

E

I

TYPO EINA 01

Del detall tipogràfic a l'organització
de l'espai i l'aportació teòrica
Del detalle tipográfico a la organización
del espacio y la aportación teórica
From typographic detail to space
Organization and the theoretical approach

EINA, Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB

N

A

Cal·ligrafia i lettering

Teoria i pràctica de la cal·ligrafia per entendre conceptes bàsics de la tipografia com ara el mòdul, el contrast, l'eix, etc. Pràctiques amb diverses eines i estils. Dibuix de la lletra a mà, amb diverses tècniques, cal·ligrafia i retolació. Pràctiques de construcció d'estils clàssics i moderns.

Paleotipografia

Exposició teòrica i pràctica en gravat per buidatge. Aquesta tècnica està relacionada amb la creació de tipus mòbils i és la que ha donat forma a les lletres d'impremta fins a mitjans del segle XX. Història de la tècnica i aplicació pràctica dissenyant diverses lletres.

Història de la lletra

El coneixement de les formes de l'escriptura i la tipografia al llarg de la història és essencial per entendre com són les lletres avui. No només pels seus constrenyiments tècnics sinó també perquè la lletra és una forma cultural amb moltes parts no funcionals. Les classes d'aquesta assignatura són una panoràmica fins a la data de la lletra, el seu ús i les seves formes.

L'alfabet

Aquestes classes es donen en un moment del curs on ja s'està fent un exercici de construcció d'un alfabet i per tant convé veure quin és l'origen del sistema d'escriptura amb el qual estem treballant, la naturalesa dels signes que el componen (alfabètics purs, semàntics, prosòdics, etc) i determinar on comença i acaba l'alfabet.

Arquitectura de la lletra + Construcció digital

La construcció d'un conjunt de lletres, part d'un alfabet o un grup més extens, és un dels exercicis pràctics més complets per a l'aprenentatge i la familiarització amb la tipografia. Aquestes dues assignatures complementàries —una de caràcter creatiu i l'altra més tècnica— no ténen com a finalitat arribar al final d'un alfabet digital sinó que és una invitació a entrar-hi i arribar a copsar-se la complexitat.

Eines de programació

Tècniques complementàries: introducció a les possibilitats de la programació i programari per desenvolupar tipografies i pàgines. Nous processos, noves eines.



Disseny de publicacions modulars

Aquesta assignatura, juntament amb la de Disseny de publicacions per contingut, són les dues grans assignatures pràctiques d'aquesta segona part del curs. El disseny de publicacions modulars contempla la pràctica del disseny de pàgina des de la perspectiva d'un sistema jerarquitzat i flexible que s'adapta infinitament als continguts, com es ara el disseny d'un diari.

Història de la pàgina + tendències formals

L'objectiu d'aquestes dues assignatures és per una banda conèixer els diferents sistemes de configuració de pàgina que han portat els sistemes simètrics i asimètrics de diagramació de pàgina i pantalla actuals. I per l'altra tenir una perspectiva general de les tendències en tipografia i els seus corrents.

Fixació del text + Tria i cànon tipogràfic

La fixació del text tracta del que es coneix com a composició del text (typesetting), que en trets generals engloba totes les operacions que es realitzen a l'interior de les caixes de text en qualsevol publicació. Per la seva banda, la tria tipogràfica és un recull raonat i cronològic d'aquelles lletres que hauríem de conèixer i com es poden fer servir.

Disseny de publicacions per contingut

La manera alternativa de plantejar el disseny de pàgina, en contrast amb el disseny modular, és la creació d'un sistema que permeti prioritzar les imatges i adaptar els textos amb voluntat expressiva. El cas paradigmàtic són les revistes.

Infografia

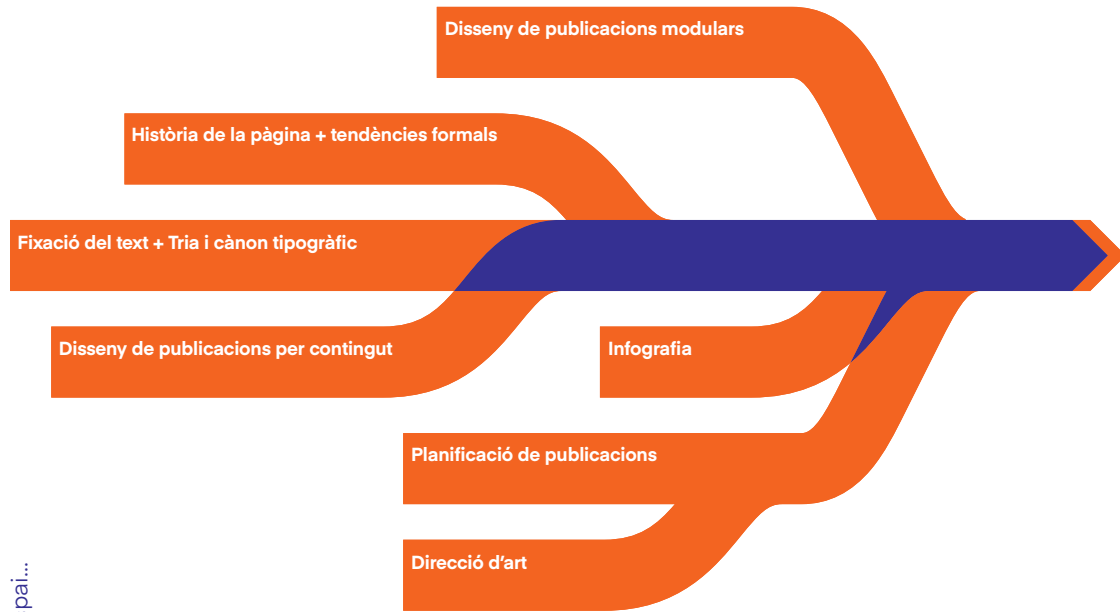
Introducció i panoràmica de les tècniques de la infografia en sessions breus on s'avaluen els recursos que aquest llenguatge periodístic aporta.

Planificació de publicacions

Taller pràctic de conceptualització de publicacions. S'avaluen tots els formats analògics i digitals actuals i es desenvolupa un projecte curt.

Direcció d'art

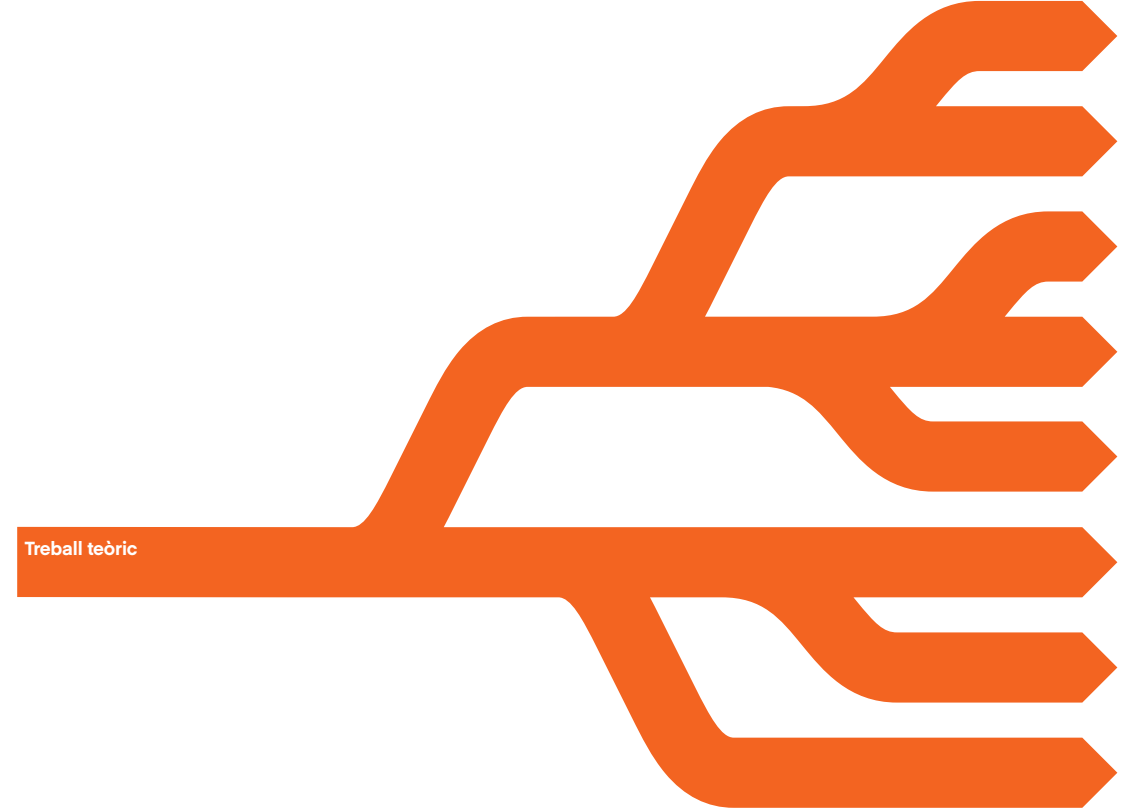
En aquest taller s'analitzen les possibilitats i les maneres de fer encàrrecs a tercers (il·lustradors, fotògrafs, tipògrafs...). Buscar, encarregar, dirigir y emprar el treball dels altres és el que s'anomena direcció d'art.



Treball teòric

Es tracta d'una recerca relacionada amb el món tipogràfic. La història, la tècnica, els protagonistes... Una aportació al coneixement general de la tipografia en forma de treball autònom de l'alumne i tutoritzada per professors del curs. Al final del procés, el treball es valorat per un comitè d'avaluació.

Treball teòric



Aquesta és la primera edició d'una sèrie de publicacions vinculades al Màster en Tipografia Avançada d'EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

En aquest número recollim els textos de tres treballs de recerca i mostres de treballs de disseny d'alfabets de diverses edicions del màster. També hi trobareu tres textos que glossen la figura de Josep Maria Pujol (1947-2012) que va ser professor del centre i del màster.

Enric Jardí

Coordinador del Màster en Tipografia Avançada
EINA, Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB

1ª edició, abril de 2018

Coordinació de continguts: Enric Jardí

Coordinació tècnica: Vivian Fernández

Coordinació de producció: Irene Sierra

Disseny de la col·lecció: Extra Estudio

Disseny d'aquest número: Sara Fernández Lanza

Impressió: Agpograf

Edita: EINA, Centre universitari de Disseny i Art de Barcelona (UAB), 2018

ISBN: 978-84-09-01015-8

Dipòsit Legal: D.L. B. 8121-2018

| | |
|--|------------|
| Josep Maria Pujol | 4 |
| La sort d'haver conegut Josep Maria Pujol | 12 |
| Treballs de recerca | 16 |
| On Typographic Superfamilies: Investigating the History, Nature and Rationale of Extended Typeface Families | 16 |
| Humanismo, Racionalismo y Funcionalismo La importancia de Adrian Frutiger en la consolidación de una nueva categoría tipográfica | 48 |
| Revisió de l'origen de la humanista cursiva fins a la seva formalització: de Niccolò Niccoli a Bartolomeo Sanvito | 76 |
| Treballs de disseny de lletra | 112 |
| Stampa | 112 |
| Stimme | 122 |

Josep Maria Pujol
Albert Cobeto

No cabe duda de que Josep M. Pujol ha sido un referente para el estudio de esta disciplina, y su brillante aportación es seguramente uno de los motivos que explican la magnífica situación que vive actualmente la tipografía en este país, tanto en lo que respecta a la creación tipográfica, la investigación o la enseñanza.

La *Ortotipografía. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*, de Joan Solà y Josep Maria Pujol, toma su denominación del título del primer manual destinado a los correctores de imprenta, la *Orthotypographia*, de Hieronymus Hornschuch, publicado en Léipzig en el año 1608, en cuyo subtítulo se indicaba a quién iba dirigido: «Manual para los que corrigen impresos, y consejos útiles y necesarios para los que publican sus propios escritos». No cabe duda de que se ha convertido en una obra esencial para todas aquellas personas que trabajan con textos y, a pesar de su complejidad estructural, resulta especialmente práctica para cualquier consulta sobre puntuación, así como sobre la correcta utilización de los recursos gráficos que permiten comunicar los textos con criterio y de forma clara y correcta. El éxito de este libro queda demostrado en las diversas ediciones y reediciones que la editorial Columna ha publicado entre el año 1995 y la última, de 2011. La colaboración de Solà y Pujol ya se había concretado unos años antes con la publicación de un libro que abordaba este mismo tema, aunque no de forma tan amplia, el *Tratado de puntuación* (Columna, 1989), en el que el primero se encargaba de las cuestiones gramaticales y el segundo de las tipográficas. La ortotipografía, el conjunto de convenciones que en cada lengua rigen la escritura mediante caracteres tipográficos es, para Pujol, un asunto propio de los autores, y por lo tanto consideraba que los correctores sólo debían suplir las carencias de aquéllos, de ahí la necesidad de generalizar los conocimientos de ortotipografía más allá de un ámbito profesional minoritario. Cabe añadir que el libro apareció en un momento especialmente oportuno porque, como indica su subtítulo, iba destinado también a un nuevo tipo de profesional, el autoeditor, surgido de la revolución digital y que, con un bagaje casi nulo, se había encontrado con la obligación de asumir las responsabilidades que a lo largo de los siglos se habían realizado en los talleres de imprenta por personal altamente especializado.

Josep M. Pujol acompañó los capítulos dedicados a los aspectos tipográficos de breves historias y anécdotas sobre el arte de la imprenta cuya lectura hizo crecer mi interés por saber mucho más sobre este ámbito de la cultura. Poco después apareció un libro con la traducción al castellano de un texto clásico del inglés Stanley Morison, *Los principios fundamentales de la tipografía* (Ediciones del Bronce, 1998). El nombre de Josep M. Pujol no aparecía en la cubierta, y había que ir a la portada para darse cuenta de que él era

el autor del estudio preliminar. Su texto, titulado «De William Morris a Stanley Morison: principios de la tipografía fundamental», ocupaba más de tres cuartas partes de este volumen tan bellamente editado y constituía la parte más importante de la obra. De hecho, el ensayo de Morison, escrito en 1936, en el que se fundamentaba de forma lógica la tipografía aplicable al libro, ya había perdido actualidad y resultaba excesivamente dogmático. En cambio, el magnífico prólogo de Pujol, que explicaba de manera sintética los logros del reformismo tipográfico británico, no sólo era un texto brillante sino que me causó una fuerte impresión, a pesar de que nunca antes había oído hablar de Morison ni de Oliver Simon, Francis Meynell o de Eric Gill, de la Pelican Press o de la Monotype Corporation.

Gracias a su buen conocimiento de varias lenguas, no sólo del inglés y del francés, sino también del alemán, pudo tener acceso a la amplísima variedad de textos de las mejores tradiciones bibliográficas que se conservaban en el excepcional fondo dedicado a las artes gráficas de la antigua Biblioteca Bergnes de las Casas, instalado actualmente en la Biblioteca de Cataluña. El trabajo en este fondo le permitió escribir su trabajo sobre el reformismo tipográfico británico y convertirse en uno de los mejores especialistas en la historia de la tipografía europea. Coincidiendo con la presentación de la edición en castellano del texto de Stanley Morison, en un acto celebrado en la Biblioteca de Cataluña el 10 de diciembre de 1998 con la participación del diseñador y crítico de arte Daniel Giralt-Miracle, Josep M. Pujol organizó una pequeña exposición en el vestíbulo de la biblioteca con una muestra de libros e impresos ingleses de este período, en la que destacaban las obras de Morison, Meynell, Simon o Beatrice Warde que pertenecían a la Biblioteca Bergnes de las Casas, así como algunas otras que prestó el propio Pujol de su colección particular.

La imprenta reformista británica había sido el impulso inicial que llevó a Josep M. Pujol a interesarse por estos temas. Cabe tener en cuenta que antes de empezar su actividad docente en el ámbito universitario Pujol trabajó varios años en el mundo editorial, primero como redactor de la *Gran Enciclopèdia Catalana* (1967-1969), y posteriormente como jefe de traducción y corrección en la editorial Seix Barral (1971-1973). Cuando entró a trabajar en Seix Barral se dio cuenta de que no había nadie que se ocupara del diseño y la tipografía de los libros, y le explicó al director literario, Joan Ferrater, que éstos le parecían muy feos y que se deberían mejorar tomando como ejemplo los que editaban los ingleses, básicamente los de Penguin, que tanto le habían impresionado. El poeta Gabriel Ferrater, amigo de Pujol y hermano del editor de Seix Barral, le había prestado una obra de Oliver Simon, el manual titulado *Introduction to Typography* (1945), cuya lectura le inculcó la atracción inicial por

la tipografía y engendró el amor por una disciplina que conservaría hasta el final de su vida.

Pese a disponer de grandes conocimientos de la imprenta antigua, Pujol se dedicó con mayor atención a la tipografía de los siglos XIX y XX, como lo demuestra su artículo «La tipografía del siglo XIX en Barcelona», que se publicó en el volumen editado por Pilar Vélez titulado *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona* (2008). Se trata de un texto completísimo en el que Pujol estudia las variantes tipográficas de la revolución industrial, surgidas en Inglaterra, Francia y Alemania, y su llegada a las imprentas de Barcelona a través de las nuevas fundiciones de estructura industrial.

Fue también un gran especialista en Tschichold y los principios de la Nueva Tipografía. Poco después de su fundación, los responsables de la editorial Campgràfic de Valencia –la cual también ha tenido mucho que ver con la explosión de la tipografía de los últimos años en España–, decidieron publicar la traducción del famoso manifiesto con el que el tipógrafo alemán establecía las bases de la Nueva Tipografía; para ello pidieron a Josep M. Pujol un prólogo que sirviera para introducir el texto de Tschichold. En 2003 se publicó *Jan Tschichold. La nueva tipografía*, con el texto de Josep M. Pujol titulado «Jan Tschichold y la tipografía moderna», de casi un centenar de páginas y que, como había ocurrido con el texto de Stanley Morison, lograba el protagonismo absoluto de la edición hasta el punto de que el texto que introducía se acababa convirtiendo casi en una anécdota o un documento del pasado que en realidad ya no despertaba más que cierta curiosidad. El artículo de Pujol es un texto de una gran densidad de información que demuestra una vez más el nivel de detalle y la minuciosidad con la que trabajó y que, de hecho, le permitió establecer cinco etapas estilísticas diferentes en la trayectoria de Tschichold cuando hasta entonces sólo se habían detectado dos, la del vanguardista revolucionario que rompió con la tipografía tradicional, y la del tipógrafo maduro que, contrariamente, fue un acérrimo defensor de la vuelta a la tradición. El vínculo de Josep M. Pujol con Campgràfic se mantuvo con el paso de los años, y no sólo fue una persona especialmente querida y admirada por sus responsables sino que en cierta manera se convirtió en su principal asesor. Además colaboró con nuevas aportaciones de gran interés que supusieron una ayuda de incalculable valor a la labor de educación tipográfica que realizaba la editorial valenciana desde su fundación, como por ejemplo con el texto titulado «La aplicación del principio cardinal de la democracia a la tipografía», que introducía *La copa de cristal o la tipografía debería ser transparente* (2004), de Beatrice Warde.

Las investigaciones de Josep M. Pujol sobre la historia de la tipografía tuvieron otro importante foco de interés en el estudio de la letra romana escocesa. Por desgracia, nunca llegó a publicar nada sobre este asunto pese a que durante años realizó un enorme esfuerzo de análisis y reflexión sobre las características de los diseños de la letra romana moderna producidos a principios del siglo XIX por las fundiciones de Glasgow y Edimburgo. Estos tipos, basados en los diseños modernos de moda en el continente, se distanciaban de los delicados modelos franceses gracias a la incorporación de algunos rasgos característicos de la mejor tradición británica representada por los caracteres de Caslon y Baskerville. Es más que probable que el alto nivel de exigencia y de perfección que caracterizó a Josep M. Pujol fuese lo que impidió que sus investigaciones y su enorme conocimiento sobre la evolución de la letra de imprenta en ese momento histórico quedase reservado a los afortunados que pudimos escuchar su conferencia magistral pronunciada en el Segundo Congreso de Tipografía de Valencia, celebrado el año 2006, titulada «La romana escocesa: reflexiones en torno a una identidad rechazada».

De todos modos, no cabe duda de que las aportaciones más destacadas y de mayor influencia de Josep M. Pujol son los textos sobre las dos figuras más representativas de la historia de la tipografía del siglo XX: Stanley Morison, el líder de la tendencia conservadora inglesa de quien se conoce muy especialmente la Times New Roman, un diseño que para Pujol equivaldría desde el punto de vista de la estética tipográfica a una mula, y Jan Tschichold, quien influido por las aportaciones de vanguardia que había visto en Weimar, en la gran exposición de la Bauhaus del año 1923, fundó lo que se conoce como la Nueva Tipografía. Esta tendencia, que propugnaba el uso de la letra de palo seco o la composición asimétrica, acabaría siendo la principal influencia de la escuela suiza posterior a la segunda guerra mundial, cuya tipografía más representativa es la Helvética. En los últimos años Josep M. Pujol también se encargó del texto del catálogo de la muestra *Helvética. Una nova tipografia?*, que se celebró en el Disseny HUB, en Barcelona, entre 2009 y 2010, con un breve artículo titulado «Icones de la modernitat tipogràfica: de la Futura a l'Helvética».

