

De prejuicios y mitos: Sobre los orígenes de la tipografía moderna



Sobre los orígenes de la tipografía moderna
James Mosley
Editorial Campgràfic

¿Es posible abordar el conocimiento de la tipografía sin antes comprender el significado de las tipologías romana y de palo seco? ¿A qué estudios podemos remitirnos cuando las ideas sobre el modelo de la columna Trajana, en el caso de las romanas, o el hallazgo casual y arbitrario, en los tipos de palo seco, resultan insuficientes y agotados?

Con una exhaustividad que no deja de sorprender, James Mosley, profesor de la Universidad de Reading en el Departamento de Tipografía y Comunicación Gráfica, conduce al lector entre los complejos y desiguales avatares que dieron lugar a estos dos modelos tipográficos, los cuales han constituido las dos tipologías más sobresalientes de la cultura tipográfica del siglo XX ya que, como él mismo expresa «Ambas han sido consideradas como formas de letras fundamentales en Occidente», convirtiéndose en objeto de un eterno debate entre los tipógrafos de todos los tiempos para intentar desentrañar el origen de sus formas.

En 1964, James Mosley escribe el ensayo «Trajan revived» (Trajano redivivo) sobre la letra romana, y en 1999, hace lo propio con «The nymph and the grot: the revival of the sanserif letter» (La ninfa y la gruta: el renacimiento de los caracteres sin remates), un ensayo que, ampliado y revisado, es publicado por primera vez en *Typographica* en 1965 (pp. 2-19).

Ambos ensayos serían publicados en 2001, en italiano, tras una nueva revisión y actualización, con el genérico título de *Radici della scrittura moderna*, editado por Stampa Alternativa & Graffici. Ahora, con motivo del IV Congreso de Tipografía, Campgràfic los versiona en español con el título *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*.

En «Trajano redivivo», Mosley parte del hecho de que, durante muchos años, la inscripción trajana no solamente ha sido el ejemplo más representativo de la escritura monumental de la antigua Roma sino el modelo más importante a seguir, para afirmar a continuación que «solo cuando [el observador] examine inscripciones de otros lugares de Italia y de Europa se dará cuenta de que la escritura de la columna Trajana únicamente se adoptó como canon de letra romana en la Inglaterra del siglo XX y en la Italia del XVI».

Aunque, como Mosley reconoce «las grandes capitales que fueron grabadas sobre los edificios imperiales a lo largo de los primeros siglos de la era cristiana nunca cayeron completamente en el olvido durante los siguientes mil años», su recuperación se asocia al Renacimiento italiano y la búsqueda de la *forma perfecta* —Alberti elogia el círculo como la forma

«predilecta de la naturaleza, por encima de cualquier otra»—, pues pone en marcha un hercúleo trabajo de racionalización del modelo clásico, aunque no siempre llevase aparejada la fidelidad al original. Un ejemplo de ello es el descubrimiento que los epigrafistas alemanes del XIX hicieron respecto al pionero de la arqueología, Ciriaco de Ancona, fallecido en 1455, que «había completado las partes perdidas de las inscripciones que transcribía con material imaginario, aunque creíble». Y es sobre esta tesis, que abre un nuevo matiz en la tradicional visión del *modelo único*, a partir de la que Mosley desarrolla el hilo de su argumentación.

El primer intento fechable de construir racionalmente las capitales de las inscripciones romanas, nos llega de la mano de Felice Feliciano, alumno de Ancona (c. 1460) que, según Mosley, aunque «trató los restos auténticos de la Antigüedad de un modo igualmente despreocupado», su manuscrito «es el ejemplo más antiguo conocido de los tratados sobre la construcción de las letras monumentales romanas, manuscritos o impresos, producidos entre finales del siglo XV y principios del XVI». También las inscripciones que pueden relacionarse con Alberti poseen suficientes rasgos comunes para sugerir que Alberti desarrolló su propia escritura antigua para ser utilizada en obras arquitectónicas e incluso, como sugiere Marderstein, es posible que Feliciano y Alberti se conociesen en Roma y tuvieran ocasión de discutir sobre este tema. El creciente interés por estas investigaciones queda patente, según Mosley, en el número de manuales que se publicaron durante las primeras décadas del siglo XVI: *La divina proportione*, del fraile matemático Luca Pacioli que, en 1509, «parece haber marcado la pauta para el diseño de las capitales romanas que pervivió durante todo el siglo XVI, pese a las variaciones introducidas en algunos detalles y en el espesor de los trazos», el tratado de Alberto Durero *Underweysung der Messung*, de 1525, que planteaba «una sección eminentemente práctica sobre el diseño de letras», y la *Operina* de Arrighi que incluye «un alfabeto bellamente dibujado de capitales romanas en blanco sobre fondo negro de aproximadamente 2,5 centímetros de altura».

