenían sus antiguos correligionarios era cada vez más negativa por su clara tendencia a huir del dogmatismo de los movimientos de vanguardia. En 1940 publicó *Der frühe chinesische Farbdruck* sobre estampas chinas y en 1941, *Geschichte der Schrift in Bildern*. A estos siguieron otra serie de escritos y libros sobre escritura y tipografía.

Penguin Books

Sus diseños para colecciones de libros de gran tirada para **Birkhäuser Classics** interesaron a los responsables de **Penguin** en el Reino Unido. Las limitaciones económicas de la postguerra motivaron un gran interés por las colecciones de libros baratos. **Penguin** había aparecido en julio de 1935 con su tradicional aspecto rojo y blanco y una tirada de alrededor de 17.000 ejemplares que pronto llegaron a 50.000. Hacia 1945 tenía unos 500 títulos en la colección principal y unos 150 en **Pelican**. **Allan Lane** deseaba modificar el diseño y fue **Oliver Simon** quien

sugirió el nombre de **Tschichold** quien, debido a sus compromisos editoriales en Suiza, no pudo aceptar la proposición hasta 1947.

Tschichold iba a tener la oportunidad de diseñar para un mercado masivo en un escala inusual. **Tschichold** trató de poner en orden en las publicaciones de la editorial para lo que formuló las «**Penguin composition rules**» inspirada en la idea de que la tipografía no es más que un instrumento para establecer una correcta comunicación entre el autor y el lector. Creó retículas para todas las series en las que se detallaban los márgenes, títulos, adornos, símbolos, etc. **Tschichold** ideó un sistema capaz de integrar los distintos componentes del proceso de producción editorial lo que implicaba la necesidad de sistematizar los métodos.

Alguna serie implicaba una atención especial como los **King Penguin** en la que seguiría, en cierta medida, los patrones de la **Insel Verlag**, con guardas e ilustraciones en color muy cuidadas que la hicieron poco rentable económicamente; era más bien un capricho del propio **Allan Lane**. En cuanto al diseño gráfico, su actitud fue más de ajuste y puesta en orden de lo existente que de completa renovación. Dibujo una versión definitiva del símbolo y modifico levemente las cubiertas rojas y blancas de la serie principal; más tarde hizo lo mismo con las series **Puffin** y **Pelican**.

No se fijó una sola tipografía para la composición de los textos pues la elección de la fuente dependía del contenido del libro, lo que implicaba un diseño particular para cada una de los títulos. **Tschichold** creó cerca de 500 portadas para **Penguin** con la única ayuda de **Erik Ewergaard Frederiksen**, un asistente danés, que trabajó con él hasta 1949. En muchas ocasiones, el propio **Tschichold** dibujaba adornos o caligrafiaba rótulos como en la edición de **A book of Scripts** de **Alfred Fairbank** para la que utilizó como modelo una caligrafía de **Juan de Yciar**.



Los últimos años

En diciembre de 1949, ante la devaluación de la libra, decidió regresar a Suiza como consultor de diseño de la firma farmacéutica **F. Hoffman-La Roche**, donde permaneció hasta 1967.

Tschichold deseaba alcanzar la nacionalidad suiza y esa fue tal vez una causa para su retorno que le decidió también a rechazar una proposición del director de la **Academia de Artes Gráficas de Munich** para volver a enseñar en el centro del que había sido separado en 1933 y que ahora tenía nivel universitario. En 1952 publicó **Meisterbuch der Schrift** con ejemplos de la historia de la escritura y en 1956, **Der Proportionen der Bucher**, sobre los márgenes de los libros. También publicó otras obras menores.

En 1960 una comisión de impresores alemanes, deseosos de un nuevo tipo de letra encargaron a **Tschichold** la creación de una tipografía que pudiera emplearse tanto en monotipia, linotipia y composición manual sin que fuera distinguible el procedimiento empleado. El estilo debía estar próximo al **Monotype Garamond** pero un 5 % más estrecho para poder ahorrar espacio. Con estas condiciones **Tschichold** dibujó los originales de la futura **Sabon** en un tamaño diez veces superior al definitivo. Al final el procedimiento de composición elegido fue la **Monophoto**.

El nombre de **Sabon** se debe a **Jacques Sabon**, un fundidor francés que trabajó en *Francfort* con matrices originales de **Garamond**. En 1968 abandonó Basilea y se fue a vivir a *Berzona* en el *Ticino*. Falleció de cáncer en *Locarno* el 11 de agosto de 1974.



Max MIEDINGER

Max Miedinger nació el 24 de diciembre de 1910 en *Zurich* (Suiza). Al mismo tiempo que trabaja como tipógrafo, asiste a clases en la Escuela de Artes y Oficios de *Zurich* para más tarde convertirse en representante de la Fundación Haas y a la edad de 46 años se instala como diseñador «freelance».

En el año 1956 Max Miedinger recibe el encargo de Edouard Hoffmann, de la Fundación Haas, de modernizar el estilo de un tipo *san-serif* de la firma. El tipo era *Haas Grotesk* y se basaba en el *Akzidenz Grotesk* de la Fundación Berthold de finales del siglo XIX y Miedinger lo convirtió en el *Neue Haas Grotesk*.

De 1957 a 1961 el tipo conserva el nombre del diseño de Miedinger pero al hacerse la Fundación Stempel con

A B C D E F G H I
J K L M N O P Q
R S T U V W X Y Z

*Helvetica
negra*

los derechos de los diseños originales, desarrolla una serie completa de pesos, lo renombra como «Helvetica» y lo lanza comercialmente para hacerse un hueco entre las tipografías más usadas de la historia.