Los aspectos vinculados con la historia de la letra no fueron los únicos que despertaron el interés de Josep M. Pujol. También trabajó sobre el diseño y la composición del libro, la terminología técnica de la tipografía o los orígenes de la bibliofilia. Con respecto al primer aspecto publicó unas muy interesantes «Reflexiones para una teoría del diseño del libro» en la obra editada por su discípulo Juan Jesús Arrausi, *Diseño e impresión de la tipografía* (2009). En cuanto a los aspectos terminológicos escribió dos artículos en *Llen-*

gua i Ús. Revista Tècnica de Política Lingüística, de la Generalitat de Catalunya, en los que analizaba de forma minuciosa las fuentes digitales para establecer unos criterios lingüísticos en catalán para un ámbito en el que no existían más allá de las técnicas tipográficas tradicionales; en esta misma línea cabe situar el proyecto inconcluso en el que trabajaba junto a Josep Babiloni y Keith Adams y que llevaba por título «Assaig de terminologia tipogràfica: la lletra i les seves parts». Finalmente, su interés por el libro bien hecho y el estudio de los orígenes del libro de bibliófilo se materializó en las diversas colaboraciones que llevó a cabo con su buen amigo Miquel Plana, un reconocido artista del libro que también falleció el pasado año 2012. En el texto «Art de la impremta i edició de bibliòfil», aparecido en *Tres arquitectes del llibre: Lluís Jou, Jaume Pla i Miquel Plana* (2005), Pujol explica los orígenes del libro de bibliófilo, y distingue la tradición francesa, que fue la primera en el tiempo, y la inglesa, que nació con la Kelmscott Press de William Morris y que fue el origen de las *private presses*, o como él tradujo de forma muy acertada, las «imprentas neoartesanales». Ambas tradiciones eran hijas de dos sociedades diferentes y por lo tanto los productos también lo eran. Pujol fue un enamorado de la producción de las *private presses*, que no consideraban que la ilustración fuera un requisito y, en cambio, defendían que la belleza del libro descansaba básicamente en la excelencia de los tipos de letra. Precisamente en relación con la letra llegó otra colaboración con Miquel Plana, el *Mostrari. 33 poetes i 33 tipografies* (2002), del que Josep M. Pujol realizó el prólogo y la descripción de las tipografías. Se trata de una colaboración muy curiosa que demuestra su gran conocimiento del material tipográfico, porque el encargo que le hizo Miquel Plana fue identificar y describir las treinta y tres familias tipográficas diferentes que tenía en los comodines de su imprenta, tanto las letras romanas más habituales como los diseños más vanguardistas, y de las que en la práctica no tenía ninguna información.

Pese a la magnífica labor realizada por Josep M. Pujol en el ámbito de la tipografía y del libro, su excepcional labor investigadora no podría valorarse de forma adecuada si no se tuviera en cuenta que éste en realidad no fue su único campo de estudio. Cabe recordar que Josep M. Pujol se licenció en Filología Hispánica en el año 1969, y aunque inmediatamente después trabajó durante varios años en el sector editorial, en 1979 consiguió una plaza de profesor del Departamento de Filología Catalana en las dependencias de la Universitat de Barcelona en Tarragona, y más adelante, en esta misma última ciudad, la de titular del mismo departamento en la nueva Universitat Rovira i Virgili. Su actividad docente abrazaba la literatura medieval catalana, la literatura románica y el folklore, en cuyos ámbitos ha legado una abundante y sólida producción

bibliográfica. Su tesis doctoral, leída en el año 1991 en la Universitat de Barcelona, sobre el *Llibre dels fets* del rey Jaume I –una importante obra de la literatura catalana medieval–, es una buena muestra de la originalidad y el valor de sus aportaciones. De todas formas, Josep M. Pujol siempre mantuvo un vínculo especial con la tipografía y el diseño, y por ello se implicó de una manera muy decidida en EINA, Escuela Universitaria de Diseño y Arte de Barcelona, adscrita a la Universitat Autònoma de Barcelona, donde impartía clases de historia de la tipografía y del libro. También hizo que se introdujese en el Máster en Tipografía Avanzada de la misma escuela una clase de ortotipografía, porque consideraba que los diseñadores debían conocer esta disciplina para enfrentarse a su práctica diaria. Lo cierto es que disfrutaba enseñando lo que sabía, y es por ello, y por su erudición y gran habilidad didáctica, por lo que tantos alumnos guardan tan buen recuerdo de su persona.

Resulta sorprendente que alguien que ha producido una obra tan amplia y destacada, que le ha llevado a convertirse en un auténtico referente para todos los que de una manera u otra nos hemos dedicado a este ámbito de estudio, haya podido destacar también en otras disciplinas tan distintas como la literatura medieval o el folklore. No es sorprendente que en una de las notas necrológicas aparecidas tras su muerte se le considerase como uno de los últimos hombres del Renacimiento que nos quedaban por la cantidad de cosas que sabía. No hay duda de que la desaparición de Josep M. Pujol, a una edad todavía muy joven y con muchos proyectos por cumplir, fue un duro golpe para todos los que lo admirábamos y lo queríamos, pero supone también una gran pérdida para las disciplinas en las que trabajaba porque desgraciadamente ya no podremos disfrutar de su enorme sabiduría.

La sort d'haver conegut Josep Maria Pujol

Enric Jardí

Quan l'any 2002 la direcció de l'Escola EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona em va suggerir muntar un curs especialitzat de tipografia, més enllà dels cursos regulars de disseny gràfic, em va semblar que si jo m'hagués permès fer-me un autoencàrrec, no m'ho hagués fet tan a mida. Programar sense cap mena de restricció i posar-hi allò que un creu que s'ha d'ensenyar a qui vol «aprendre tipografia» (sigui el que sigui això), era el que de debò hagués triat de fer en aquell moment.

El 2002 ja feia temps que estaven implantats els programes avançats d'edició de pàgina i el neguit que hi havia per l'ús adequat de la tipografia, que ja estava definitivament en mans dels dissenyadors i no dels fotocomponedors, anava unit a l'extraordinària oferta de nous alfabets digitals i l'eclosió de les petites fonderies. Ja havia començat el *boom* de la tipografia que encara dura. L'Escola EINA era el lloc perfecte per a fer aquest curs que els primers anys no va tenir un títol oficial per després passar a ser un postgrau i posteriorment dos postgraus i un títol de màster propi de la Universitat Autònoma de Barcelona.

A la fortuna de que m'encarreguessin aquest curs s'hi va afegir la possibilitat de poder escollir el professorat que m'interessava gairebé sense sortir de Barcelona. A la primera edició es va comptar amb un grup de dissenyadors de lletres, José Manuel Urós, Íñigo Jerez i Joan Barjau, per impartir una especialitat que l'escola no tenia encara. També hi havia Allan Daastруп, Ricardo Feriche i Josep Sarsanedas i en els cursos posteriors s'hi van afegir Laura Mesequer, Oriol Miró, Arcangela Regis, Patricia Ballesté, Pere Farrando, Albert Corbeto, Jaime Serra, Luis Mendo, Teresa Domingo, Olga Lamas, Edith Stone, Raquel Pelta, Fernando Gutiérrez, Joan Carles Casasín, Florencia Helguera i recentment Rocío Hidalgo, Oriol Moret i Sergio Juan.

Però la clau de tot era que el curs es feia a EINA, l'escola de Barcelona que ja tenia des de feia anys el prestigi de «cuidar» la tipografia en els seus cursos de disseny gràfic i d'aquí la possibilitat de comptar també amb professors com Josep Babiloni, Keith Adams, Pablo Martín i Josep Maria Pujol.

A Pujol no el vaig conèixer personalment fins que van començar les classes l'any 2003 però ja n'havia sentit a parlar molt. Fent cas del que se m'havia dit, em vaig inscriure a l'assignatura d'història de la tipografia sense dubtar-ho. Però no va ser fins que vaig començar a passar de tant en tant per les seves classes que vaig adonar-me de debò de qui teníem entre nosaltres.

Pujol ha estat una referència en aquest i en altres camps. Els que el vàrem conèixer personalment podem dir que la seva obra escrita és poca si ho comparem amb el que sabia i que no va publicar mai. No ho va fer perquè va morir el 2012 quan encara hagués

pogut escriure molt més però sobretot perquè era molt rigorós. En moltes de les converses i en revisions dels textos que amablement em va fer, sovint em preguntava referint-se a certes afirmacions: «I això, ja ho saps del cert?». Això no era només la conseqüència del rigor d'un científic, sinó que era també l'expressió espontània d'una persona que odiava els llocs comuns i les coses que es van repetint sense pensar-hi (tot i ser un expert en tradició oral popular!). I en tipografia se'n deien moltes coses que ningú s'ha preocupat de comprovar si són certes.

Amb els anys m'he adonat que moltes de les opinions que jo escampo no són més que idees manllevades a Josep Maria Pujol. Mirar-se amb prevenció alguns «clàssics» intocables de la tipografia com l'obra del «reaccionari» Caslon (ep! Ho va dir en Pujol) té sentit si situes l'obra d'aquest punxonista en una línia del temps i la compares amb el que hi ha abans i el que ve després. Llavors te n'adonaràs que els seus dissenys eren ja molt antiquats. I si a més saps que les seves lletres eren copiades de models holandesos anteriors i amb quins constrenyiments i privilegis de l'Anglaterra del XVIII es van fabricar, encara se't fa més evident. Aquesta mena de reflexions, plenes de lògica i amb un esperit de voler qüestionar-s'ho tot, fins i tot que Caslon va ser un gran creador com encara deien la majoria de manuals de tipografia, és el que fa tan valuós el llegat de Josep Maria Pujol.

Pujol no tenia manies. D'entrada, no reverenciava a ningú en aquest món de la història de la tipografia, tan ple de lloances, cànons i de tendència a la pedanteria. No li importava parlar de l'amanerament historicista de les Arts and Crafts, de la sobrevaloració de les normes de Morison i de dir que va ser un personatge un pèl reaccionari. De defensar que el seu admirat Tschichold no va fer un viatge des de l'avantguarda al conservadorisme sinó que va raonar fil per randa tot allò que defensava sobre com cal fer un llibre, on cada part té una lògica i no només es fa per tradició. Se'n reia de la mania per classificar-ho tot, també les lletres, on s'intenta fer una classificació com si escrivíssim un tractat de botànica. Afirmava amb tota la raó que les lletres són l'obra de persones que, sovint sense cap raó clara, fan les formes com els ve de gust i per tant no té gaire sentit endreçar-les sota un criteri formal. I sobretot, se'n reia de les pretensions identitàries. Res l'encenia més que quan es parlava de la «letra española». O la catalana, tant se val.

Tot això són idees que jo he llegit o he sentit de Pujol i que repeiteixo a les meves classes. Un deversall d'idees que recordo amb afecte i que no són només anècdotes sinó les peces que formen part d'un coneixement col·lectiu que Pujol compartia de molt bon grat i que vivia amb passió.

Recordo molt especialment una sèrie de correus electrònics que es van iniciar amb una consulta meva sobre com caldria anomenar els dos signes que es posen a sobre d'algunes lletres en hongarès i que en anglès anomenen «Hungarian double acute accent» o de vegades «hungarumlaut». Jo sospitava que els mateixos hongaresos no li deien així i em semblava que nosaltres no havíem de copiar la forma anglesa. Després de converses molt llargues, amb cites d'obres que ell tenia de referència, l'opinió d'una amiga meva que havia estat de lectora a la Universitat de Budapest, etc., va arribar a la conclusió que allò en hongarès no es deia de cap manera, de la mateixa manera que nosaltres els catalans no donem nom a la cueta de la ce trencada. És una lletra sencera i prou.

Aquest debat, que va ser llarg i interessant, acabava amb una frase d'en Pujol que disculpant-se per haver-se «enrotllat tant» deia que «en realitat, tot això ho escric per a mi mateix». I en part era cert, però la realitat és que Pujol va compartir i molt. I per això avui el recordem.

On Typographic Superfamilies: Investigating the History, Nature and Rationale of Extended Typeface Families

Julia Sturm

Typographic superfamilies, also referred to as “corporate fonts” or “type systems”, have been increasing in scope and popularity. While most prevalent superfamilies are assumed to be multi-style families (featuring serif and sans serif versions) they are in truth much more complex and versatile in both nature and size.

However, as diverging as the superfamilies might be with regards to concept and appearance, throughout it all two major conformities become clear: first, an underlying seriality and system seem necessary in order to formally or aesthetically hold the members of the family together; second, all superfamilies are in direct interplay with the evolution of the technological process of their time. Defining the phenomenon »superfamily« is, therefore, closely related to investigating the history of typography and printing. Consequentially, the term is not of absolute but of relative quality, being continuously redefined by the technological progress of its time.

Keywords: superfamilies, serial families, corporate fonts, extended type families, typeface systems

1. Introduction and methodology

So-called “typographic superfamilies” have been more and more commercially promoted, having risen to unprecedented popularity among foundries, clients and typographers. It does not seem to create a multitude of independent typefaces anymore but rather to create a multitude of dependent typefaces inside a family. Fontfarm’s 2010-released Newtype, for example, consists of eight families which add up to a total of 36 styles. Such typographic superfamilies are often also referred to as “serial families”, “type systems” or “corporate font families”¹. Superfamilies are, briefly described, type families that are extended beyond what is commonly presumed and that, in today’s typographic culture, often comprise multiple styles, most popularly a serif and a sans serif version. However, to reduce superfamilies simply to the question of serif and sans serif would be to neglect all other sorts of combinations and alliances that the definition “super” may allow. The terminology and idea are far more complex and begin with questioning the term “family” itself. Furthermore, the discussion must inevitably lead to introducing and analysing concepts such as “seriality”, “pattern” and “programme”. Besides **origin and nature**, the project must also investigate **motivation and**

¹ Beinert W. Das Lexikon der westeuropäischen Typographie [online]. [viewed 01/11/2011]. Available from: <http://www.typolexikon.de/s/schriftsysteme.html>

reason of superfamilies: is the idea of extending fonts into entire systems rather brilliant or does it simply serve the seemingly empty ambition to expand for expansion's sake? Where does the human mind reach its limit to process such large numbers of choices?

Quite soon in the progression of this work it will become obvious that the answer can be no more than an attempt of an answer: to try to approach the phenomenon superfamily is a rather complex undertaking that seems doomed to founder since the definition is not an absolute term. More so, it is a dynamic title, always relative to its time. The definition has constantly been and must be subject to change and redefined interpretation since the development of typefaces is, by itself, prone to continuous alterations. Thus, investigating the numerous kinds of superfamilies is closely connected to taking a look at the history of typography and typography-related technology.

The following chapters will do so in detail and in almost chronological order. Typefaces, typeface families and theoretical concepts will be presented along with the development of typography, always taking the historical and technological context into account. Some of the introduced families are regarded as superfamilies, others have already been considered as such, and others have mainly served as inspiration for the development of other families.

The list of typefaces and concepts chosen for this work in order to investigate the phenomenon of typographic superfamilies is certainly not exhaustive. Rather, they state the author's opinion on their relevance and influential significance to the general development of the topic. It is also worth noting that the shortness of the discussion on the individual examples does not do justice whatsoever to their own importance and complexity. Each one of them would indeed serve (and deserve) a more profound and independent research project on their own. Due to the overall time frame of this work this is, however, impossible and out of scale.

2. Of families and systems

2.1 "Family" and "superfamily"

In order to approach the phenomenon of "super family" one has to start at the very beginning by investigating the concept and nature of typographic families themselves. The terminology "family" should not be confused nor compared to the equivalent in the biological world. In the typographic world, "family" as we know it today is a rather artificial label we have imposed upon items which would not naturally form a family. As a matter of fact, Robert Bringhurst refers

to families as “unions and alliances”² when talking about the sociology of typefaces. Uppercase and lowercase letters started their existence under completely different circumstances with over 1,000 years setting them apart in time. However, we have fused them and accustomed ourselves to that practice over time so strongly that their co-appearance has become almost completely ingrained in our tradition as being one single system. In truth, this is actually the first typographic “coalition”, which was later joined by small caps and Arabic numerics. Italics have a different origin on their own and it was not until the 16th century that they were designed in order to associate them to the Romans, eventually joining the union. Said union of roman, italic and also titling figures found the common standard of our days’ understanding of a text family – which, as shown, was in fact already a first extension of the system.

“Among recent text faces, two basic family structures are now common. The simplified model consists only of roman, italic and titling figures, in a range of weights (...). The more elaborate family structure includes small caps and text figures (...)”³

Considering the fact that these traits and elements scale the benchmark of a standard type family today, anything beyond that could mainly be considered an extension of the typeface family, or an “extended family”. However, the form and function of the extension can be manifested in many different directions and to highly varying degrees. The term leaves a lot of space for interpretation and just as much of a scale concerning the degree of the extension. Some possibilities of signifying “super” are manifested in the extended number of glyphs (adding special characters such as ligatures or reaching beyond the Latin alphabet system) or in the extended number of weights, widths or even in different constitutive variations such as a serif and a sans serif version. The Type Director’s Club New York, for example, categorizes into families or superfamilies according to the numbers of variations featured. Thus, a cluster of up to eight styles is considered a typeface family while beyond eight styles it is regarded a type system or a superfamily.⁴ The line, however, should not be drawn this radically. The following chapters will show that, in truth, categorization is not as countable and simple. Various examples will be introduced, versatile both in nature and size.

² Bringhurst, R. *The elements of typographic style*. 3rd ed. Vancouver: Hartley & Marks, 2005. 53.

³ Bringhurst, ref. 2, 54.

⁴ Beinert, ref. 1.

2.2 “System” and “seriality”

As varying as the parameters and degrees might be and as imposed from a historical point of view as the family system appears to be, throughout every result a certain coherence seems necessary in order to fulfil the criteria for belonging to the same group. Otherwise, it might not be considered anything other than an arbitrary collection. This makes the extension of a font always an extension through a relation, which makes one wonder if and how typographic systems occur.

The Oxford Dictionary defines a system as a “regularly interacting or interdependent group of items forming a unified whole”, and a “set of things working together as parts of a mechanism or an interconnecting network; a complex whole”.⁵ The alphabet itself, for example, is a writing system. A system requires of its elements a certain seriality, a **pattern in appearance and behaviour**, in order to be enclosed in the same system and separated from others. With regards to the Latin alphabet (and all phonetic alphabets), a seriality in behaviour can be seen in the act of writing and reading: an “A” always evokes the sound and meaning of an “A”.

A pattern of appearance becomes important for typeface design and therefore for the discussion of superfamilies. Of course, an “A” always has to look like an “A” in order to be identified as that specific element of the typographic system and to evoke the related behaviour. However, seriality must go beyond pure shape. In typeface design, visual regularity is not only a question of form but also, and more importantly, one of formality:

“Type design has a ‘serial’ nature by itself. Letterforms one by one have to match the desirable uniformity inside the alphabet. (...) The resulting total spirit we call ‘consistency’ constitutes one of the basic parameters to judge the quality of a typeface.”⁶

This uniformity can appear in different ways (which is only logical, having previously talked about the diversity among superfamilies). On the one hand, for example, there is an underlying system of relation, a **formal seriality**: a foundational pattern which causes seriality on a constitutive base. Thus, the concept is constant, but the modification of parameters can result in quite a different aesthetical outcome. In typography, one could talk for example of the idea of a “skeleton” or a “master” and its dependencies. This formal seriality

⁵ Bringhurst, ref. 2.

⁶ Lo Celso, A. *Serial type families (from Romulus to Thesis)* [online]. [viewed 15/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/serial_type_families_from_romulus_to_thesis

could be endless as in, for example, adding a theoretically indefinite number of weights to a font, or it could almost be “binary”. Serif and non-serif versions can be such examples of definite seriality. There is either a serif to the letter, or there is not (although it seems be worth mentioning that this radical system excludes “mix” or “slab-serif” versions or other morphological possibilities that might arise in the future).

Besides formal seriality, there also exists the form of perceived seriality, which would result in aesthetical coherence. The modification of the foundation is for the sake of the final concordance of all characters. In typographic context, one form of perceived seriality entails optical adjustments of letterforms that are logically uniform but optically irregular. Adding decorative details is another example: the elements are of no constitutive matter but support the aesthetical overall “personality” of a typeface.