En un siglo XVI más maduro, Mosley encuentra el *Libro nuovo* de Govanbattista Palatino (1540) y el *Arte subtilissima* de Juan de Iciar (1548) que «simplemente repiten el alfabeto de Arrighi sobre un fondo distinto, pero sus diseños son inferiores», aunque existe un volumen manuscrito de Palatino sobre el diseño de letras que «contiene un alfabeto con instrucciones

extraordinariamente minuciosas para su construcción geométrica».

Otra figura relevante en esta historia de la evolución de la letra capital es el calígrafo Giovanni Francesco Cresci que, en 1556, es nombrado *scriptor latinus* de la Biblioteca Vaticana. Cresci fue muy crítico con la tradición caligráfica anterior ya que les acusaba de haber abandonado «las viejas normas de la verdadera geometría, parecen escribir según su propio capricho o, aún peor, dibujar las capitales tal y como aparecen en las inscripciones antiguas, en lugar de resolver de manera teórica el modo en que deberían diseñarse». Para Cresci, el conocimiento de las antiguas capitales romanas era la base de una buena escritura y aconsejaba que el alumno «mantenga a la vista su modelo de alfabeto y practique el trazado de las letras curvas a mano alzada una y otra vez, como quien aprende a dibujar, midiendo solo las dimensiones generales de las letras». En definitiva, para Mosley «Cresci da pocas muestras de reconocer los vestigios de la ascendencia caligráfica que están presentes en las capitales trajanas, altamente sofisticadas, pero tanto el brío como la seguridad de su diseño y de su grabado sitúa su alfabeto entre los más notables ejemplos de capitales romanas publicados durante el siglo XVI».

Uno de los discípulos de Cresci en la Biblioteca Vaticana fue Luca Orfei que, dentro del ambicioso programa de construcciones públicas y eclesiásticas auspiciado por el papa Sixto V, parece haber sido escogido para supervisar el grabado de muchas de las inscripciones sentenciosas de los nuevos edificios. Recientemente ha sido hallado un manuscrito suyo que contiene un alfabeto de veintitrés letras en el que «Orfei declara haber salido airoso en el diseño de las capitales y que la belleza y elegancia de sus letras gozaba de amplio reconocimiento». Sin embargo, para Mosley basta con comparar las capitales de Orfei con el gran alfabeto de *Il perfetto scrittore* de Cresci (1570) para comprobar que no ha podido evitar la influencia de su maestro, de hecho «las capitales de Cresci pervivieron hasta el siglo XVII» en los manuales de escritura posteriores. Su ejemplificación llega en esta ocasión de la mano de Domenico Maria Servidori en cuyo *Arte de escribir* (1789) se pueden contemplar unas mayúsculas «firmemente arraigadas en la tradición de Cresci» así como en el testimonio inigualable de la historia de la evolución de las formas de las letras en las iglesias de Roma, donde aún es posible identificar «la coherencia y la vitalidad sorprendentes», durante casi dos siglos, de este autor.

¿Qué sucede mientras tanto fuera de Roma? Mosley cree que es posible seguir el rastro, «aunque tal vez no con tanta exactitud, a través de la historia de los tipos de imprenta». El momento clave para el resurgimiento de este estilo en Inglaterra hay que buscarlo en las actividades del movimiento Arts & Crafts con William Morris a la cabeza y «su apasionada convicción sobre la importancia fundamental de una sólida práctica artesanal». Morris solicitó a Edward Johnston que impartiese una clase de escritura y es en el prólogo a su célebre *Writing & Illuminating & Lettering*, donde W. R. Lethaby introduce por primera vez sus observaciones sobre el modo en que se debieron formar las capitales que, lejos del planteamiento dibujado de la línea italiana, para él tenían su origen claramente en la escritura.