Helvetica es un tipo eficaz para uso cotidiano tanto para titulares como para cuerpo de texto, y su éxito se debe a su estupenda legibilidad en todo tipo de situaciones así como a la profusión con que fue usada durante el período en que la corriente del *diseño internacional* marcó la pauta del grafismo durante los años 50 a 60. Y fue gracias a este diseño por el que Max Miedinger encontró su lugar en la historia de la tipografía.



Adrian FRUTIGER

Adrian Frutiger nació el 24 de marzo de 1928 en *Unterseen* (Suiza). Entra a trabajar como aprendiz en la imprenta *Otto Schaeffli* al mismo tiempo que acude a la *Escuela de Artes y Oficios de Zurich*. En 1951 realiza un estudio sobre la escritura occidental que merece un premio del Ministerio del Interior.

Su trabajo llega a oídos de *Charles Peignot*, presidente de la fundición francesa *Deberny & Peignot*, quien ofrece a *Frutiger* un puesto en la empresa que este acepta y trabaja en esta fundición durante nueve años. Durante los años 50 *Frutiger* supervisa la adaptación de muchos de los tipos clásicos de *Deberny & Peignot* (*Garamond*, *Baskerville*, *Bodoni*, etc) para el sistema de fotocomposición *Lumitype* (conocido como «*Photon*» en USA) y en el año 1955 diseña el tipo *Meridien* para este sistema. Abandona *Deberny & Peignot* en 1960 para abrir su propio estudio cerca de París (este estudio todavía existe y está ocupado por su socio *Bruno Pfäffli*).

El mayor logro de *Frutiger* en el campo del diseño tipográfico fue la creación del tipo *Univers*. Este tipo fue introducido en el año 1957 para fotocomposición y composición en metal y *Frutiger* creó un ingenioso sistema de

Phoebus es un diseño de tipo con sombra realizado por *Frutiger* en 1953

SPECIAL EVENT

numeración para diferenciar los 21 pesos y anchuras de **Univers** que significó un hito para la denominación y catalogación de tipos. **Frutiger** volvió a Suiza en 1994 y estableció su estudio en *Bremgarten* (Berna), desde donde rediseñó la imagen corporativa del correo suizo (**Swiss Post**) y acometió la señalética del aeropuerto Charles de Gaulle (para el que creó el tipo **Frutiger**) así como otros trabajos para la compañía del gas francesa (**Gaz de France**) y de electricidad (**Electricité de France**), trabajos en donde se reveló como un gran creador de signos.

El 6 de mayo de 1997 y dentro del evento **Typomedia 97**, **Adrian Frutiger** presentó su nuevo diseño de la familia **Linotype Univers** con 59 pesos diferentes. **Adrian Frutiger** no solo diseñó uno de los tipos más famosos de todos los tiempos, **Univers**, sino que creó un estándar y un nivel de excelencia en el diseño de tipos que quedará para generaciones posteriores.

Algunos de los tipos que diseñó **Adrian Frutiger** son:

- President (1953)
- Phoebus (1953)
- Ondine (1954)
- Méridien (1955)
- Univers (1957)
- Iridium para Linotype (1975)
- Glypha (1979)
- Versailles para Linotype (1982)
- Avenir Family (1988)

*Meridiam, un
tipo romano
clásico*

HUMANISM



Hermann Zapf

Hermann Zapf nació el 8 de noviembre de 1918 en Nuremberg (Alemania). En 1934 comienza un aprendizaje de 4 años como corrector en la imprenta Karl Ulrich & Co. Es en 1935 cuando se interesa por la caligrafía después de visitar una exposición itinerante de los trabajos del tipógrafo Rudolf Koch y de leer los libros *The Skill of Calligraphy* del propio Rudolf Koch y *Writing and Illuminating and Lettering* de Edward Johnston.

En el año 1938, después de su aprendizaje, comienza a trabajar en el taller de Paul Koch en Frankfurt estudiando al mismo tiempo el arte de la imprenta y la grabación de punzones junto a August Rosenberg que era un maestro grabador. Con la colaboración de Rosenberg, Zapf produce un libro de 25 alfabetos caligráficos titulado *Pen and Graver* que fue publicado por Stempel en 1949.

Asimismo Hermann Zapf publicó una serie de libros acerca de su tema favorito sobre el diseño: el dibujo de letras y la tipografía. Entre otros, podemos destacar: *Manuale topigraphicum* (1954); *About alphabets, some marginal notes on type design* (1960); *Typographische Variationen* (1963); *Hunt Roman, the birth of a type*

Zapf
Chancery es
probablemente
la cursiva más
utilizada en el
mundo

Classical Elegance

Palatino fue
lanzada en el
año 1.948 y
debe su
nombre al
famoso
calígrafo del
siglo XVI
Givanbattista
Palatino

The Writing Master from the 16th century.

(1965); **Orbis Typographicus** (1980); y **Hermann Zapf and his design Philosophy, Society of Typographic Arts**, Chicago (1987).

Algunos de los tipos que Hermann Zapf diseñó son:

Gilgengart (1941)
Palatino (1948)
Michelangelo (1950)
Aldus (1952)
Melior (1952)
Optima (1958)
Hunt roman (1962)
Medici (1969)
Orion (1974)
Zapf Chancery (1979)
Aurelia (1983)