Thus, for the first concept, i.e. formal seriality, the initial coherence is the foundation, while for the latter, i.e. perceived seriality, the final coherence is the basis. Both are, however, versions of serial systems and occur applied to typography – not often in combination.

Following the assumption that a system is expandable, the connected seriality must consequently be too. It is the task of the designer to detect the seriality, separate it as kind of a style and construction pattern and apply it throughout all further branches of the family.

“Then the idea of ‘series’ would be an inherent aspect, regardless of the direction in which the series can be extended: weights, serified, un-serified or mix versions, condensed or expanded, ornaments, math signs, phonetic or musical notation systems, alternatives characters, swashes and ligatures, in sum: series extended through all kinds of qualities of typeforms.”⁷

For a good typographic font uniformity must be apparent and perceptible throughout every letter; for a typographic family it must additionally be perceptible throughout every style; for a typographic super family throughout all families, and so on.

Having previously talked about formal and perceived seriality, it seems only logical to consider the possibility of there being a formal, underlying seriality. In typographic judgement, the family would thus seem poorly designed or inconsistent. However, in terms of logic it would qualify for the term “family system” or “superfamily” since it holds the same constructed base. While formal seriality can be “proved” and understood by reconstructing the elements,

⁷ Lo Celso, ref. 6.

perceived seriality is to a great extent subject to personal judgment and maybe even taste. Typographic family resemblance might be obvious to some while arguable to others.

In the following chapters, different results of seriality among typographic families will be elucidated by means of various representative and significant examples.

3. Type as a system – systems of type

3.1 Optical size – early beginnings of systemizing

The era of movable type printing points to a first parameter of linking different fonts to one “collection”: the parameter of optical size. Letters were cut and adjusted in optical appearance according to one specific size to constitute and optimise it for its particular corresponding use. Thus, a typeface of the same nature, name and character would consist of differently sized fonts.

“Ever since the earliest use of movable metal type; certain typefaces have included versions cut for specific point sizes. Claude Garamond’s type from the 1530’s (also known as the caractères de l’Université), included 15 versions ranging in size from 6 to 36 points.”⁸

A first attempt to systemize this system (as a system for the system) of optical sizes and its inevitable variations was the measurement proposed by Pierre Simon Fournier. In 1737, Fournier published his booklet *Table des Proportions Qu’il Faut Observer entre les Caractères* and introduced his suggestion to standardize optical sizes, the point system. He based the measurements on a “pouce”, a French linear measure at that time, which he divided into 72 equal typographical “points”. Each typographical size related to a different amount of points. Thus, in keeping with the definition of a superfamily as consisting of systematically related fonts, typefaces featuring fonts in various optical sizes should be considered the first versions of superfamilies.



¹ Fournier’s Table of Proportions for his point system; *Manual Typographique*, Paris 1764.

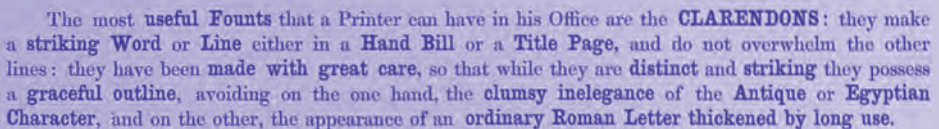
⁸ Bil’ak, P. *Family planning, or how type families work* [online]. [viewed 15/10/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/type_families/

3.2 Weight and width

3.2.1 Clarendon and first versions of varying weights

“However, optical size is just one parameter which determines the appearance of a typeface. It seems that typefaces need to be linked by several other shared parameters in order to be seen as part of a coherent group or family. Another such parameter is the weight of the type.”⁹

The concept of varying weights within one typeface probably first occurred in the mid-19th century. It is closely related to the industrial revolution, sign writing and the invention of slab-serif typefaces.¹⁰ which are historically connected to each other. Bold typefaces had existed longer before that, but they had been created independently of their regular weight opponent. This did not change until 1845, when Robert Besley created the Clarendon typeface for the Fann Street Foundry.



The most **useful Founts** that a Printer can have in his Office are the **CLARENDONS**: they make a **striking Word** or **Line** either in a **Hand Bill** or a **Title Page**, and do not overwhelm the other lines: they have been **made with great care**, so that while they are **distinct** and **striking** they possess a **graceful outline**, avoiding on the one hand, the **clumsy inelegance** of the **Antique** or **Egyptian Character**, and on the other, the appearance of an **ordinary Roman Letter thickened by long use**.

² Fann Street Letter Foundry specimen of printing types (ca. 1856).

Clarendon was also the first officially registered typeface which, after losing the protection of the registration law after three years, was highly copied in both concept and appearance.

3.2.2 Cheltenham family and the concept of varying widths

The creation and expansion of the Cheltenham family took this concept even further, greatly influencing the method of expanding typefaces as it is still done to this day. At the beginning of the 20th century and under the supervision of Morris Fuller Benton at the American Type Founders Company, eighteen additional typefaces (later followed by many more versions), were appended to the original Cheltenham Old Style.

⁹ Bil'ak, ref. 8.

¹⁰ McLean, R. "An examination of Egyptians". In Heller, S. and Meggs, P.B. (eds.), Texts on types: critical writing on typography. New York: Allworth Press, 2001, 70.

³ The Cheltenham series; the many versions following the original Cheltenham Old Style (designed by Bertram G. Goodhue).



The initial Cheltenham series included versions of different width, inline and outline versions. They were linked by several aesthetical elements, such as bold, rounded slab serifs and medium contrast.¹¹

“Technology and aesthetics worked hand-in-hand for Benton, who used his father’s recently-invented pantographic engraving machine (1886), capable not only of scaling a single typeface design to a variety of sizes, but could also condense, extend, and slant the design. These fundamental geometric operations are the same basic transformations that most digital typographic systems use today.”¹²

3.2.3 Akzidenz Grotesk – adopted family members

The Berthold extended family Akzidenz Grotesk is an interestingly complicated case in itself. According to the Berthold Typefoundry, Akzidenz Grotesk was first published in 1898, initially named “Accidenz-Grotesk”. It was derived from Royal Grotesk light, which was created by the royal punch cutter Ferdinand Theinardt.¹³ When fusing with Theinardt foundry, further fonts (regular, medium, bold) were taken over. During the 1950s and under the supervision of Günter Gerhard Lange, who worked as a type director at Berthold Foundry, the family was increased in the number of glyphs and weights. The extension continued from 2001 onwards with additional weights and, in 2006, with additional language support (Akzidenz Grotesk Pro).

However, its entire history (especially the time between 1900 and 1950) remains quite dubious. Between 1897 and 1929 Berthold Typefoundry took over numerous type foundries, presumably with their already existing fonts. Erik Spiekermann, for example, adds to an ongoing discussion about Akzidenz Grotesk on the online type forum typophile.com:

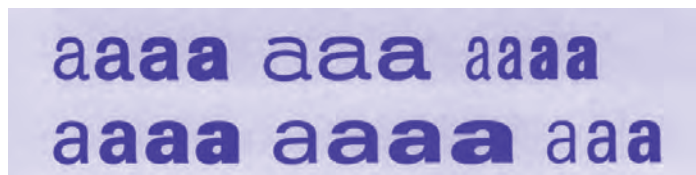
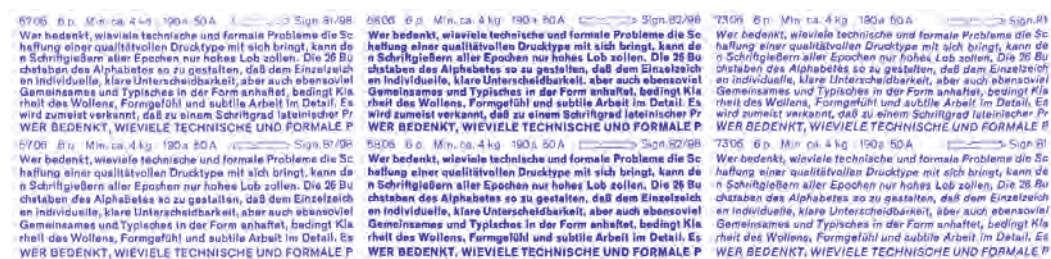
¹¹ Carter, R., Day, B. and Meggs, P.B., *Typographic design: form and communication*. 2nd ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993, 32.

¹² Bil’ak, ref. 8.

¹³ Berthold Typefoundry, *Akzidenz Grotesk* [online]. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.bertholdtypes.com/blog/2010-12-08/akzidenz-grotesk/>

“[After 1908] They kept adding weights, some of them from other faces, acquired from other foundries. Every foundry had a version of that type of face, more often than not available in a few sizes only. The original series remained quite diverse, individual weights showing not much resemblance but in name. It was mainly a marketing and naming success.”¹⁴

Thus, it is hard to comprehend the vibrant interplay at that time of which punch cutter created which version, which version was copying or influencing others and which versions are, after all, truly part of the series as opposed to being adjoined. It seems that the members are “picked” from rather different branches and then collected into the same “basket” called Akzidenz Grotesk. If one does speak in biological terms when referring to type families, one could say that Akzidenz Grotesk is somewhat similar to a family of adopted members. They are of the same species and eventually share the same name, but many have different origins.



⁴ Above: Akzidenz Grotesk Serie 57, Halbfett 58 and Serie 57 Kursiv.

⁵ Left: Comparison of different weight series of Akzidenz Grotesk (top) and Univers (bottom); great growing variations can be seen in the original fonts of Akzidenz Grotesk as opposed to Univers which was created as one family from the beginning (see chapter 3.2.4).

To further complicate matters, another theory should be mentioned too. Martin Majoor states in his essay *My Type Design Philosophy*¹⁵ that the rising sans serif faces of the 19th century must all have originated from existing serif faces. Thus, this also applies to Akzidenz Grotesk:

¹⁴ Spiekermann E. *Typophile* [online]. [viewed 20/11/2011]. Available from: <http://typophile.com/node/17643>

¹⁵ Majoor, M. *My type design philosophy* [online]. [viewed 10/11/2011]. Available from: http://martinmajoor.com/6_my_philosophy.html

“Akzidenz Grotesk was probably cut by some experienced but anonymous Berthold punch cutters rather than designed by an individual type designer. This means the punch cutters had to have a general idea for the serifless forms, and they could probably only derive these ideas from the then popular classicistic typefaces such as Walbaum or Didot.”¹⁶

Although Akzidenz Grotesk is nowadays one of the most popular extended families, its detailed and complete history still needs to be explored.

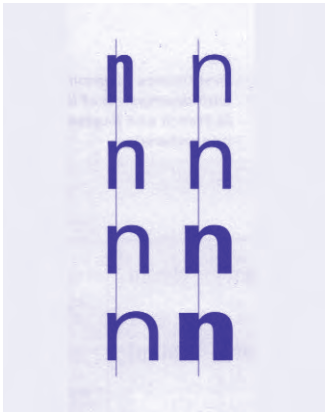
3.2.4 Univers – space defined by width and weight

Following Akzidenz Grotesk, large sans serif families started to be created. However, it was not until Adrian Frutiger started to create his Univers in the 1950s that, firstly, the idea of a superfamilies truly prospered and, secondly, there clearly had to be a systematic link amongst its members.

At that time—which Martin Majoor refers to as being a “jungle of different sans serif faces that lacked a clear system of weights and widths”¹⁷—the young Swiss typographer Adrian Frutiger was working at the French foundry Deberny & Peignot. A new clean and comprehensive sans serif family seemed to be much needed and Frutiger took over the task, ambitiously anticipating a systematically linked family. The resulting original version of the Univers family was introduced in 1957, featuring a total of 21 fonts with an previously unforeseen scientifically coordinated relation between width and weight. The family was based on a grid system of even vertical and horizontal units, arranged along the crossing of the x- and y-axis and expandable in relation to both directions.

“I constructed Univers on a horizontal-vertical axis. That was my starting point. All the different weights of width and boldness came from this cross, even the terminals fit inside.”¹⁸

The vertical axis of this cross marks the right side of the stem of the letter (see illustration below). Extending the stroke width to the left signified the weight and is consistent throughout all widths of the weight; extending the letter to the right of that axis signified the different versions of width. Therefore, he was the first to consciously and systematically perceive and produce type families as a “contin-



⁶ Construction axis to the right of the stem; expanding along the x-axis while keeping identical stroke-width in the same weight; almost the same letter-width for different weights within one width (Univers by Deberny & Peignot).

¹⁶ Majoor, ref. 15

¹⁷ Majoor, ref. 15.

¹⁸ Frutiger, A., qtd. in Osterer, H. and Stamm, P. (eds.) *Adrian Frutiger – typefaces. The complete works*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2008, 92.

uous space defined by two axes; width and weight.¹⁹ As impressive as this might be, however, and as scientific and systematic as the concept seems in the aftermath, Frutiger had initiated the system out of optical judgment and only later imposed rules on it.

“This ›accordion‹ wasn’t mathematical, I determined the stroke widths of the single weights and also the letter widths by feel.”²⁰

Thus, Frutiger combined both forms of seriality (formal and perceived seriality, as discussed in 2.2) to a hitherto unseen and most successful synthesis.

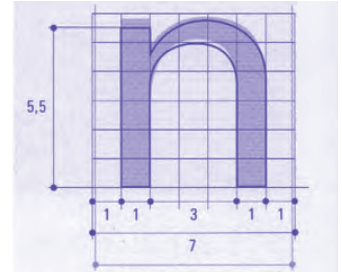
Approaching the height to width ratio, Frutiger researched already existing classical typefaces to find and apply that pattern to the Univers family. He divided the encountered grid into units and found a formula on how to expand it. Therefore, the starting letter “n” was 5 units wide (plus one unit each to the left and right) and 5,5 units high.²¹

Besides the structure in weight and width, another major innovation—though this concept has never quite established itself—was introduced along with the family. Frutiger had developed a two-digit numerical system for naming and categorizing the Univers fonts. Thus, the first number refers to weight, whereas the second number refers to width and slope. Number “5” being chosen as “regular” or “basic”; Univers 55 thus became Univers Regular, in which increasing first digits signify increasing weight and vice versa; second increasing digits equal decreasing letter width; and uneven second digits further stand for “upright” while even second digits signify “italic”.

Originally designed for photosetting on Lumitype, Univers has been, due to its success, extended in weights and adapted to numerous manufactures and typesetting machines. Of course, differences to the original versions have occurred, some due to greater or lesser possibilities of the technology used; others due to personal intervention and taste. Some were less visible, yet others quite visible, like the decreasing of the angle of the Italics by several degrees.

3.2.5 Luc(as) de Groot’s Interpolation Theory

In 1987, Luc(as) de Groot developed his own theory of interpolation for the purpose of increasing the number of weights inside a family. The idea was that when interpolating two typefaces the optical average lies a little lower than the mathematical average. De Groot also took into consideration that the correct interpolation behaviour



⁷ Horizontal to vertical ratio including stroke width (grey: Univers 55, outline: Medium).

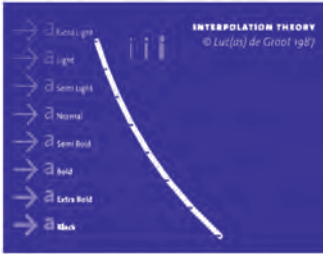


⁸ Versions of the Linotype Univers; here, obliques share the same name as the corresponding roman; their inclination is at 16° unlike the original at 12°.

¹⁹ Bil’ak, ref. 8.

²⁰ Frutiger, ref. 18, 92.

²¹ Beinert, ref. 1.



$$n_x = \frac{n+1}{\sqrt[n+1]{a^{n+1}-x}} z^x$$

⁹ De Groot’s interpolation theory respecting the anisotropic nature of interpolation as well as the individual letter’s limited “space” to expand.

of the x-axis should differ in speed and intensity from that of the y-axis and that, further, the interpolation is topology-sensitive. The result is an “anisotropic Topology-dependant Interpolation Theory.”²² It supports the process of automation which seems necessary in order to develop extended families. Nevertheless, De Groot insists on the necessity of final manual fine tuning.

3.3 Optical Grades – Mercury

Besides variations in weight, width and optical size, the parameter of optical grades can also define a seriality within a family. Mercury, by the American type foundry Hoefler & Frere-Jones, is one example. Originally created for the New Times newspaper, it had to face the problems of being printed on various types of paper at different presses throughout the country. The very same issue would thus vary greatly depending on the place where it was printed. Mercury was therefore designed in four different “grades”; with character width and underlying skeleton remaining the same (so as to not affect the copyfit) while adjusted stroke width included four different degrees of darkness to best possibly meet the location-specific conditions.

3.4 By style

3.4.1 Jan Van Krimpen: Romulus

Compared to the idea of extending families in size, weight and width, the idea of creating corresponding serif and sans serif typefaces—the most commonly assumed version of superfamilies today—is, as a matter of fact, quite new. It is not clear who first introduced this concept, but if it was, the criteria is rather arguable. Some state that the Clearface and the Clearface Gothic designed by Morris Fuller Benton in 1908 was the first harmonized pair of sans serif and serif.²³ Others say credit should be given to Lucian Bernhard, who designed Bernhard Gothic in 1930.²⁴ It is, however, generally agreed upon that the Dutch type designer Jan van Krimpen made one of the first attempts—if not the first at that time then undoubtedly one of the most elaborative attempts—to constitutively connect several typefaces to one family. His goal was, as he quotes type historian John Dreyfus, “to provide the basic necessities for book printing and by means of a series of related designs to make possible a consistent, flexible (...) style.”²⁵ In his book *On Designing*

²² Shen J. *Searching for Morris Fuller Benton* [online]. [viewed 13/11/2011]. Available from: http://www.typeculture.com/academic_resource/articles_essays/31/32.

²³ Shen, ref. 22.

²⁴ Tracy W. “The types of Jan van Krimpen”. In Bigelow, C., Hayden Duensing, P. and Gentry, L. (eds.). *Fine print on type*. San Francisco: Fine Print Bedford Arts, 1989.

²⁵ Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press, 1957, 52.

and *Devising Type*, which was published many years later in 1957, he further explains his initial goals and motivation:

“When I started anew, about 1932, I set out, after many deliberations with several people in the trade, on what I think to have been a more ambitious scheme than, either before or since, has ever been tackled in the history of producing printing type. The idea was to create a complete type family comprising, to start with, roman, sloped roman, bold and condensed bold, at least four weights of sans serif, a script type, and a number of Greek characters; I saw no reason then why it should be limited to what I have mentioned.”²⁶

He began his work by creating the roman alphabet Romulus in 1932, which was soon followed by a sloped roman. At that time, it was commonly believed that this would suit a corresponding roman better than a historic italic since “(...) the only function of a secondary (italic) type being to support the body letter (roman), a sloped type, sufficiently inclined to be differentiated from the primary type, yet following its design as closely as possible, would be the only good solution (...)”²⁷

Later on, the Roman and the Sloped Roman were followed by a Semibold and Semibold Condensed, as well as a Script type (Cancelleresca Bastarda), a Greek version, and, finally, different versions in weight and width of Romulus Sans (although Romulus Sans Semibold Condensed was never officially released). Throughout the entire process of creating the Romulus family, Van Krimpen tried to relate back to the Romulus Roman as closely as possible.