La influencia del libro de Johnston popularizó la letra trajana que «se enseñaba en las escuelas de arte como forma básica, y fue producida comercialmente como letra de relieve para uso arquitectónico, con niveles de calidad desiguales (algunas sorprendentemente refinadas, pero la mayoría previsiblemente desmañadas)». Además, este libro fue el motivo de que la inscripción trajana se convirtiese en la base de los manuales sobre el diseño de letras, aunque muchos de esos alfabetos carecían de inspiración y eran puras imitaciones, una práctica que para Mosley era «deleznable, no solo porque la calidad de las versiones modernas de la letra Trajana a menudo era deficiente y carecía de personalidad sino porque, además, este modelo había desplazado y contribuido a la extinción de una tradición muy destacada de escritura pública en Inglaterra, cuyos orígenes se remontaban a la evolución de la caligrafía y de los caracteres de imprenta a lo largo del siglo XVIII». Es el caso de la llamada letra vernácula inglesa (*English Vernacular*), cuyo nombre en el siglo XVIII era *round hand*, pintada o tallada en piedra «presente en la arquitectura anónima y funcional de los almacenes y fábricas [...] construidos por artesanos en lugar de arquitectos», estilo de escritura que fue desprestigiado por la nueva escuela de calígrafos «que habían redescubierto la caligrafía de pluma ancha y la letra trajana de las inscripciones», en los primeros años del siglo XX.

En definitiva, concluye Mosley, «el concepto de una letra ideal o perfecta es una noción renacentista» mientras que «la idea de una letra cuyas formas sean intrínsecamente correctas porque los instrumentos utilizados para su diseño se hayan empleado correctamente pertenece al movimiento Arts & Crafts»

y, aunque «ambos enfoques han producido letras de gran belleza, ninguno de ellos ha impedido la creación de letras feas u ordinarias [...] Ya no existe una ortodoxia imperial».

El ensayo «La ninfa y la gruta: el renacimiento de los caracteres sin remates» es el resultado de una investigación sobre el origen de las letras de palo seco. Mosley trata de demostrar que la creencia generalizada de que los caracteres sin remates habían aparecido en la época moderna con el *egyptian* de William Caslon IV, en torno a 1816, no se ajustaba a la realidad ya que, según sus investigaciones, «Una vez que se supiese adónde ir a buscarlos, los caracteres sin remates se podrían encontrar en cualquier parte durante la primera década del siglo XIX, tanto en la obra de arquitectos y escultores como en la de grabadores de medallas, grabadores de planchas de cobre y de xilografías». Paradójicamente, las letras de palo se podían encontrar en cualquier lugar, menos en las fundiciones de tipos. Según el autor, la ninfa a la que hace referencia el título es una estatua que se encuentra en la gruta de Stourhead (Inglaterra), un célebre jardín del siglo XVIII en el que se construyeron templos romanos para recrear un paisaje virgiliano. El estilo simple y sin remates de una inscripción realizada en aquel lugar alrededor de la década de 1750 parecía aludir a este tipo de letras. En el ensayo original, publicado en 1965, Mosley sugería que la letra sin remates, lejos de ser el producto de un artesano, en ocasiones se utilizaba deliberadamente como letra de estilo primitivista aunque, en otras ocasiones, parecía utilizarse con una exactitud y precisión casi arqueológicas, como alusión a las letras romanas de base geométrica del período republicano, o a las de la Grecia democrática, como si su claridad y sencillez reflejasen las cualidades morales de estos sistemas políticos.

El autor cita a John Soane como el arquitecto neoclásico inglés más prominente, a juzgar por el interés que su obra sigue suscitando entre los historiadores. Soane fue alumno de George Dance, del que proceden muchos de los elementos de este estilo.

Parece ser que el ejemplo más antiguo es el de los dibujos realizados por Dance, en el templo de Vesta, conocido también como el templo de la Sibila en Tívoli (nombre que después utilizaría Mosley para su tipografía). Los dibujos de Dance en este templo están fechados entre 1761 y 1763, y fue en este último año cuando hizo un dibujo titulado *A Geometrical elevation of the remains of a Temple at Tivoli* (Alzado geométrico

de los restos de un templo en Tívoli) donde la representó como ejemplo de una inscripción característica del período republicano y sobre la que Mosley afirma que «Si la evaluación que tuvo este dibujo es correcta, podemos decir que se trata de un documento importante en la historia de la escritura occidental». Otro de los iniciales ejemplos que conocemos procede de los dibujos para la Society of Dilettanti de 1784. A partir de esta fecha, las letras sin remates son una constante en los dibujos de Soane. Dibujos de este primer período sugieren que Soane también pretendía utilizar sus caracteres sin remates directamente en sus edificios. El trabajo de Soane para la prisión del condado de Norwich (County Gaol), diseñada en 1789, comprendía un pórtico con la siguiente inscripción: ·THE·COVNTY·GAOL·.