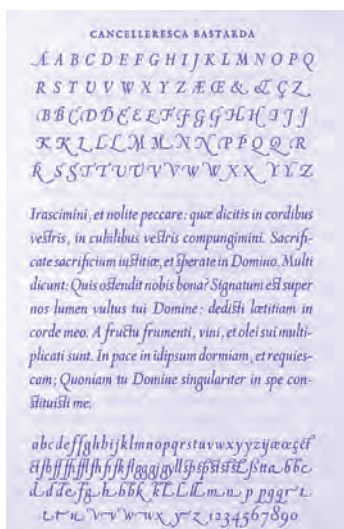
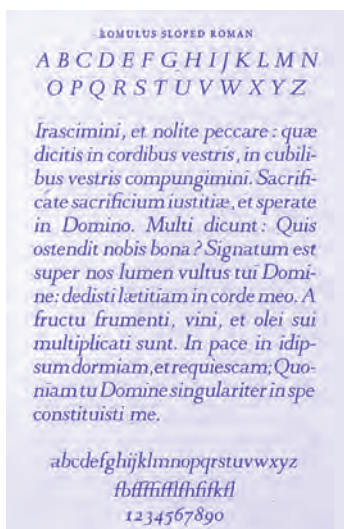
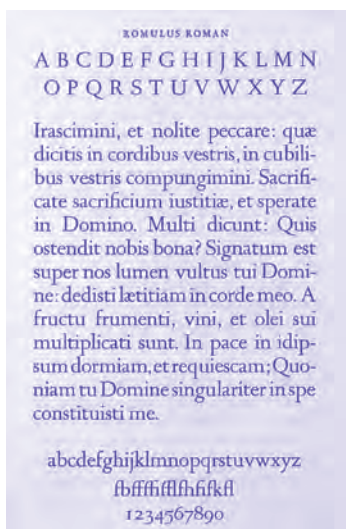
“Superimposing the serif upon the sans shows how literally Van Krimpen based them upon each other.”²⁸

When talking about the bold versions, Van Krimpen even mentions a “rigid system of boldening stems and hairlines”²⁷. However, it is rather striking and interesting how Van Krimpen, later on in his reflective book, continuously annotates that more freedom or even independence would have led to a, albeit less systematic, more satisfying result. In fact, Van Krimpen does get a lot of criticism for the execution of most versions of the Romulus family. Nonetheless, it should not be forgotten that “considering that at that time the idea of

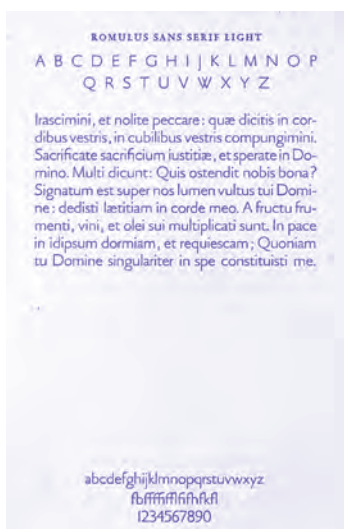
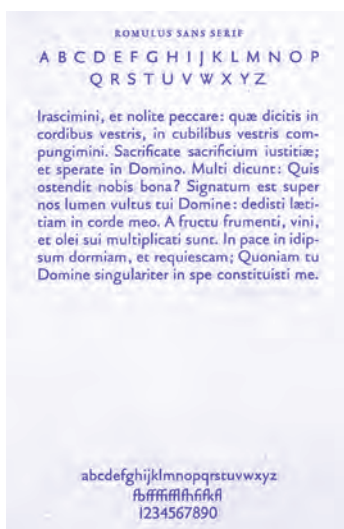
²⁶ Van Krimpen, ref. 25, 49.

²⁷ Morison, S., qtd in Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press, 1957, 49.

²⁸ Majoor, ref. 15.



10 – 14 Romulus family members as presented in Jan van Krimpen’s book *On Designing and Devising Type* (1957).



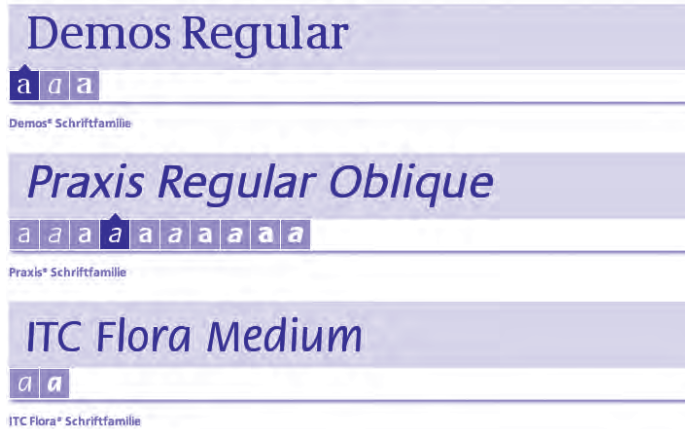
a series of interrelating alphabets was still rare, perhaps our contemporary viewpoint is demanding too much consistency in his work.”²⁹

Van Krimpen’s attempt to take the style of the Latin characters and apply it to the Greek version in the very same manner, thus ignoring the different origins of the two-system, seems arguable. Interestingly, though, Peter Bil’ak states that “although Romulus Greek is a fallacy, as it misunderstands the translation of letterforms from Latin to Greek, the method which Van Krimpen suggested is successfully used in localising most of non-Latin type today. When type design is understood as a system, it can be seen to consist of

²⁹ Lo Celso, ref. 6.

many shared parameters amongst letterforms from even such different origins as Greek and Latin.”³⁰

3.4.2 Gerard Unger: Demos, Praxis, Flora



¹⁶ Demos, Praxis and ITC FLora as presented on Linotype.

In 1976, the Dutch type designer Gerard Unger started designing the serif typeface Demos, later followed by the sans serif Praxis and the italic sans serif Flora. Alejandro Lo Celso even states that until then there had not existed any “serial” typeface family (in sans and serif declension).³¹ The family was designed for the cathode ray tube typesetter, which meant that it had to be drawn on rather coarse grid. Unger thus chose to create the typefaces low in contrast and with solid serifs.

Flora is, rather unusually, an almost upright sans serif italic. It was designed in 1982 and was the first typeface to be created using the Ikarus system, which is a software designed by URW mainly to convert analogue typefaces into digital format. It converts the outlines of the letters into so-called “splines”.

It is also interesting that Unger himself decided not to assemble the three typefaces under one common name:

“It is one of the typographer’s pleasures to find interesting combinations of disparate faces. I don’t want to prescribe anything to the user and therefore have consciously unlinked the members of the family.”³²

³⁰ Bil’ak, ref. 8.

³¹ Lo Celso, ref. 29.

³² Unger, G., qtd in Middendorp, J. *Dutch type*. Rotterdam: 010 publishers, 2004, 168.

The theories according to which superfamilies are defined by typefaces sharing the very same name—among other characteristics—are, as previously shown, not always true.

3.4.3 Kris Holmes and Charles Bigelow: Lucida

Lucida was designed by Kris Holmes and Charles Bigelow in 1984, with over 50 versions added over time. It was initially designed as a super family that met the capabilities (or incapacibilities) of low-resolution laser printing. According to Holmes and Bigelow themselves, they created Lucida to achieve three goals in particular: Lucida should provide high legibility on medium to low-resolution media, should be an extended family of serif, sans and fixed-pitch versions and to which an extensive set of symbols, arrows and Greek alphabets should be appended.³³

In order to achieve the first aim, they made the x-height considerably bigger compared to other commonly used typefaces “in order to pack more pixels into the more important portions of text”.³⁴ They further enlarged the interior parts of the letter and generally tried to simplify the shapes.

The second goal, namely, the extensiveness of the family, was achieved by harmonizing the initial versions, which were “designed together as an integrated set”.³⁵ Thus, all fonts share the same x-height and capital height and corresponding regularity of weight increase/decrease. Currently, there are more than fifty different variations, including Lucida Serif and Sans, Lucida Typewriter, Lucida Bright (based on Lucida Serif, however higher in contrast), and Lucida Blackletter.

¹⁶ A selection of members of the Lucida Family.



³³ Bigelow, C. *Notes on Lucida Designs* [online]. [viewed 22/10/2011]. Available from: <http://www.tug.org/store/lucida/designnotes.html>

³⁴ Bigelow, ref. 33.

³⁵ Bigelow, ref. 33.

“In terms of aesthetics the type is an interesting example for analysing, since its forms suppose to be the result of an interaction between those technical needs and particular purposes of the designers in relating the type to historical issues.”³⁶

3.4.4 Sumner Stone: Stone

In 1984, Sumner Stone started to work at Adobe Systems as director of typography. Besides supervising the adaptation of typefaces to PostScript, he soon began to work on his own superfamily: The Stone family. He created a serif, a sans and, in his own words, an “informal version”. All three were added an italic as well as three weights, producing a total of eighteen fonts. Although the family was “designed for cultural reasons, not technological ones”³⁷ they were clearly created to match the possibilities of the contemporary technological PostScript culture. Thus, Stone tried to consider their use in high and low resolution, text and display, print and screen.

“All of the letterforms are fairly sturdy, avoiding attenuated thin parts and features that create obvious problems at low resolution, such as lines which are not quite horizontal or vertical. (...) As the type will be used both for text and display, the forms have to be functional and legible for text, but have to retain some elegance in large sizes.”³⁸



AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
AaBbCcDdEeFfGgHhIiJjKkLlMmNnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz

¹⁷ Regular and Italic variations of Stone Serif, Stone Sans and Stone Informal.

Stone designed the different typefaces according to “an underlying skeletal set of letterforms”³⁹ thus sharing the same x-height and cap heights and the same stem weights. He further emphasized that common characteristics are present, but that the necessary differences among them are maintained in order “to do

³⁶ Lo Celso, ref. 6.

³⁷ Stone, S. “The Stone family of typefaces: new voices for the electronic age.” In Bigelow, C., Hayden Duensing, P. and Gentry, L. (eds.). *Fine print on type*. San Francisco: Fine Print Bedford Arts, 1989, 138.

³⁸ Stone, ref. 37, 140.

³⁹ Stone, ref. 37, 137.

their jobs properly the typefaces need to be distinct from another.”³⁹ For the creation of the semibold weights interpolation, a computer programme was used, which made the process fairly mathematical. However, Stone further noted that the “fine tuning”—subtle optical adjustments—were added by hand.

His creation of the informal version seems interesting. To him, in a time when laser printing technology was becoming increasingly popular, typefaces suited for personal correspondence seemed to be useful and even necessary. He roughly based the design on the more organic rhythm of handwriting in order to convey a certain personal feel. Alejandro Lo Celso describes the informal face as “an italic form adapted to an upright structure.”⁴⁰

3.4.5 Scala, Quadraat, Thesis and companions

From that point on, many type designers were, and have been ever since, inspired to create or expand style-encroaching typeface superfamilies. Of those, only a very small selection will be introduced with the utmost brevity in the following paragraphs. In the 1980s, Majoor was working as a graphic designer at the Utrecht concert hall Vredenburg Music Centre. At that time, design work was done on the first Apple Macintosh computer, featuring a total number of 16 PostScript fonts to select from. Due to their lack of lower case numbers, small caps and ligatures—elements that Majoor considered extremely essential for printed matters of a concert venue—Majoor began to work on his own type family, Scala in 1987, which went on to become one of the first font families originally designed for Macintosh. He based the family to a certain extent on humanist typefaces but combined it with modern technology-induced features, such as low contrast and strong serifs.⁴¹ In 1993, Scala Sans was released, translating “(...) Scala’s properties and proportions to the sansserif format by reducing the contrast to almost a monoline. Yet the typeface’s calligraphic qualities remain intact.”⁴² To the Sans were also appended small caps, ligatures and lowercase numbers, “making Scala the first family with all these features in both a serified and a sans design and in both roman and italic.”⁴³ This, and perhaps the fact that Scala included—unlike the most frequently used sans serif typefaces at that time—an italic rather than a sloped roman, made it exquisite and extremely popular. Later on, Majoor added Scala Condensed to the family as well as two informal, more unconventional versions: Scala Jewels,

⁴⁰ Lo Celso, ref. 6.

⁴¹ Majoor, ref. 15.

⁴² Middendorp, J. *Dutch type*. Rotterdam: 010 publishers, 2004, 249.

⁴³ Majoor, ref. 15.

a typeface of decorative figures resembling ornamental initials, and Scala Hands, a selection of hand and finger-pointing glyphs.

Quadraat and Quadraat Sans were designed by Dutch type designer Fred Smeijers and released in 1993 and 1997 by FontShop. It is assumed that Quadraat's combination of classical proportions and quirky details are a result of Smeijers' dual education: he was professionally educated as a typeface designer and self-taught at the art of punch cutting. Quadraat and Quadraat Sans were soon followed by Quadraat Display and Quadraat Headline, as well as Quadraat Mono.

Luc(as) De Groot designed his typographic superfamily Thesis between 1989 and 1994. Initially, Thesis consisted of a serif version (TheSerif), a sans serif version (TheSans) and a semisans version (TheMix). Each weight was available in eight weights, italic, small caps and expert set which totalled the number of fonts to 176. It was, at that time, the largest digitized typeface family.⁴⁴ Besides Central and Eastern European languages, it now also features Cyrillic, Greek, Latin extended, Vietnamese and Arabic. Later, several versions were added to the Sans: a monospaced version (The Sans Mono), a version of several hairline weights (TheSans Hair), a typewriter version (The Sans Typewriter) and an Arabic version (The Sans Arab).⁴⁵

To name only one further, more contemporary multi-style superfamily, Newtype was designed by Natascha Dell and K.F. Oetzbach and released in 2010 by Fontfarm. Based on the typewriter font Newtype Mono, it consists now of two "global"⁴⁶ families, Mono and Stereo. Each of them features the Slanted, Rounded and Rounded Slanted version, which amount to a total number of eight families (or 36 styles since available in various weights).



¹⁸ The two "global" families of Newtype: Mono and Stereo; each featuring further families within itself.

⁴⁴ Middendorp, ref. 42, 219.

⁴⁵ De Groot, L. *The Thesis Project*, [online]. LucasFonts. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.lucasfonts.com/fonts/thesis-family/about/>

⁴⁶ Fontfarm. *Newtype*, [online]. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.fontfarm.de/themes/fonts/newtype/index.php>

Such multiple-style extended families have become extremely popular and numerous with many of them still presenting “firsts” and other superlatives, or with others extending into one specific field of use (e.g., newspaper or phone book typefaces).

As a conclusive thought, it is interesting to see that some contemporary type families are created with the intention to be expanded from the very beginning. Others, however, were only later transformed into superfamilies. Further styles are added to already existing mostly serif versions (e.g. Palatino Sans and Informal) or sometimes sans versions (e.g. Meta Serif).

3.5 Parameters and Possibilities

3.5.1 Donald Knuth and Metafont

A drastically new approach to typography and typographic technology was initiated and developed by the American mathematician Donald E. Knuth around 1977. As a Professor for Computer Science at the Stanford University, Donald E. Knuth started by authoring the monograph *The Art of Computer Programming*. The first of the planned seven volumes had been composed on Monotype and printed by offset lithography. However, due to financial reasons the following versions were created on optical typesetting machines instead of Monotype, which made Knuth feel utterly unsatisfied with the results. For him, the quality of the final prints were more than just an aesthetical side note.

“For Knuth the beautifully typeset texts and mathematical equations (...) were part of his motivation to actually write these books. Knuth was obsessed with the beauty of his printed works. (...) If his works were going to be badly typeset, he decided there was no point in continuing to write them since the finished products were just too painful to look at.”⁴⁷

After becoming familiar with digital photocomposition, Knuth decided to try to find a solution himself, rather unaware of the fact that this would essentially take most of his time in the following years.

“Metallurgy and hot lead have always been complete mysteries to me; neither have I understood lenses or mechanical alignment devices. But letters made of little dots – that’s computer science! That’s just bits, binary digits, 0s and 1s! Put a 1 where you want ink, put a 0 where you don’t want ink, and you can

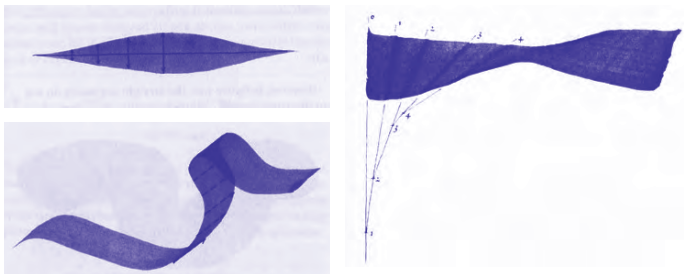
⁴⁷ Lehni, J. *Typeface as programme*. [online]. [viewed 17/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/typeface_as_programme

print a page of a book! (...) The problem of printing books had changed from a problem of metallurgy to a problem of optics and then to a problem of computer science. (...) The future of typography depends on the people who know the most about creating patterns of 0s and 1s; it depends on mathematicians and computer scientists.”⁴⁸

Donald E. Knuth started to work on a system that would convert typography into pixels and as a final result introduced the programming language Metafont. Metafont is based on three “p’s”: “Drawing with pens and parameters, via programs,”⁴⁹ and describes an imaginary pen stroke of the letterform through geometric equations, as opposed to the posterior PostScript and TrueType formats that described the outlines of the letterforms. Thus, said language respects the calligraphic nature of the glyphs while, at the same time, making use of the possibilities of mathematically calculable parameters. Such parameters could include the addition of serifs, variations in size and contrast and changing weight and width, among others. The importance of expanding these logical patterns is obvious and could define a whole new universe of possibilities of automatized superfamilies. Surprisingly, however, Metafont has, beyond science-related printed work, never really become established.

3.5.2 Gerrit Noordzij: Translation, expansion and rotation

Although Dutch typographer Gerrit Noordzij has not created a superfamily himself, as a teacher at the KABK The Hague has, owing to his theories, become highly influential in fellow typographers and students. With the progression of this work, specific concepts which Noordzij had great impact on will be presented in the following paragraphs.



¹⁹ A proof of a Metafont constructed “M” (1981); different virtual pens drawing a stroke between the given coordinates.

²⁰ Examples from Noordzij’s book »The Stroke«; from left to right: Translation, rotation, expansion.

⁴⁸ Knuth, D.E., qtd in Southall, R. *Printers types in the twentieth century: manufacturing and design methods*. London: The British Library Publishing Division, 2005, 185.

⁴⁹ Knuth, ref. 48, 186.



²¹ Noordzij's cube illustrates the transition of weight and contrast according to his stroke theories.

Noordzij approaches the question of the nature of a typeface through the question of contrast. According to Noordzij there are three kinds of contrasts: translation, expansion and rotation. These are based on the writing tool that is used, such as a broad nibbed pen, for all "inflexible" instruments, and a pointed nibbed pen, for flexible tools. Translation is assigned to the rigid tool, which doesn't change in width and angle. Contrast is here achieved by the direction of the stroke. Rotation is based on the very same process, but a change of angle does take place. Finally, expansion (based on flexible tools) involves contrast due to the changing size of the counterpoint of the stroke (using the example of a pointed nib pen this would mean that more pressure—and therefore more ink—is applied).

3.5.3 KalliCulator

KalliCulator is the 2006 The Hague Type & Media graduation Project of Frederik Berlaen. He developed a tool to create typefaces based on the theory of Gerrit Noordzij and Donald E. Knuth. Much like Knuth's Metafont, KalliCulator describes the path of the stroke and calculates the contrast around that model. The contrast is created according to the mixture of the mathematical middle of the stroke and the automatized, imaginary calligraphic tool. Following Noordzij's theories of writing, Berlaen has investigated the nature of the broad nibbed and pointed pen and converted them into mathematical parameters.

"My idea was to simulate, to generate a pen. The process of the kalliCulator is based on the process of calligraphy, but then reversed. First the skeleton must be drawn, which is the movement of the hand, and then you choose the kind of 'pen' and apply it on 'paper.' (...) There has to be a shape in your head first, in order to apply a pen on it afterwards."

The definition of the imaginary pen is rather complex and interesting. For the broad nibbed pen, for example, the rotation of the pen results in the related proportions and contrast of the glyph, while the angle of the pen produces the thick and thin parts as well as details in shape. The contrast of glyphs simulated by the pointed pen is a combination of the angle and the pressure of the pen.⁵⁰ Thus, the generation of the glyph does not only take the "final" product of the drawing process into account (the skeleton or the drawn line) but applies the actual process of a manual task (the movement of the

⁵⁰ Berlaen, F. TypeMedia KABK The Hague. [online]. kalliCulator research paper, 2005/2006. [viewed 10/11/2011]. Available from: <http://www.kalliCulator.com/about/researchpaper.pdf>

hand when drawing) onto it—characteristics that a solely mathematically calculated middle line is incapable of displaying.

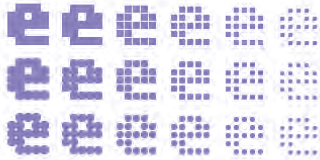
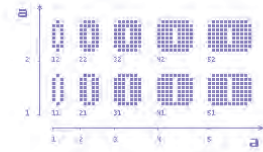
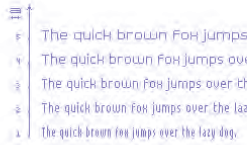
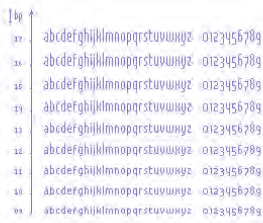


²² A snapshot of the KalliCulator interface as demonstrated in Berlaen’s graduation research paper for the KABK’s TypeMedia department.

This thinking and programming process lays the foundation for what becomes highly interesting to the discussion of superfamilies: since the pure skeleton is independent from any tool or style, the user can now apply—and even interpolate—numerous parameters (such as the type of pen), being able to create countless versions of glyphs and fonts based on only one skeleton. Ideologically, it is also an interesting example of the idea of superfamilies: it respects the nature and process of the calligraphic origin of the letters, while at the same time making use of today’s digital culture and its ability for serialisation.

3.5.4 Elementar

Elementar is a system of parametric pixel fonts generated by Python scripts. Ferreira started the project in 2002 and the first official version, Elementar 1.0, was released in 2011. It was created specifically to meet the need for fonts on low-resolution digital media, such as computer monitors or other sort of electronic screens. Unlike most typefaces that are based on outline curves and thus require hinting when viewed on electronic display, Elementar is based on a simple pixel font. However, and this is what makes it highly interesting and contemporary for this discussion, it aims to be an entire “programme” that can manipulate the underlying model according to certain parameters. Through a specific browser-based interface, the user can input selected criteria to constantly and immediately



²³ From left: Parameter of height, parameter of width, parameter of stroke width.

²⁴ Parameters of shape and roundness of elements and arbitrary outline shapes.

²⁵ Elementar's numeric naming system.

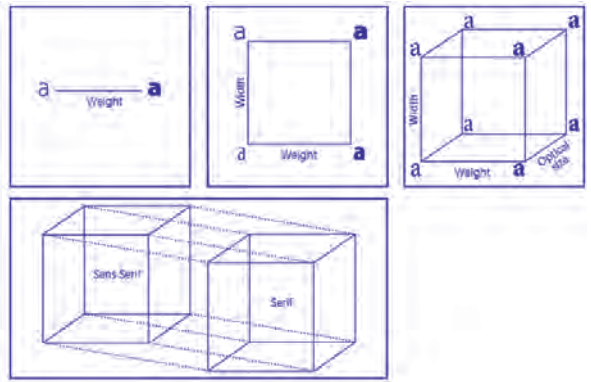
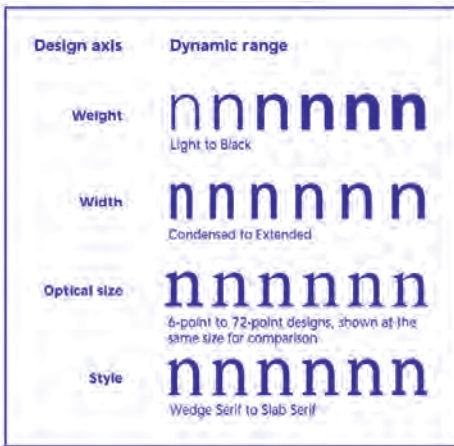
(dynamically) generate systematically related bitmap fonts. Modifiable parameters are size, style, weight or width of the letters, as well as stroke weight or shape of the elements (round or square). Thus, the user has thousands of combining possibilities which cannot be considered anything less than a superfamily system.

The systematic naming pattern should also be mentioned. Elementary fonts are named by a numerical code (much like Univers), whereas the digits represent the actual pixel-value coordinates. The written part refers to style (sans or serif), the following numbers account to height, weight and width.

3.5.5 Multiple Master Fonts

Multiple Master Fonts is a concept that was introduced at the beginning of the 1990s and by now has long been discarded. However, it still adds curious and relevant value to the discussion. First, because it has, after all, been one marking matter on the development of superfamilies and second, because it feeds the theoretical idea of superfamilies.

Multiple Master Fonts (given the official, attached label MM) is a version of the Adobe Type1 PostScript formats. It allows interpolation of outlines between individual fonts (masters) along certain axes. Such axes could, for example, be weight, width, or optical size of the font. They can be interpolated along one axis or, more dimensionally, along various axes at the same time. Initially being integrated into QuarkXPress through FontCreator, anyone could thus theoretically be able to create super-super-family systems. However, the concept failed to become widely accepted and is no longer in any relevant development and use (it is currently supported by FontLab and FontForge).

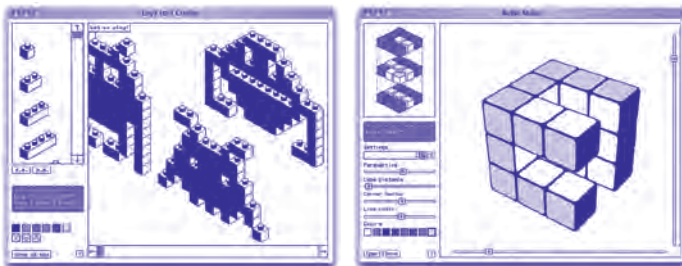


There might have been an “over-supply” of options that overwhelm the human capability to overlook choices. It might have reached the point where theory and practicability are set too far apart.

²⁶ Multiple Master Fonts: Interpolating along different design axis.

3.5.6 Interactive experimental typeface systems

There has been quite an increasing number of contemporary experimental, more playful, so to speak, approaches to type systems. Two concepts presented by the digital font foundry Lineto will be briefly listed. The first is the Lego Font Maker, an interactive type creating application (following the initial Lego Font) of Urs Lehni, Rafael Koch and Jürg Lehni, who challenge the user to create or recreate signs based on given grids and elements that are constant and clear, but the final result depends on the user’s interactivity. The serialability of modern technology is intertwined with the human desire for playfulness and improvisation. It is a typographic interplay of consistency and coincidence. The second concept is the Schockwave application Rubik Maker by Jürg Lehni and Cornel Windlin in which static grids and elements are given and the user combines at arbitrary taste and liberty.



²⁷ Snapshot of the interface for Lego Font Creator and Rubik Maker as presented on Lineto.com.



²⁸ Poster designed by the Pentagram NY design studio using History (for most parts)

It seems worth mentioning that examples like these do not perfectly fit theories of formal and perceived seriality as discussed earlier. Formal seriality is executed in a literal, almost rudimentary sense. However, perceived seriality must be let out of hand and is subject to its specific user. Patterns in appearance and behaviour are reduced purely to the coherence of elements.

Peter Bil'ak's font series History is another, in some ways similar, approach to the experiment of technological patterns versus humans. History is a system of 21 layers of independent typefaces that all share the same width and skeleton. It is now up to the user to combine, overlay, match and mismatch the layers to their taste and will.

Even though these examples might be designed mostly for display matters and strike due to their experimental value, they nevertheless challenge our understanding of type systems and the conceptual potential that they hold. In that sense, it should be interesting to see what technological progress brings in the future.

4. Conclusion and outlook

After having taken a closer look at the chronology of typographic superfamilies, it has become obvious how extremely sensitive and connected their progress is to that of typography- and print-related technology. New possibilities in means and media enforce new innovative thinking on the possibilities to expand type systems. Thus, there cannot be a dogmatic answer to the question of what a typographic superfamily is. It can only be a momentary terminology related to a specific moment in time. The discussion must be ongoing, resulting in the act of describing rather than defining.

That being said, it is clear that we are now at a point where an encircling of the phenomenon has become especially complex. With the advent of the computer era, typographic systems have taken off to the uttermost intensity and range. This is an only logical outcome when taking the historical context into account: computer technology with its serialability highly concurs with the idea of serial type families. A computer's algorithmic "thinking" virtually predetermines seriality. Assisted by a computer, seriality significant workflows such as interpolation can be fairly automatized by enabling an immediate interplay of parameters to reach thousands of variations in considerably little time. The combination of mathematical serialability and typographic aesthetics has inevitably resulted in a most flourishing metamorphosis.

Additionally, besides the availability of possibilities, their accessibility plays an important role. In the early beginnings of typogra-

phy, creating fonts required elaborate equipment and long-learned craftsmanship. With the introduction of desktop technology, creating typefaces has become an easier task to approach. Increasing possibilities (*technology*) multiplies with increasing probabilities (*potentially more typographers*) and results in the most versatile and numerous kinds of type systems.

It is interesting to see where this will lead to from now on. The digital evolution has not yet come to an end, which means that possibilities of type systems will continue to be explored. However, the computer is outpacing the human mind. Its ability for seriality surpasses the capabilities of the brain. We are reaching the limits to utilize the choices. Typographic seriality might become a theoretical idea, almost a conceptual art. Maybe, as a consequence, it will fairly soon be time for yet another new approach to capture superfamilies. “Super” has become too wide of a term and has to encircle too many and too widely differing variations. A result could be that a more refined categorization will take place, with concepts such as “global families”⁵¹, “megafamilies” or “metafamilies”.

Another probable consequence is that, overfed with possibilities and choices, the attention will return to smaller, possibly more time-intensive families and a manual combining of different typefaces. This would not question the development of superfamilies in general, but would rather frame the flourishing “high season” of superfamilies as being a temporary trend, as opposed to a motion towards infinity.

⁵¹ see “Newtype”, chapter 3.4.5.

Bibliography

- Adobe. *Multiple Master Fonts* [online]. Developer Resources. [viewed 01/11/2011]. Available from: http://partners.adobe.com/public/developer/opentype/index_mult_master.html
- Belsey, R. *Fann Street Letter Foundry: a general specimen of printing types*, London: Robert Besley and Co., ca. 1856.
- Beinert, W. *Das Lexikon der westeuropäischen Typographie*. [online]. [viewed 01/11/2011]. Available from: <http://www.typolexikon.de/s/schriftsysteme.html>
- Berlaen, F. TypeMedia KABK The Hague. [online]. kalliCulator research paper, 2005/2006. [viewed 10/11/2011]. Available from: <http://www.kalliCulator.com/about/researchpaper.pdf>
- Berthold Typefoundry. *Akzidenz Grotesk* [online]. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.bertholdtypes.com/blog/2010-12-08/akzidenz-grotesk/>
- Bigelow, C., Hayden Duensing, P. and GENTRY, L., (eds.) *Fine print on type*. San Francisco: Fine Print Bedford Arts, 1989.
- Bigelow, C. *Notes on Lucida Designs* [online]. TeX Users Group. [viewed 22/10/2011]. Available from: <http://www.tug.org/store/lucida/designnotes.html>
- Bil'ak, P. *Family planning, or how type families work* [online]. [viewed 15/10/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/type_families/
- Bil'ak, P. *The history of History*. [online]. Typotheque. [viewed 03/10/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/the_history_of_history
- Bringhurst, R. *The elements of typographic style*. 3rd ed. Vancouver: Hartley & Marks, 2005.
- Carter, R., Day, B. and Meggs, P. *Typographic design: form and communication*. 2nd ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- Fontfarm. *Newtype*. [online]. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.fontfarm.de/themes/fonts/newtype/index.php>
- Forssman, F. and de Jong, R. *Detailtypografie*, 4th ed., Mainz: Hermann Schmidt, 2008.
- De Groot, L. *The Thesis Project*, [online]. LucasFonts. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.lucasfonts.com/fonts/thesis-family/about/>
- Heller, S. and Meggs, P. (eds.) *Texts on types: critical writing on typography*. New York: Allworth Press, 2001.
- Hoefler and Frere-Jones. *Mercury*. [online]. Typography. [viewed 09/10/2011]. Available from: http://www.typography.com/fonts/font_overview.php?productLineID=100017
- Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press, 1957.
- Lehni, J. *Typeface as programme*. [online]. Typotheque. [viewed

17/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/typeface_as_programme

Lineto. *The Projects*. [online]. [viewed 04/11/2011]. Available from: <http://lineto.com/The+Designers/Norm/>

Lo Celso, A. *Serial type families (from Romulus to Thesis)* [online]. [viewed 15/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/articles/serial_type_families_from_romulus_to_thesis

Majoor, M. *My type design philosophy* [online]. [viewed 10/11/2011]. Available from: http://martinmajoor.com/6_my_philosophy.html

Middendorp, J. *Dutch type*. Rotterdam: 010 publishers, 2004.

Miklavčič, M. *Three chapters in the development of clarendon/ionic typefaces* [online]. Essay submitted in partial fulfilment of the requirements for the MA in Typeface Design, 2006, University of Reading. [viewed 29/ 10/2011]. Available from: http://www.typefacesdesign.org/resources/essay/MitjaMiklavcic_essay_scr.pdf

Noordzij, G. *The stroke*. Hyphen Press: London, 2005.

Osterer, H. and Stamm, P. (eds.) *Adrian Frutiger – typefaces. The complete works*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2008.

Shen J. *Searching for Morris Fuller Benton* [online]. [viewed 13/11/2011]. Available from: http://www.typeculture.com/academic_resource/articles_essays/, 31/32.

Smith, M. (ed.) "Printing historical society". In: *Journal of the Printing Historical Society*, London: Printing Historical Society, 1993, no. 22.

Slanted. *New typefaces* [online]. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.slanted.de/eintrag/newtype>

Southall, R. *Printer's type in the twentieth century*, London: The British Library, 2005.

Typophile. *Akzidenz-Grotesk (Re-)Release Dates* [online]. [viewed 20/11/2011]. Available from: <http://typophile.com/node/17643>

Typotheque. *Elementar, a parametric bitmap font system* [online]. [viewed 08/10/2011]. Available from: <http://www.typotheque.com/blog/elementar>

Twyman, M. *Printing 1770 -1970: an illustrated history of its development and uses in England*, London: Eyre & Spottiswoode, 1970.

Updike, D. B. *Printing types*. Vol. I. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1937.

Index of Illustrations

- 1 *Fournier's Table of Proportions*. In Updike, D. B.. *Printing Types*. Vol. 1. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1937, 30.
- 2 *Clarendon*. In Besley, R. *Fann Street Letter Foundry: a general specimen of printing types*. London: Robert Besley and Co., ca. 1856.
- 3 *The Cheltenham series*. In Carter, R., Day, B. and Meggs, P. *Typographic design: form and communication*. 2nd ed. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993, 40.
- 4 *Akzidenz Grotesk Serie 57, Halbfett 58, Serie 57 Kursiv*. Berthold, H. Messinglinienfabrik und Schriftgießerei AG. *Typesetting booklet no. 473*. Berlin [1960s] scan supplied by: STIEHL, U. *sanskritweb*. [online]. [viewed 10/11/2011]. Available from: <http://www.sanskritweb.net/fontdocs/#Akzidenz>
- 5 *Akzidenz Grotesk and Univers*. Osterer, H. and Stamm, P., (eds.). *Adrian Frutiger – typefaces. The complete works*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2008, 96.
- 6 *Univers*. ref. 5, 93.
- 7 *Univers*. ref. 5, 93.
- 8 *Univers*. ref. 5, 104.
- 9 *De Groot's Interpolation Theory*. DE GROOT, L. *Interpolation Theory* [online]. LucasFonts. [viewed 09/10/2011]. Available from: <http://www.lucasfonts.com/about/interpolation-theory/>
- 10 *Romulus Roman*. Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press. 1957, 54.
- 11 *Romulus Sloped Roman*. Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press. 1957, 56.
- 12 *Romulus Cancelleresca Bastarda*. Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press. 1957, 64
- 13 *Romulus Sans Serif*. Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press. 1957, 72
- 14 *Romulus Sans Serif Light*. Van Krimpen, J. *On designing and devising type*. London: The Sylvan Press. 1957, 73
- 15 *Demos, Praxis, ITC FLora*. [online]. Linotype. [viewed 19/11/2011]. Available from: <http://www.linotype.com/2557-18901/fromtype-familytotypesystem.html>
- 16 *Selection of Lucida*. [online]. Tex Users Group. [viewed 20/11/2011]. Available from: <http://www.tug.org/store/lucida/complete.html>
- 17 *The Stone Family*. Bigelow, C., Duensing, P.H., and Gentry, L. (eds.) *Fine print on type*. San Francisco: Fine Print Bedford Arts, 1989, 136.
- 18 *Newtype, detail of sepcimen*. [online]. Fontfarm. [viewed 16/11/2011]. Available from: <http://www.fontfarm.de/themes/fonts/newtype/index.php>

-
- 19** *Metafont "M" proof*. Southall, R. *Printer's type in the twentieth century*. London: The British Library, 2005, 194.
 - 20** *Translation, rotation, expansion*. Noordzij, G. *The stroke*. Hyphen Press: London, 2005, 22, 23, 27.
 - 21** The cube. ref. 20, title page.
 - 22** *Snapshot Kallculator Interface*. BERLAEN, F. TypeMedia KABK the hague [online]. *kallculator research paper, 2005/2006* [viewed 10/11/2011]. Available from: <http://www.kalliculator.com/about/researchpaper.pdf>
 - 23** *Parameters Elementar*. [online] Typotheque. [viewed 08/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/site/fonts.php?tn=about&id=52&page_id=92
 - 24** *Parameters Elementar*. [online] Typotheque. [viewed 08/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/site/fonts.php?tn=about&id=52&page_id=93 (08.10.2011)
 - 25** *Naming system Elementar*. [online] Typotheque. [viewed 08/11/2011]. Available from: http://www.typotheque.com/site/fonts.php?tn=about&id=52&page_id=92 (08.10.2011)
 - 26** *Multiple Master Fonts*. [online]. Adobe: Developer Resources. [viewed 01/11/2011]. Available from: http://partners.adobe.com/public/developer/en/font/5091.Design_MM_Fonts.pdf
 - 27** *Lego Font Maker and Rubik Maker*. [online] Lineto: the projects. [viewed 04/11/2011]. Available from: <http://lineto.com/The+Designers/Norm/>
 - 28** *Application of History*. [online] AIGA. [viewed 28/10/2011]. Available from: <http://www.aiga.org/exhibit-dancing-in-print/>

Humanismo, Racionalismo y Funcionalismo. La importancia de Adrian Frutiger en la consolidación de una nueva categoría tipográfica

Elio Salichs

Durante el último cuarto del siglo XX hubo cierta tendencia hacia el diseño de tipografías humanistas sans serif. Una parte importante de esta producción tipográfica –Adobe Myriad, The Sans, Corpid, Segoe UI, Stone, Kievity, etcétera– parece estar inspirada en la letra conocida como Frutiger. Este hecho genera algunos interrogantes: ¿Son estas tipografías solamente una inspiración de Frutiger LT o estamos ante una evolución directa? Cuando en el diseño de una sans serif se juntan variables formales y estructurales como las proporciones renacentistas, la abertura de formas, el poco contraste en el trazo y cierto aspecto «neuro», ¿el tipógrafo terminará forzosamente en un diseño parecido a Frutiger LT?, ¿son estas sans serif humanistas de «estructura racional» un categoría en sí misma...? A lo largo del presente artículo intentaré dar respuesta a éstas y otras cuestiones.

En el primer apartado del artículo investigaré los orígenes del Humanismo Sans Serif a través del estudio dos tipografías representativas de la primera mitad del siglo XX: Johnston y Gill Sans, así como otras tipografías centradas en la solución a problemas concretos.

En el segundo y tercer apartados me centraré en la figura de Adrian Frutiger, esencial en este artículo. Estudiaré su contexto histórico-tipográfico, su formación académica y sus influencias. Repasaré brevemente su trayectoria y prestaré especial atención al diseño de Univers y a su «evolución» hasta la solución más humanista de la letra Frutiger publicada por Linotype –a partir de ahora Frutiger LT.

En el último apartado comentaré resumidamente el fenómeno Neohumanista sans serif de los años noventa y analizaré algunas de sus tipografías más representativas, cuya estructura formal y concepto tipográfico las hace estar relacionadas con Frutiger LT.

Palabras clave: Adrian Frutiger, Frutiger LT, Concorde, Roissy, Humanismo Sans Serif, Neohumanismo, Racionalismo, Funcionalismo, abertura de formas, abertura renacentista, estructura humanista, estructura racionalista.

Método

Investigación sobre las motivaciones y contextos proyectuales de los tipógrafos más representativos de los orígenes de la categoría sans serif humanista: Edward Johnston y Eric Gill.

Investigación sobre la figura central del artículo: Adrian Frutiger. El Estilo Internacional Suizo, Alfred Willimann, Walter Käch y Emile Ruder.

Investigación sobre el fenómeno del Neohumanismo Sans Serif. Selección y análisis de sus tipografías más representativas y comparativa mediante superposiciones de éstas con Frutiger LT.

Realización de clasificación-ordenación de tipografías sans serif humanistas en base a sus variables formales esenciales.

Terminología

A lo largo del artículo el término Humanismo Sans Serif se utilizará de forma habitual. Es importante, por tanto, aclarar el significado del mismo. La Real Academia de la Lengua Española, en la segunda acepción de su vigésima segunda edición, define el término Humanismo como «movimiento renacentista que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos». Por otro lado, Robert Bringhurst describe el Humanismo tipográfico como el redescubrimiento de las formas renacentistas y lo define como aquellas formas originadas entre los humanistas del Renacimiento italiano que persisten hasta el presente. Bringhurst añade que estas formas derivan de las capitales romanas y de las minúsculas carolingias y muestran claramente el trazo de la pluma de punta cuadrada. Tienen modulación en el trazo resultante del eje caligráfico y gran apertura de formas.⁵² Además de a R. Bringhurst, he consultado lo que dicen sobre este tema otros teóricos como Francisco G. Pizarro, y he revisado lo que estipulan los sistemas de clasificación tipográfica de la ATypI y el British Standard System.⁵³ A partir de estos criterios se puede hacer una lista de las variables esenciales que definen una tipografía sans serif humanista:

1. Proporciones. La proporción de la caja alta se basa en la de la mayúscula inscripcional romana y la de la caja baja en la de la minúscula de la escritura humanista del siglo XV.

⁵² Bringhurst, R., *The Elements of Typographic Style*, Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1996.

⁵³ Gálvez Pizarro, F., *Educación tipográfica una introducción a la Tipografía*, Buenos Aires: Ediciones, Universidad Diego Portales, 2005.