Uno de los interrogantes más curiosos que rodean los primeros caracteres sin remates es que, si por un lado parece que fueron rescatados directamente de los modelos lapidarios romanos –como sugieren los dibujos de Soane y como confirma el testimonio de William Wood sobre «los caracteres romanos más antiguos»– y, por otro lado, poseen una forma lineal como la de las mejores inscripciones griegas, entonces ¿por qué pasaron tan pronto a denominarse caracteres egipcios? Al parecer había una admiración europea por Egipto. Se consideraba que las artes derivaban de las tres grandes civilizaciones de la Antigüedad –Egipto, Grecia y Roma– y que estas habían ido adquiriendo un mayor refinamiento al tiempo que fueron perdiendo la sencillez elemental y la grandiosidad. En cualquier caso, no debemos olvidar que en esa época el término *egipcio* era sinónimo habitual de la letra *sin remate*, ya que los rotulistas siguieron utilizando dicho término, tal como Stanley Morison demostró con un ejemplo realizado en 1933.

Mosley también trata de las letras de *remates cuadrados* (las que ahora conocemos como egipcias) y nos explica que el primer nombre que aparece es el de *Antique* en muestrarios de la fundición de Vincent Figgins. El término *antique* fue adoptado casi unánimemente por otras fundiciones británicas –y, posteriormente, por las estadounidenses– para designar los caracteres de remates cuadrados. Curiosamente, fue el término de la fundición Fann Street, *egyptienne*, el que adoptarían las fundiciones francesas y alemanas para referirse a los caracteres de remates cuadrados.

James Mosley, tras un recorrido por la historia de los caracteres sin remate, afirma que no es casual que los caracteres sin remates o de palo seco fuesen

adoptados por los seguidores del movimiento moderno, especialmente en Alemania, como un estilo simple y neutro, el único que ofrecía un modo eficaz de escapar de las abundantes y embarazosas connotaciones que poseía la letra gótica, convertida en un símbolo de la cultura y la identidad alemanas.

En el caso de Gran Bretaña hubo dos factores que influyeron en el cambio de aspecto de su tipografía. Por una parte, *El manual de tipografía moderna* de Herbert Spencer, y por otra *Design in business printing*, publicado en 1952, que proporcionaba el marco adecuado para comprender el trasfondo histórico del movimiento moderno.

A mediados del siglo xx, el modernismo tipográfico cobró nuevo brío con el trabajo de los irreductibles diseñadores suizos que, tras haber tomado muy en serio al joven Tschichold, ahora le reprochaban su renuncia al liderazgo y que hubiese adoptado un estilo clasicista e historicista.

Posteriormente, los diseñadores han seguido utilizando la letra de palo seco porque ven en ella una forma racional, carente de pretensiones culturales.

Mosley concluye: «el atractivo de los caracteres sin remates sin duda residía en que encajaba con cualquier imagen primitiva». La paradoja esencial, que sin duda es la razón por la que la letra sin remates continúa hoy ejerciendo una poderosa fascinación, fue muy bien expresada por Georg Kurt Schauer: «Es posible que los dictados de la publicidad –con su anhelo de sensacionalismo– y la búsqueda comercial de lo novedoso fueran los motivos inmediatos de la realización de los caracteres tipográficos lineales sin remates o de remates cuadrados; pero esta no es más que una observación superficial que oscurece, en lugar de revelar, la verdadera causa subyacente. El rechazo de la armonía y la perfección del clasicismo es un impulso romántico. El espíritu romántico considera la cruda sencillez como un valor positivo».

En un apéndice, el autor nos brinda una compleja y detallada explicación sobre el origen y ortografía del término *sanserif* y un cuadro cronológico y comparativo de Gran Bretaña, Francia, Alemania y Estados Unidos, de las letras sin remates y con remates cuadrados.

En definitiva, el libro *Sobre los orígenes de la tipografía moderna*, muestra el verdadero camino de una investigación, al utilizar una metodología impecable y unos resultados envidiables. Un libro que recomendamos encarecidamente, a todos los que quieran acometer un auténtico trabajo de investigación. En otro plano, la maquetación del libro, realizada por

Fèlix Bella con las tipografías Celeste, Futura y Pietra, resulta muy coherente, especialmente en la colocación de las imágenes, siempre muy cerca del texto al que hacen referencia, y manteniendo de manera impecable su lugar en la retícula.

José Luis Martín Montesinos y Montse Mas Hurtuna,
Docentes de la Universidad Politécnica de Valencia
y autores del libro *Manual de tipografía, del plomo
a la era digital*.