El sistema de clasificación tipográfica de la Association Typographique Internationale –Francia, 1962-1962, adaptación del de Maximilien Vox de 1954– ubica las humanistas sans serif dentro del grupo de las «lineales». Las define como aquellas cuyas proporciones están basadas en la redonda versal, los caracteres humanísticos y «garaldas» de caja baja, y en las proporciones de las mayúsculas inscripcionales romanas del siglo XV-XVI y añade que presentan algún contraste en el grosor del trazo.

El British Standard System 2961 –Inglaterra, 1967– contempla las tipografías humanistas sans serif como categoría dentro de las «lineales». Las define como aquellas cuyas mayúsculas se relacionan con las inscripciones romanas y cuyas minúsculas lo hacen con las antiguas venecianas y las «garaldas». El grosor de sus astas no es uniforme sino que presenta ciertas modulaciones. La letra «a» es abierta y clásica. La «g» presenta doble anillo.

2. Eje humanista. Eje inclinado resultante del trazo de la escritura humanista realizada con pluma de punta ancha inclinada unos treinta grados.
3. Apertura. Evidente apertura de formas resultante del trazo caligráfico.
4. Contraste en el trazo. Contraste sutil en el trazo entre finos y anchos.
5. Reminiscencias de la escritura con pluma de punta ancha. La más importante es la versión cursiva de la redonda. Hay otros rasgos –doble gracia en «a» y «g», pseudoserifs, barra inclinada en «e», o terminales oblicuas.



Basándome en estas variables, he realizado una clasificación de las tipografías más representativas del Humanismo Sans Serif –ver apartado 4.4–. Están ordenadas de forma cronológica, desde su origen hasta la actualidad, y por su mayor o menor grado de humanismo basado en la combinación de dichas variables.

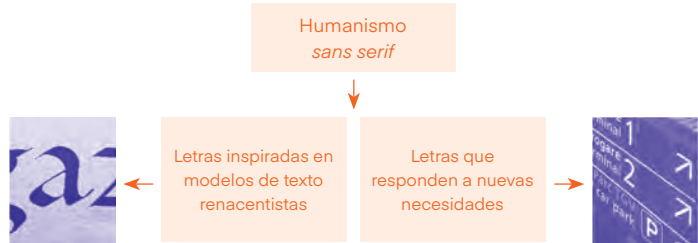
Para designar las tipografías palo seco utilizaré indistintamente los términos palo seco, lineales, sin serifa, sin remate, sans serif o simplemente sans.

Introducción

El objetivo de los sistemas de clasificación tipográfica es agrupar las tipografías que tienen algo en común y, en consecuencia, crear cierto orden. En lo referente a las tipografías sin remate, la mayoría de sistemas de clasificación las contemplan como categoría bajo la denominación «lineales». Los sistemas más sofisticados las dividen en cuatro subcategorías: grotescas, neogrotescas, geométricas y humanistas. Éstas últimas son el ámbito de estudio del presente artículo.

Se trata de un conjunto heterogéneo de fuentes con formas y usos muy diferentes entre sí. Unas parecen inspiradas en la letra de texto renacentista mientras que otras responden a nuevas necesidades funcionales –señalización, dispositivos de salida de baja resolución, legibilidad en monitores, ahorro de espacio, etcétera–.

Este artículo especula con la hipótesis de que las segundas puedan constituir una categoría tipográfica en sí misma, cuyo origen se encontraría en el primer cuarto del siglo XX. Esta categoría habría sido influenciada decisivamente por la figura de Adrian Frutiger.



Superposición de Walbaum y Akzidenz Grotesk.

1. Antecedentes

El término sans serif se refiere a una categoría de tipos que no tienen remates y ni apenas contraste entre sus trazos gruesos y finos. En muchos textos se menciona la primera sans serif en tipo móvil como la publicó en 1816 la fundición inglesa Caslon. Sólo tenía mayúsculas y como diseño tuvo poca relevancia histórica.⁵⁴ Más tarde, en 1898, se publicó Akzidenz Grotesk en Berlín. Su estructura se basaba en los modelos con remate existentes en las imprentas de la época –en Alemania los referentes de más éxito eran Bodoni, Didot o Walbaum–. Akzidenz Grotesk enseguida adquirió mucho éxito, convirtiéndose en la referencia de los palos secos que ocuparon rápidamente un lugar destacado en todas las imprentas conforme crecía su uso en todo tipo de trabajos comerciales, gracias a la claridad y durabilidad de sus tipos.⁵⁵ Pero no fue hasta la llegada del siglo xx, concretamente en 1916 con la aparición de la Johnston Underground, cuando la escritura humanista empieza a tener influencia en el desarrollo de las tipografías sans.

1.1 El Humanismo Sans Serif nace «moderno»:

Johnston Underground y Gill Sans

Aunque no se consideraba a sí mismo un tipógrafo y se resistía a la idea de la producción mecánica, Edward Johnston causó un gran efecto en el campo de la tipografía moderna. En 1912 Frank Pick encargó a Edward Johnston el diseño de un alfabeto de uso exclusivo para la red de metro de Londres para dar consistencia a todas

⁵⁴ Majoor, M., «The nexus principle. A type Design». En Middendrop, J. y Spiekermann, E., *Made with FontFont. Type for independent minds*, New York: Mark Batty Publisher, 2007.

⁵⁵ Carter, H., «The Curwen Press Miscellany», 1931 en <http://www.unostiposduros.com/?p=1180>

las comunicaciones de la empresa. El *briefing* de Pick requería que el diseño fuera «fácil de leer desde un tren en movimiento y en malas condiciones de iluminación, ser perceptible la actualización a los tiempos y ser completamente diferente de lo que se pudiera encontrar en otras señaléticas». ⁵⁶ Pick también pidió a Johnston que cada carácter fuera un símbolo fuerte e inconfundible. Johnston creía que una sans serif puede ser más armoniosa si se basa en las proporciones de la mayúscula lapidaria romana. Para responder a los requerimientos de Pick aplicó estas proporciones a la caja alta. Para la caja baja se basó en la minúscula carolingia que tanto había estudiado, hecho que era la primera vez que sucedía en la historia de las sans serif. ⁵⁷

Aunque la estructura formal de los caracteres de Johnston Underground se basaba en proporciones humanistas, Johnston convirtió estas formas en una sans con poco contraste en el trazo que se apoyaba en la geometría. Muchos de los caracteres estaban dominados por la forma circular –«o», «p», «c», «m», etcétera–. Johnston homogeneizó los terminales, verticales y horizontales, para mantener las contraformas abiertas como respuesta a la exigencia de Pick, en lo que se refería a un «tipo claro y abierto» que preservara la lectura en la oscuridad de las estaciones.



Johnston Underground, 1916.

1. Proporciones de la mayúscula lapidaria romana para la caja alta.
2. Proporciones de la minúscula carolingia para la caja baja.
3. Palo seco de poco contraste en el trazo dominado por la forma circular.
4. Sistematización de terminales verticales y horizontales para tener formas abiertas.

⁵⁶ [www:http://londonreconnections.blogspot.com/2009/09/typeface-for-underground.html](http://londonreconnections.blogspot.com/2009/09/typeface-for-underground.html)

⁵⁷ Tam, K., *Calligraphic tendencies in the development of sanserif types in the twentieth century*, Master of Arts in Typeface Design, University of Reading, 2002.

A pesar de la novedad que significó Johnston Underground respecto a las grotescas del siglo XIX, esta tipografía aún contenía rasgos propios del mundo de la caligrafía –del que Johnston era un maestro–, como los puntos en forma de rombo en «i» y «j», o la cola de la «l» –que le servía para evitar la confusión con la «l» o el número 1–. Por otro lado, Johnston no contempló algunos aspectos esenciales en el diseño de tipos como los ajustes ópticos.

Con la aparición de la Johnston Underground se origina el Humanismo tipográfico de palo seco. Lo hace siendo prácticamente monolineal, de eje racionalista y apariencia sobria. Johnston Underground rompe con la tradición tipográfica literaria y se identifica con las asociaciones mecánicas que sugiere un ferrocarril eléctrico.⁵⁸ Sus planteamientos influyeron de manera inmediata en dos tipografías clave del siglo XX: Futura y Gill Sans.

Edward Johnston resuelve las necesidades funcionales de un encargo de señalización, no con una forma grotesca de la época, sino volviendo la mirada hacia el pasado renacentista. Utiliza recursos del Renacimiento como las proporciones de las mayúsculas lapidarias romanas y las minúsculas humanistas. Adopta la abertura formal para conseguir un mejor reconocimiento de los caracteres individuales y una mejor lectura de la palabra-forma. Johnston Underground es un ejemplo de diseño centrado en la función, de diseño de la información, y esto la hace moderna y la relaciona con la práctica contemporánea del diseño tipográfico.

Eric Gill fue calígrafo, cincelador, escultor, grabador en madera, diseñador de tipos y asiduo ensayista. Fue alumno de Edward Johnston en la Central School of Arts and Crafts. Ambos llegaron incluso a compartir techo desde 1902 hasta 1904. Dos años más tarde Gill redactó un apéndice sobre «Inspiraciones en piedra» para el célebre manual de Johnston *Writing & illuminating, & Lettering*, de 1906. En su estrecha relación y convivencia se basa la opinión generalizada que asegura que, en menor o mayor medida, Gill participó en el diseño de Johnston Underground de 1916. No se sabe con certeza de qué modo intervino, pero debió de ser lo suficientemente significativo para valerle el 10% de los honorarios que percibió Johnston por el encargo del metro londinense. Gill reconoció más adelante que la sans serif de Johnston había sido precursora de su Gill Sans.⁵⁹

Gill Sans fue un encargo de Stanley Morison después de que éste hubiera visto los bocetos del alfabeto que Gill había dibujado en otoño de 1926 para su amigo Douglas Claverdon. Algunos

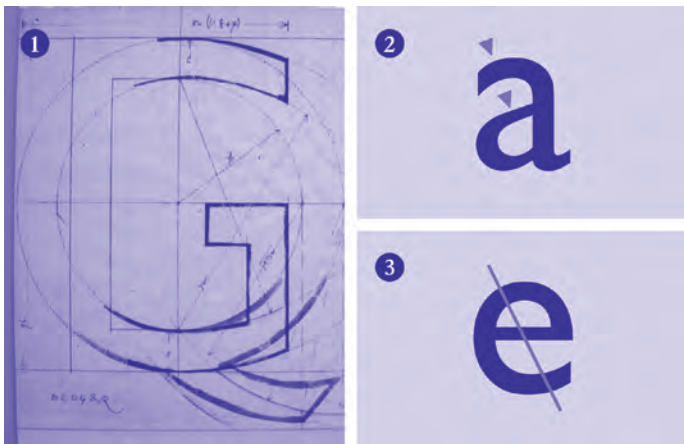
⁵⁸ Carter, H., «The Curwen Press Miscellany», 1931 en <http://www.unostiposduros.com/?p=1180>

⁵⁹ Gill, E., *Un ensayo sobre tipografía*, Valencia: Campgràfic Editors S.L., 2004.

meses antes Gill había dibujado una mayúscula de palo seco para la librería de su amigo Claverdon y para los almacenes Army and Navy. Según palabras del propio Gill, los criterios que siguió para este último encargo fueron: «1º, letras bien formadas; 2º, letras que puedan leerse en cualquier circunstancia; 3º, letras que hasta el menos instruido pueda copiar con exactitud y sin dificultades».⁶⁰

Aunque en *Un ensayo sobre tipografía*, Gill reconocía el precedente histórico de Johnston Underground, también escribió que su alfabeto mejoraba al de Johnston.⁶¹ Sin perder las raíces humanistas Gill eliminó algunos rastros de la caligrafía como los puntos en forma de rombo en «i» y «j» y adoptó un enfoque más sobrio y racional. Experimentó con formas geométricas, dibujando caracteres sobre una hoja milimetrada con compás y regla. Otra innovación de Gill Sans respecto a Johnston Underground se encontraba en los caracteres de la caja baja: Gill adoptó un trazo con contraste entre finos y anchos. Esta característica, junto con la adopción de un eje humanista en algunos caracteres, dio como resultado un tipo más dinámico que quizás fuera la clave de su éxito.

Gill también dibujó una itálica ligeramente condensada e inclinada. Debido a que el tipo de enlaces que presentaba en «a», «b», «h», «n», etcétera, no reflejaban el trazo ascendente habitual en de la cursiva cancilleresca, se la tiene que considerar como una versión semicursiva.



Gill Sans, 1929.

1. Boceto sobre papel milimetrado en el que se aprecia un enfoque racional que añade geometría a las raíces humanistas.
2. Aplicación de contraste en el trazo.
3. Adopción de eje humanista.

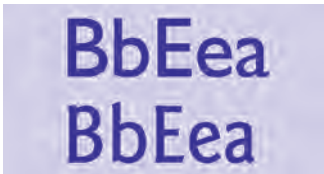
Los bocetos en que se basó Gill Sans –los de los letreros para la librería de Douglas Claverdon– son, igual que en el caso de

⁶⁰ Carta a Desmond Chute, el 23 de mayo de 1926 en GILL, E., *Un ensayo sobre tipografía*, Valencia: Campgràfic Editors S.L., 2004.

⁶¹ Archer, B., *Eric Gill got it wrong; a re-evaluation of Gill Sans*. En http://www.typotheque.com/articles/re-evaluation_of_gill_sans, Archer opina que Johnston Underground es un diseño superior a Gill Sans en cuanto a coherencia y funcionalidad.

Johnston Underground, una respuesta a una exigencia funcional de legibilidad «en cualquier circunstancia». Aunque lo hace con una forma «dulcificada», Eric Gill también utiliza la apertura geométrica como respuesta a esa necesidad de reconocimiento inmediato de los caracteres.

Gill Sans se publicó en 1926, el mismo año en que lo hizo Goudy Sans, de Frederic William Goudy. Ambas pertenecen a la categoría sans serif humanista, y comparten algunas de sus variables pero la manera en que éstas se utilizan y combinan, da como resultado tipografías completamente diferentes: mientras Gill Sans presenta un humanismo latente y unas formas claramente geométricas, Goudy Sans abre sus formas de una manera menos construida, más «escrita» y decorada, y con cierto aspecto modernista.



De arriba abajo: DIN Mittelschrift, Bell Gothic y Transport.

1.2 Precedentes funcionales: Din Mittelschriften, Bell Gothic y Transport

Din Mittelschrift se diseñó en la década de los años treinta para el Deutsches Institut für Normung –Instituto alemán de estándares industriales–. En 1936 fue declarada por el Comité alemán de estándares como la tipografía para las áreas de tecnología, tráfico, administración y negocios. En esta ocasión fueron ingenieros en vez de tipógrafos los encargados del diseño.⁶² Din Mittelschrift es un producto de la construcción geométrica sin sofisticaciones tipográficas que actualmente se sigue usando en la señalización de carreteras. En 2004 FontFont lanzó una versión refinada –FF Din– con algunos ajustes ópticos y curvas más fluidas.

En 1938 Chauncey H. Griffith diseñó Bell Gothic. Griffith ya había diseñado la tipografía para periódicos Excelsior. Bell Gothic se diseñó para responder a las necesidades de la composición de texto en cuerpos muy pequeños para las guías telefónicas impresas en papel baja calidad. Bell Gothic ahorra espacio gracias a su altura de «x» y a la existencia de tres pesos distintos de anchura no proporcional. En 1978 fue reemplazada por Bell Centennial diseñada por Mathew Carter.

Transport fue diseñada por Jock Kinneir y Margaret Calvert entre 1957 y 1963 para el sistema global de señalización del departamento de Transporte del Reino Unido. El diseño presentaba conceptos modernos, como la «g» de una sola bola –para evitar la ambigüedad entre caracteres que compartían formas básicas similares– y formas más redondeadas que otras tipografías de señalización de la época.

Din Mittelschrift, Bell Gothic y Transport son tres tipografías de índole funcional que tienen una vinculación con el Humanismo de Johnston Underground y Gill Sans, ya que se sirven de la apertura

⁶² <http://es.lettrag.com/tipografia.php?id=175>

formal de los caracteres como solución a exigencias de legibilidad en cuerpos pequeños –en Bell Gothic– y en señalización –en Din Mittelschrift y Transport.

2. Adrian Frutiger. Contexto, formación y trayectoria

Adrian Frutiger es la figura central del artículo. Es necesario, por tanto, ubicar al personaje en su contexto histórico, repasar la influencia de su formación académica en la escuela Kunstgewerbe, y comentar la ascendencia de Emil Ruder sobre él.

2.1 El Estilo Suizo Internacional

En 1919 se fundó en Weimar la escuela Bauhaus y con ella el Movimiento Moderno. Aunque nunca fue una escuela de tipografía, su aportación junto a la de Paul Renner y Jan Tschichold, tuvieron una influencia histórica en el uso de la tipografía y el diseño gráfico.

La filosofía del Movimiento Moderno aspiraba a expandir la naciente sensibilidad racionalista. Sus miembros lamentaban la inexistencia de un tipo sin florituras que estuviera basado en la simplicidad funcional de cada letra. Bajo esta premisa se diseñaron las «tipografías elementales» –creadas por Bayer, Schmidt y Albers– compuestas de formas geométricas, simples y toscas, que nunca llegaron a adoptarse como letras de uso habitual.

Las tipografías dominantes fueron las creadas en el siglo XIX –Akzidenz Grotesk– hasta que en 1927 apareció Futura, de Paul Renner, basada en los principios geométricos del triángulo, el círculo y el cuadrado, compatibles con los principios del Movimiento Moderno, y que contemplaba todos los ajustes microtipográficos que la hacían apta para un uso habitual. Debido al éxito de Futura, hasta el inicio de los años cincuenta las sans serif geométricas fueron las más usadas en el ámbito comercial. Pero pronto se produjo una reacción, y los diseñadores gráficos prefirieron rescatar las grotescas del siglo XIX y abandonar la apariencia mecánica de estas geométricas.

Durante la década de 1930 todos los aspectos del movimiento moderno fueron adoptados en Suiza, debido, en gran medida, al exilio forzoso de muchos tipógrafos alemanes. Más tarde, durante los primeros años de posguerra, empezó a formarse una escuela de tipógrafos que seguían los principios de funcionalidad formulados por Max Bill, mientras una generación más joven se incorporaba a la práctica de esta profesión.⁶³ La década de años cincuenta fue

⁶³ Kinross, R., *Tipografía moderna, un ensayo histórico crítico*, Valencia: Campgràfic Editors, S.L., 2008.

de un intenso desarrollo tipográfico y significó la supervivencia y refinamiento de las grescas, gracias a la demanda que generaba el auge de la publicidad y la aparición de las nuevas tecnologías de fotocomposición. En este contexto histórico-tipográfico, el 24 de mayo de 1928 nació Adrian Frutiger en Unterseen, cerca de Interlaken, Suiza.



Boceto realizado en las clases de Walter Käch durante 1949 en la escuela de Artes y Oficios de Zurich. La concepción de las letras contiene principios de la Univers de 1957.

2.2 La formación académica y la influencia de Emil Ruder

Adrian Frutiger fue el segundo hijo de un total de tres. Después de una temprana afición a la escultura, fue aprendiz de componedor durante cuatro años en Otto Schlaefli Buch und Kunstdruckerei AG. Más tarde entró en la escuela Kunstgewerbeschule de Zurich, donde estudió tipografía, *lettering*, grabado en madera y grabado de mayúsculas lapidarias en piedra. En la escuela Kunstgewerbe los profesores Alfred Willimann y Walter Käch –que impartían tipografía y caligrafía respectivamente–, dejaron una honda impresión en el joven Adrian Frutiger.⁶⁴ A partir de las enseñanzas de éstos adquirió las habilidades técnicas tradicionales –la sofisticación en la técnica del dibujo y el conocimiento los ajustes ópticos–. Su trabajo final de tesis, que versaba sobre el desarrollo de la escritura occidental, consistió en el tallado de quince escrituras históricas que fueron posteriormente transferidas a nueve planchas de madera. La reproducción de dicho trabajo fue la carta de presentación que Adrian Frutiger envió a diferentes fundiciones de Europa. En 1952 empezó su trayectoria profesional en Deberny & Peignot en París, donde estaría más de ocho años y cuarenta en Francia.

Emil Ruder fue uno de los principales representantes del Estilo Internacional Suizo. Su doctrina defendía la importancia del espacio en blanco, los ritmos formales del tipo y la necesidad de utilizar una gama de tipografías, cuerpos y estilos limitada.⁶⁵ En *Adrian Frutiger*

⁶⁴ Alfred Willimann fue el profesor de caligrafía de Adrian Frutiger. De él aprendió la importancia de la luz del espacio en blanco. Respecto a este punto Frutiger dijo: «La idea de que una tipografía es capaz de emitir luz no me abandonó jamás. Con aquella descripción, Willimann me había hecho un regalo inmenso. Esa teoría suya ha sido la base de toda mi creación tipográfica».

Walter Käch fue un diseñador gráfico independiente y profesor de tipografía. Su ocupación principal era el estudio de la capital romana. Con Käch, Frutiger adquirió la habilidad del dibujo de caracteres de líneas depuradas y el oficio de las correcciones ópticas. Durante sus clases dibujó un boceto para una gresca que más tarde sería el punto de partida de Univers.

Frutiger, A., *El libro de la tipografía*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili SL, 2007.

⁶⁵ Emil Ruder (Zurich 1914-1970) fue maestro de tipografía en la Schule für Gestaltung de Basilea. Ruder se separaba de la subjetividad de épocas pasadas y promovía la objetividad en el diseño, así como el equilibrio adecuado entre la forma y la función del tipo. Ruder postulaba la necesidad de un equilibrio adecuado entre la forma y la función, y que la tipografía pierde su propósito cuando deja de tener significado en la comunicación.

typefaces. The complete works, Adrian Frutiger reconoce la importancia de Ruder en su trayectoria: «[...]su influencia en mi trabajo como diseñador de tipos fue decisiva. En cada una de nuestras reuniones él era mi punto de referencia». Y añade: «En la apreciación y la crítica siempre era constructivo [...]. Siempre con un ojo puesto en lo que él denominaba clásico. Su meta era respetar siempre la profunda humanidad del pasado, para abstenerse de toques demasiado personales, y así trabajar hacia la posibilidad de la pureza».⁶⁶

Las tipografías de Adrian Frutiger –especialmente las diseñadas para componer texto– exhiben un rasgo constante que es característico en él: la mezcla de conocimiento del oficio tipográfico con el equilibrio y la precisión en el dibujo. Este hecho es seguramente el resultado de la suma de sus influencias, o como él mismo dice: «Puedes llamarlo estilo, una forma de convención personal, que yo no puedo resumir [...]. Un cruce de las dos personalidades de mis profesores, y por supuesto, mi personalidad está por ahí en algún sitio. Una mezcla. Y la suerte, de que la mezcla de lo germánico con lo latino produjo tal expresión personal».⁶⁷

2.3 Univers: la inmersión en el Racionalismo

En 1957 se introdujeron en la escena tipográfica tres tipografías que se basaban en modelos grotescos precedentes: Helvética, Folio y Univers. Desde el punto de vista morfológico tenían muchas cosas en común, pero Univers fue un proyecto más ambicioso al proponer una familia de veintiún pesos programada desde un inicio y un enfoque más personal dirigido hacia el refinamiento de los modelos del siglo XIX.⁶⁸

Después de mudarse a París en 1952, Adrian Frutiger empezó a trabajar para Deberny & Peignot. Los primeros trabajos fueron tres tipografías para la composición en metal: Président 1953, Phoebus 1953 y Ondine 1954. En 1955 diseñó Meridien para el sistema de fotocomposición. Adrian Frutiger supervisó la adaptación para el mismo sistema de tipografías clásicas como Garamond, Baskerville o Bodoni.⁶⁹ Cuando llegó el momento de adaptar una sans a la nueva tecnología, Peignot se decantó por Futura, la más vendida

⁶⁶ Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009.

⁶⁷ Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009.

⁶⁸ Miklavcic, M., *Neo-grotesque sans serif of the 1950s and 1960s, their historical background and development*, *Master of Arts in Typeface Design*, University of Reading, 2002.

⁶⁹ A lo largo de su trayectoria Adrian Frutiger diseñó tipografías de texto garaldas como Apollo, transicionales como Ópera, didonas como Iridium, o latinas como Mèridien. Palos secos como OCR-B, Avenir o Vectora. Egipcias como Serifa o Glypha. Lapidarias como Icone o Rusticana y caligráficas como Ondine o Herculanum, por citar algunos ejemplos.

de la fundición. Sin embargo, Adrian Frutiger le convenció de que adaptar una sans geométrica no sería una decisión acertada, ya que los movimientos de diseño de posguerra, especialmente el suizo, estaban más interesados en los modelos del siglo XIX.

La idea de Adrian Frutiger y Peignot era crear un nuevo diseño rico en variedad de pesos y anchuras para responder a todo tipo de usos en el campo de la comunicación visual. El punto de partida fueron los ejercicios que hizo en 1949 siendo alumno de Walter Käch. Emil Ruder –involucrado en todo el proceso de diseño de Univers– dijo: «[...] creíamos en la necesidad de un gran paso en el campo del diseño de tipos [...]. Creíamos en un renacer de las sans serif». Ruder entendía las sans serif como tipografías universales para todo tipo de usos, incluidos libros y periódicos. Esta fe en las tipografías sans serif encajaba con la personalidad de Adrian Frutiger: «Lo que mejor iba con mi carácter era centrar mi trabajo en las tipografías sin remates». ⁷⁰

Univers fue un hito en la historia de la tipografía y es un punto importante en el presente artículo. La experiencia adquirida por Adrian Frutiger durante su diseño supone el aprendizaje y aplicación de los principios racionalistas del Estilo Internacional bajo el prisma de su propia sensibilidad. Aunque se trata de una tipografía neogrotesca, el diseño de Univers establece algunos parámetros que Adrian Frutiger aplicará más tarde en otras tipografías sin remates tendentes a la forma humanista:

1. Utilización de enlaces en forma de arco entre los trazos descendentes y los trazos curvos.
2. Adopción del eje estrictamente racionalista.
3. Importancia de la diferenciación de las letras dentro del alfabeto por encima de la uniformidad del sistema.
4. Aplicación de correcciones ópticas destinadas a generar una mayor fluidez de lectura y una mayor homogeneidad en el «gris» de la palabra y el párrafo.
5. Aplicación de un incremento en la altura de «x» establecida por los alfabetos renacentistas. Lo hace por razones funcionales: búsqueda de legibilidad y ahorro de espacio. ⁷¹
6. Sistematización de variaciones dentro de una fuente tipográfica.



⁷⁰ Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009.

⁷¹ Frescara, J., *El diseño de comunicación*, Buenos Aires: Ed. Infinito, 2006.

3. La «humanización» de forma racionalista

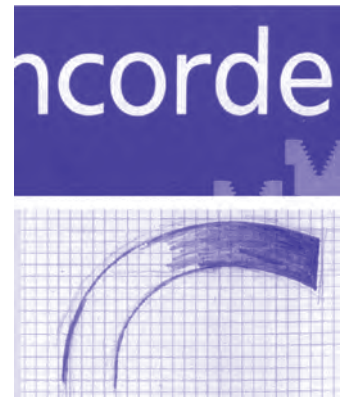
Las tipografías sans posteriores a Univers diseñadas por Adrian Frutiger tendieron a humanizar la estructura racionalista mediante la incorporación de la abertura de formas. La adopción de esta variable humanista es una respuesta a necesidades funcionales, pero también se puede entender como una réplica a cierto grado de agotamiento del modelo racionalista.

Si Helvética significaba el final de un camino hacia la síntesis de la convención tipográfica, la máxima neutralidad y el cierre de las formas de los caracteres, Frutiger LT era una reacción a este hecho que intentaba mejorar la legibilidad de Helvética sobre la base de la abertura, habiendo reflexionado sobre Univers.⁷²

3.1 La abertura de formas: Orly y Concorde

El éxito de Univers reportó a Adrian Frutiger múltiples encargos, como el del aeropuerto de Orly-Sud –primer contacto con un sistema de señalización–. El diseño, del año 1959, se llamó Alphabet Orly y era una versión adaptada de Univers. Fotografías de la época demuestran una clara falta de consistencia en la implementación debida a que «en ese momento no estaba interesado en el problema de la señalización», según palabras del propio Adrian Frutiger.⁷³

En 1961 la empresa Sofratype encargó a Adrian Frutiger una tipografía para periódicos. Concorde, nombre que se le dio a esta fuente, se proyectó para tres pesos, hecho que dio mucha libertad a Adrian Frutiger con el diseño de las formas durante todo el proceso. «Sentí que estaba en el camino correcto con esta palo seco; que era una tipografía verdaderamente novedosa. No se parecía a la forma clásica de Syntax, diseñada por Hans Eduard Meyer durante el mismo año y publicada en 1968».⁷⁴ Concorde fue pensada para no tener un aspecto muy diferente al de Univers: «[...] era importante para mí mantenerme en la forma de las grotescas con poca variación en el trazo. Estaba buscando la elegancia y quería una



Fragmento de una muestra impresa de un folleto de presentación de Concorde y boceto-idea de terminal curvo para Concorde dibujado por André Gürtler

⁷² Respecto a un posible agotamiento racionalista, Hermann Zapf habría dicho:

«La tipografía del hoy y del mañana será una reproducción fiel de las redondas del Renacimiento del siglo XIV. No será el “corte” original de una clásica de la época como Bodoni, pero tampoco será un sans serif del siglo XIX».

Sobre las formas geométricas William A. Dwiggins habría dicho: «[...] parece que no me puedo escapar de las sans serif modeladas, en parte porque creo que se puede hacer algo de valor en esta línea, y en parte porque las jóvenes generaciones siguen demandando una sans serif que pueda ser utilizada de forma razonable en composición de texto en libros».

Lawson, A., *Anatomy of a Typeface*, Jaffrey, New Hampshire, Boston: David R Godine Publisher, 2009.

⁷³ Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009.

⁷⁴ Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009

conexión con el estilo redondo de los años cincuenta».75 André Gürtler –ayudante de Adrian Frutiger en ese momento– estuvo significativamente envuelto en el diseño de Concorde y recuerda que: «Me estimulé cuando me enseñó una hoja con un terminal curvo [...] me enseñó la hoja y entendí al cien por cien lo que pretendía hacer aunque ese estilo no existía en los palos secos de la época, excepto en Gill Sans».76

3.2 La «hibridación» Racionalismo-Humanismo: Roissy

Entre 1970-72 Adrian Frutiger llevó a cabo su segundo proyecto de señalización. Esta vez fue para el aeropuerto Roissy-Charles-de-Gaulle en el norte de París. Aprovechándose del aprendizaje adquirido durante su primer contacto con la señalización y de sus dos décadas de experiencia como tipógrafo, el alfabeto Roissy – más tarde llamado Frutiger LT– se reconoció inmediatamente como un estándar para señalización.

Para este proyecto todo el mundo debía esperar que Adrian Frutiger utilizara Univers, y aunque era una buena tipografía para leer, el mismo autor había llegado a la conclusión de que no era la elección apropiada para señalización, donde todo se trata de un reconocimiento instantáneo: «[...] lo que era importante era la claridad total –yo lo llamo incluso desnudez– una ausencia de cualquier clase de añadido artístico».77 Concorde de 1961 era el punto de partida para el diseño de Roissy.

Adrian Frutiger llevó a cabo profundos estudios de diferentes tipografías –incluidas las suyas–, y llegó a la conclusión de que las letras usadas en los libros, aunque se ampliaran al máximo, resultan demasiado cerradas para los letreros de los aeropuertos o las autopistas. Adrian Frutiger reflexionó al respecto: «Las líneas grises de la página de un libro se leen de manera diferente que las letras de una señalización. Hay una enorme diferencia entre leer tranquilamente sentado en el sillón y esperar estresado a embarcar en un avión». Pero se halle donde se halle, «el lector debe sentirse cómodo, pues las letras no deben producir malestar o estrés». Y respecto a lo que necesita la señalización, añade: «Una tipografía se compone de elementos blancos y negros: la estructura de la letra, los blancos internos y los espacios entre letras. Las letras empleadas en indicadores deben cumplir, en cuanto a la forma, otros requisitos que las que encontramos en un libro. Cuando se viaja en coche, se corre o



Arriba: test de legibilidad a distancia, obtenido mediante diferentes porcentajes de sobreexposición, que simula las deformaciones de los caracteres debidas a la lejanía del lector.

Debajo: según Adrian Frutiger, en señalización no funcionan los remates, las formas

75 Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009

76 Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009

77 Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009

se anda, el signo ha de ser reconocible instantáneamente». Y concluye: «Una letra debe ser tan clara como una flecha».⁷⁸

De esta manera, mediante la abertura de los espacios blancos de los caracteres como solución a un rápido reconocimiento de los mismos, Adrian Frutiger diseñó Roissy para la señalización del aeropuerto Roissy-Charles-de-Gaulle. El alfabeto Roissy presentaba formas abiertas en todos los caracteres y ajustes específicos que necesitan las fuentes para señalética: unos ascendentes y descendentes prominentes, una «g» minúscula de una gracia, una «M» de trazos verticales poco intrusiva, una «Q» con el tallo diagonal enfatizado, y un «gris» oscuro para garantizar el reconocimiento de las formas en condiciones de luz adversas.

Si con Univers, Adrian Frutiger demostró cierta consideración hacia la percepción óptica humana a través de las sutiles variaciones de contraste en el trazo, con el diseño de Roissy llevó el concepto humanista un paso más allá usando la abertura renacentista para mejorar el reconocimiento inmediato de los caracteres de la señalización. Pero en ese acercamiento hacia la forma de la escritura humanista, cuando la lógica de ésta obligaba a la adopción de un eje modulado y unos enlaces caligráficos, Frutiger LT mantuvo el eje racional y los enlaces en forma de arco entre trazos verticales y curvos de Univers. El resultado fue una forma que «hibridaba» conceptos racionalistas con la abertura del humanismo; dicho de otra manera, una forma humanista de estructura racional.

En este sentido, según Gerrit Noordzij existen tres maneras en las que la construcción caligráfica influye en el resultado tipográfico: traslación, rotación y presión. Cada una de ellas determina una estructura general de la tipografía, un grado de abertura de sus formas y también unos enlaces. Se podría decir que Frutiger LT hibrida la traslación renacentista-humanista al abrir formas con la presión romántica-racionalista al adoptar eje y entregas racionales.

3.3 Frutiger LT

Frutiger LT es la versión para uso impreso en papel del alfabeto Roissy para señalización. Es fácil ver cómo Frutiger LT está basada en Roissy y ésta, a su vez, está basada en Concorde. La adaptación se hizo a partir de ampliaciones de Roissy que necesitaba ser redibujada para adaptarse a la fotocomposición. Si en en las tipografías de señalización, las letras y los numerales son formas más bien independientes, en una tipografía para imprenta todo el alfabeto tiene que estar cohesionado, tiene que «jugar en equipo».

Roissy 1974



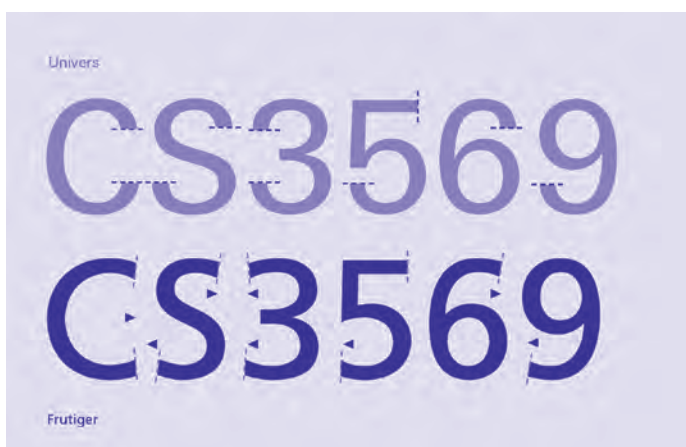
⁷⁸ Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009

Estos esquemas ilustran la mezcla en el alfabeto Roissy –Frutiger LT– de conceptos humanistas y racionalistas.

Arriba: esquemas comparativos de los caracteres de Frutiger LT de caja baja que presentan apertura de formas respecto a los mismos caracteres de Univers.

En medio: comparativa de los terminales en los que se aprecia la sistematización horizontal-vertical de Univers y un criterio menos dogmático sujeto a la necesidad de cada forma de Frutiger LT.

Abajo: esquema en el que se compara el eje humanista y los enlaces caligráficos resultantes de la escritura renacentista de Gill Sans con el eje racional y las entregas curvas de Frutiger LT.



En el proceso de reconversión de Roissy a Frutiger LT –es decir, de señalización a texto impreso– se hicieron algunos ajustes microtipográficos. Frutiger LT presentaba una reducción del 7% del peso del trazo comparado con Roissy, unas curvas más pronunciadas al final de los terminales curvos, ascendentes y descendentes mayores para la misma altura de mayúscula de Roissy, y unos anchos de las mayúsculas variables, sobretodo en «S», «T» y «U».

Frutiger LT fue publicada en 1976 por Linotype. En 2005 se publicó una versión digital realizada mediante interpolación bajo el nombre Frutiger Next, que en algunos aspectos no se correspondía con el enfoque tipográfico de Adrian Frutiger. En 2002 Frutiger LT regresó a la señalización: la nueva Astra Frutiger –una versión basada en la Frutiger LT 57– se introdujo en Suiza como la nueva tipografía para la señalización de la red de carreteras. En 1997 el peso condensado de Frutiger LT sirvió como punto de partida para Transit, una tipografía para señalización en Berlín rediseñada por MetaDesign.

4. La conexión «frutigeriana»

4.1 El Neohumanismo Sans Serif de los años noventa

Durante los últimos veinte o veinticinco años el mundo de la tipografía ha vivido una situación de efervescencia y euforia causada en gran parte por la aparición de los ordenadores Macintosh, del lenguaje PostScript y la difusión de nuevas formas de diseñar influenciadas por teorías deconstructivistas. Durante este periodo surgieron otros movimientos experimentales que ponían en tela de juicio las ideas tradicionales de objetividad para dar más importancia a la voz del diseñador y a la propia identidad de cada pieza de comunicación. Todos estos experimentos llevaron a cuestionarse uno de los dogmas del diseño gráfico-tipográfico indiscutible hasta aquel momento: la objetividad y neutralidad a través de la legibilidad. Si a todas estas cuestiones que se abrieron en la década de los noventa, le añadimos la cantidad de información que en la actualidad tenemos que recibir y absorber a diario, se genera una nueva situación: la búsqueda de la invisibilidad de los tipos. Se recupera el interés por la legibilidad y la letra bien construida, así como el retorno a las letras clásicas, dentro de las cuales las tipografías sin remate adquirieron un especial protagonismo.⁷⁹

A este interés por la legibilidad se le une, en la última década, una forma de diseñar menos compleja que genera una demanda

⁷⁹ Pelta, R., *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*, Madrid: Espasa Libros, 2004.

de tipografías sans serif cuya cualidad más evidente es la sobriedad formal, rasgo que comparten con sus antecesoras de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Las nuevas creaciones tipográficas buscan un punto de calor y se acercan a las formas humanistas. El diseño de este tipo de letras se ha multiplicado en los últimos veinte años y se ha convertido en tendencia tal y como demuestran los informes recientes de los delegados de ATypI de diversos países. A este respecto, Mario Feliciano comenta: «La elección de los tipos siempre nos dice mucho de la gente. Se nota que el gusto tipográfico portugués está cambiando hacia una actitud más calmada y consciente. Creo que los nuevos campeones del uso son el FF Dax de Hans Reichel y el Bliss de Jeremy Tankard».⁸⁰

Las actuales tipografías sans neohumanistas presentan las variables esenciales de este categoría tipográfica –ver apartado de terminología–. La diferencia entre tipografías humanistas y neohumanistas es difícil de delimitar, pero radica en que las segundas son más sofisticadas que las primeras: casi siempre tienen en cuenta un diseño itálico que acompaña a la redonda, incluyen versalitas y números elzeverianos y modernos.⁸¹

Tal y como sucedía con las tipografías más representativas del primer Humanismo Sans Serif, el movimiento Neohumanista lo componen tipografías diferentes que conforman un conjunto heterogéneo. Por una parte hay una serie de tipos de naturaleza «caligráfica», basados en la letra de libro –Scala Sans, Romulus Sans, Legatto, Profile, etcétera, con versiones itálicas basadas en la escritura cancillerescas– y por otra parte un grupo de fuentes de aspecto sobrio y de inspiración racional que responden a nuevas necesidades.

4.2 La consolidación de una categoría tipográfica

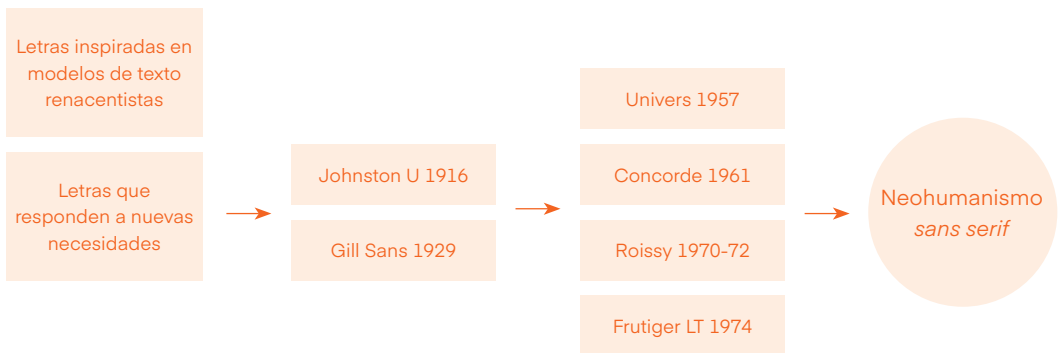
Después de la efervescencia tipográfica de los años noventa, el Humanismo Sans Serif sigue su propia evolución. Lo hace mirando a un pasado reciente caracterizado por la búsqueda de la objetividad y la neutralidad. Si las primeras manifestaciones –Johnston Underground y Gill Sans– partían de proporciones y principios renacentistas a los que se «añadían» formas geométricas elementales, en la década de los años setenta Adrian Frutiger sintetiza la abertura renacentista con el Racionalismo tipográfico. En la búsqueda de una solución funcional a un problema concreto de señalización, Adrian Frutiger mezcla conceptos del Racionalismo y del Humanis-

⁸⁰ Pelta, R., *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*, Madrid: Espasa Libros, 2004.

⁸¹ Gálvez Pizarro, F., *Educación tipográfica una introducción a la Tipografía*, Buenos Aires: Ediciones, Universidad Diego Portales, 2005.

mo. Esta mezcla supone un punto de inflexión en la categoría sans serif humanista.

En su pretensión de «restablecer el orden» tipográfico, la nueva generación de tipos sans humanistas retoma las ideas que Fruitger exploró quince años antes. El punto de partida son estructuras sin remate racionales que se dulcifican, con diferente intensidad, mediante las diferentes variables renacentistas –proporciones, modulación o abertura–. A medida que aumenta la creación de estas fuentes que comparten un mismo concepto, se consolida una nueva categoría tipográfica «racional-humanista» o «humanista-racionalista».



A la pregunta sin respuesta planteada al inicio del artículo – cuando en el diseño de una sans serif se juntan variables formales y estructurales como las proporciones renacentistas, la abertura de formas, el poco contraste en el trazo y cierto aspecto «neutro», ¿el tipógrafo está encaminado a terminar en un diseño parecido a Frutiger LT?– ahora se puede responder afirmativamente, y sostener que al combinar estas variables las tipografías resultantes pertenecen a un conjunto tipográfico con entidad propia.

4.3 Representantes y superposiciones

En este punto analizaré una serie de tipografías diseñadas durante los últimos veinticinco años –después de Frutiger LT y durante la eclosión del Neohumanismo sans– que comparten el concepto «racional-humanista». La elección de estos ejemplos no es arbitraria: se ha realizado en base a su importancia dentro de su contexto histórico –bien porque fueron un hito como Meta, bien porque resolvieron cierto problema asociado a una nueva tecnología como Lucida–, y sus creadores disfrutaron de cierto grado de reconocimiento dentro del estamento tipográfico. La descripción de cada tipografía se acompaña de una superposición con Frutiger LT con vistas a justificar la influencia de ésta –Frutiger LT aparece siempre en gris.



Lucida Sans, 1985. Charles Bigelow y Kris Holmes

Pertenece a la macrofamilia Lucida que, además de esta palo seco, incluye otras variantes como la Lucida Bright, Lucida Fax o Lucida Console –diseñadas para el uso en dispositivos como el fax o interfaces de programación respectivamente. Lucida Sans posee gran altura de la «x» y unas formas sencillas y dinámicas, basadas en las proporciones romanas. Presenta versiones itálicas basadas en la cursiva cancilleresca del Renacimiento.

Lucida Sans representa a un grupo de tipografías funcionales dentro del ámbito de las nuevas tecnologías –Verdana, Consolas, etcétera– que responden a la exigencia de reconocimiento de los caracteres adoptando la abertura formal renacentista.



Meta, 1991. Erik Spiekermann

Creada entre los años 1991 y 1998, se trata de una tipografía clave de esa década. Obtuvo gran popularidad rápidamente se refirió a ella como la Helvética de los años noventa. Creada para la Oficina de Correos de la Alemania Oeste, intentaba satisfacer la necesidad de una tipografía para texto que fuese duradera y adaptable tanto en su uso en pantalla como en impresión. Posee una extensa gama de variantes llena de pequeños detalles –pseudoserifas en algunos caracteres y ángulo variable en algunos trazos– que la alejan de la rigidez propia de las grotescas. Meta adopta una ligera condensación –evolución de News Gothic– y por tanto la inclusión de más caracteres sin pérdida de legibilidad como solución al ahorro de espacio.

Meta inicia una línea estético-funcional en FontFont en la que la abertura de formas y la ligera condensación son las principales características que presentan un grupo de fuentes dentro de esta fundición –Oficina Sans, Info, Fago, Unit, Zine, Nuvo, etcétera–. FontFont ha estado al frente del desarrollo y promoción de las tipografías sans serif humanistas en los últimos años.



Myriad, 1992. Robert Slimbach y Carol Twombly

Diseñada por Robert Slimbach y Carol Twombly junto con Freed Brady, Christopher Syle y el personal de diseño de Adobe en el año 1992. Posee la legibilidad y calidez propias de las tipografías sin remate humanistas y un «gris» homogéneo cuando se compone texto con ella. Con Myriad el equipo de Adobe pretendía «hacer un tipografía casi invisible, algo que no reflejara demasiado la personalidad de ninguno de nosotros [...] bromeando, pensábamos en llamarla Genérica».⁸²

⁸² <http://www.adobe.com/products/adobemag/archive/pdfs/9503fejb.pdf>

Myriad es el exponente de un grupo de tipografías diseñadas en la costa oeste de Estados Unidos que recuerdan a Frutiger LT –Stone Family y Segoe UI–. Aportan un planteamiento más caligráfico que les confiere una apariencia «dulcificada».⁸³

The Sans 1994-99 - Corpid 1997. Luc(as) de Groot

The Sans pertenece a la macrofamilia Thesis concebida como un sistema tipográfico versátil. Nace a raíz de la insatisfacción generada por la limitación de buenas tipografías disponibles para proyectos de identidad. Intenta cubrir este hueco poniendo a disposición del usuario tres estilos compatibles –TheSans, TheMix y TheSerif–. The Sans es una tipografía con poco contraste en el trazo con referencias a la pluma de punta ancha. Es ligeramente más condensada que Frutiger LT y acentúa su aspecto humanista con la utilización de un sutil eje caligráfico y la abertura de sus caracteres. Bajo el mismo concepto de acercamiento humanista mediante una ligera tensión diagonal –más evidente en The Sans–, de Groot diseñó Corpid en el año 1997.

Verdana, 1996. Matthew Carter

Verdana es un caso de tipografía funcional con la abertura como única herencia renacentista con una dimensión puramente funcional. Diseñada en 1994 para la compañía Microsoft, esta tipografía está creada especialmente para ser mostrada en pantalla. Sus curvas y diagonales fueron meticulosamente ajustadas para que los píxeles fueran claros y legibles.

Bliss, 1996. Jeremy Tankard

Para su desarrollo se estudiaron cinco sans serifs diferentes: Johnston Underground, Gill Sans, Syntax, Transport y Frutiger LT. Se prestó especial atención a la sencillez de las formas, a la legibilidad, y a lo que autor llama: «[...] englishness [...]». Donde las formas son típicamente más suaves, más fluidas y generosas con las curvas».

FF Kievit, 2004. Jon Coltz

La idea que perseguía Coltz era diseñar una tipografía neutra de alta legibilidad para lo que adoptó características y proporciones humanistas. Reconoce que Frutiger LT fue una inspiración para Kievit ya que posee «la misma clase de contención y moderación que quería conseguir». Coltz intentaba que cada letra quedara libre de todos los elementos que no fueran el simple trazo, «[...] me gusta



⁸³ Existe cierta controversia entre Microsoft y Linotype acerca del parecido de Frutiger y Segoe UI. <http://en.wikipedia.org/wiki/Segoe>

pensar que tengo el esqueleto de una old style recubierto de una moderna como Frutiger LT».⁸⁴



FF Zwo, 2002. Jörg Hemke

FF Zwo está basada en un sistema de construcción modular –«C» y «O»– que más tarde se abandonó a favor de la funcionalidad. El resultado final es una tipografía de palo seco humanista de formas abiertas.



FF Unit, 2003. Erik Spiekermann y Christian Schwartz

Diseñada por Erik Spiekermann y producida por Christian Schwartz, FF Unit está influenciada por Meta. Adolece de los trazos y curvas diagonales de ésta pero presenta unas formas más ajustadas que le confieren un carácter más formal. Igual que Meta adopta la abertura de formas y una ligera condensación que la hacen miembro de una línea estético-funcional dentro de FontFont –Oficina Sans, Info, Fago, Unit, Zine, Nuvo, etcétera.

4.4 Ordenación histórica del Humanismo Sans Serif

En la siguiente página muestro un esquema a modo de clasificación de las tipografías más representativas del Humanismo Sans Serif. Están ordenadas de forma cronológica –eje horizontal– y según su grado de humanismo –eje vertical–. Éste se mide según la cantidad de variables humanistas que presentan –proporciones, eje humanista, apertura, contraste en el trazo y reminiscencias de la escritura con pluma de punta ancha–. Cada una de estas variables equivale a un punto y está representada por un símbolo gráfico. Los círculos de mayor tamaño, así como los filetes y líneas de mayor grosor, indican una mayor relevancia y relación entre tipografías. La trama gris de fondo delimita el área de influencia de la nueva categoría «racional-humanista».

5. Conclusiones

Desde los orígenes del Humanismo Sans Serif a principios del siglo XX, se han proyectado diferentes tipografías destinadas a solucionar nuevas problemáticas como la señalización –Johnston Underground, Transport o Frutiger LT–, la impresión en cuerpos pequeños en malas condiciones de reproducción –Bell Gothic y Meta–, y posteriormente, coincidiendo con la aparición de las nuevas tecnologías, el reconocimiento de los caracteres en dispositivos de salida de baja resolución y monitores –Lucida y Verdana. La naturaleza diversa de estas

⁸⁴ Coltz, J., «Talking about FF Kievit». En Middendrop, J. y Spiekermann, E., *Made with FontFont. Type for independent minds*, New York: Mark Batty Publisher, 2007.

exigencias funcionales se ha superado, en muchos casos, con una mirada heterogénea al pasado renacentista en la que se ha adoptado la abertura formal como respuesta a esas problemáticas.

La personalidad tipográfica de Adrian Frutiger en el ámbito de las sans serif es una mezcla de su formación –conocimiento del oficio y la tradición histórico-tipográfica– con el carácter racionalista del Estilo Suizo Internacional en el que se desarrollan los primeros años de su carrera profesional. En este sentido, el paso de Adrian Frutiger por la experiencia racionalista –la asimilación de conceptos que significó haber proyectado Univers– con la combinación de «cierta sensibilidad» humanista, supone un punto de inflexión en la evolución del Humanismo Sans Serif. Dicha inflexión hace sustancialmente diferentes a Frutiger LT de sus precedentes más notorios –Johnston Underground y Gill Sans– a la vez que abre un nuevo camino a posteriores generaciones de tipógrafos.

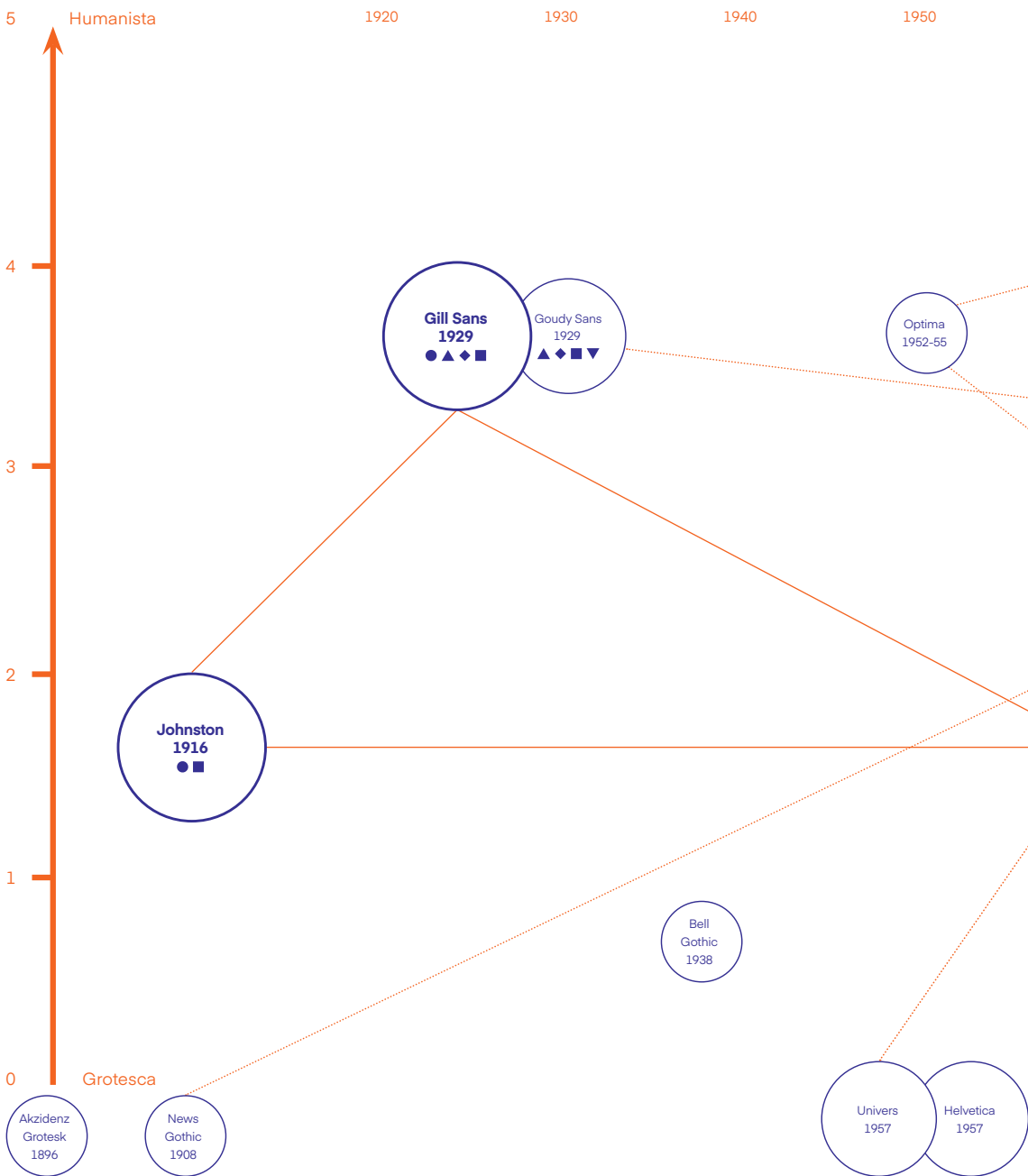
Adrian Frutiger reflexionó sobre la hipotética utilización de Univers para solventar las exigencias funcionales en el ámbito de la señalización. Adrian Frutiger llegó a la conclusión de que la evolución de la tipografía hacia la síntesis y el cierre de formas que representa Univers –y especialmente Helvética– parecía estar reñida con la legibilidad-funcionalidad que requería una tipografía eficiente en señalización. Adrian Frutiger pone en tela de juicio la supuesta «universalidad» de la convención racionalista diseñando Frutiger LT; una solución tipográfica depurada sobre la base de la abertura de formas de los caracteres –que tiene sus raíces en Univers– uno de los máximos exponentes del Racionalismo tipográfico de los años cincuenta.

A lo largo del artículo se ha comentado que la combinación de las variables sans serif humanistas –proporciones, eje humanista, apertura, contraste en el trazo y reminiscencias de la escritura con pluma de punta ancha– da como resultado un conjunto heterogéneo de tipografías en el que conviven diferentes categorías. Tipografías como Optima, Syntax y Scala parecen basarse en la letra de texto mientras que Frutiger LT y Lucida son palos secos que responden desde su concepto proyectual a nuevas necesidades. Pues bien, si se hace un ejercicio de mirada histórica y nos adelantamos al futuro –con la imprudencia que ello conlleva–, se puede afirmar que en el último cuarto de siglo se observa la consolidación de una categoría tipográfica influenciada especialmente por Adrian Frutiger y su diseño Frutiger LT. La principal característica de esta categoría es la hibridación de la estructura racional con la abertura formal renacentista. Siendo esto así, ¿podríamos referirnos a esta nueva categoría como tipografías «frutigerianas», tal como se hiciera en su día con las «garaldas» o «didonas»?

Ordenación Humanismo sans serif

● Proporciones. La proporción de la caja alta se basa en la de las mayúsculas inscripcionales y la e la caja baja en las minúsculas de la escritura humanista del s. XV.

▲ Eje humanista. Eje inclinado que recuerd al de la caligrafía hecha con pluma de punta ancha.



◆ Apertura. Evidente apertura de formas resultante del trazo caligráfico.

■ Contraste en el trazo. Contraste sutil en el trazo entre finos y anchos.

▼ Reminiscencias de la escritura con pluma de punta ancha la más importante es la versión cursiva de la redonda.

1960

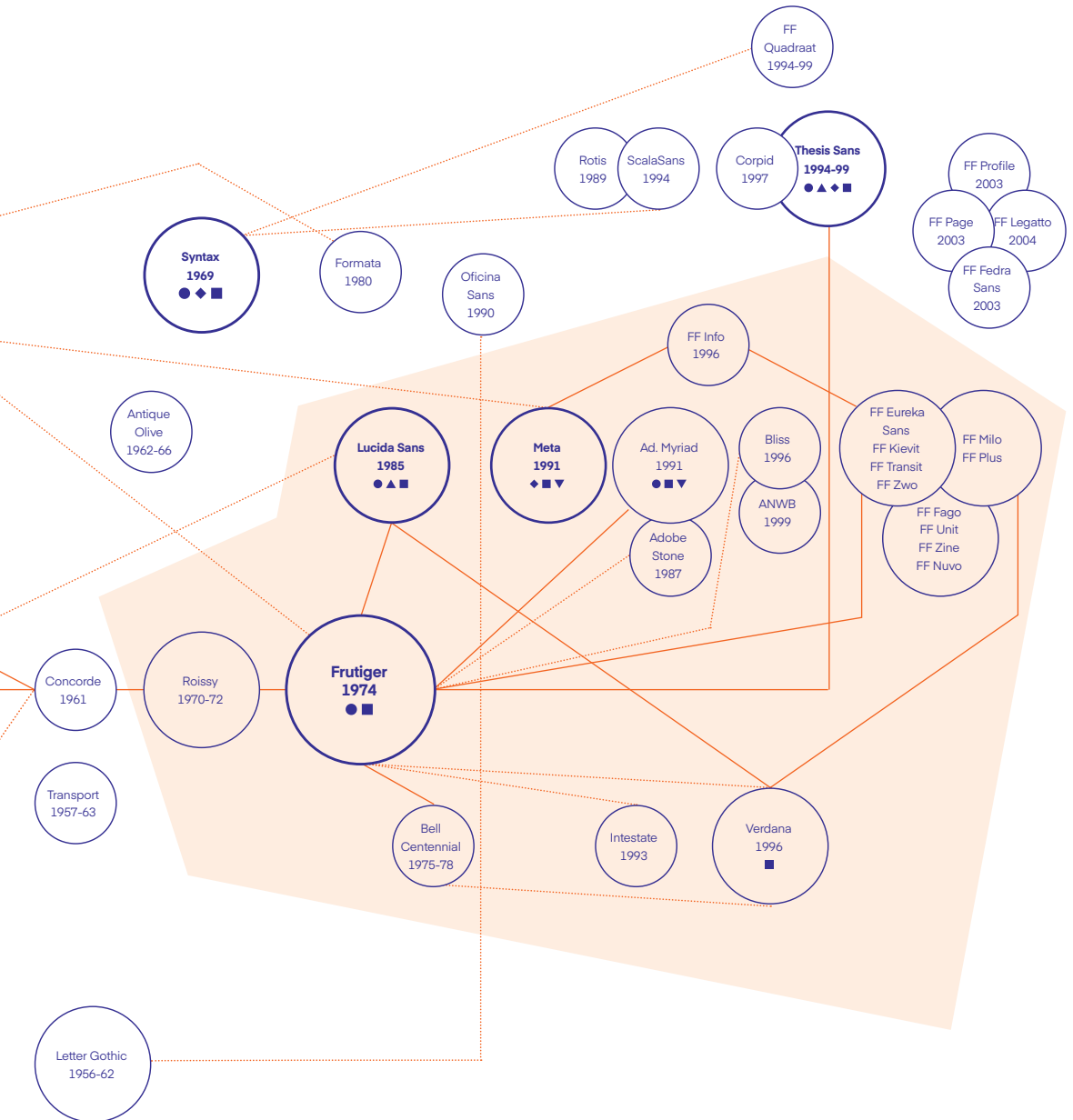
1970

1980

1990

2000

2005



Bibliografía

- Heidrun, O. y Stamm, P., *Adrian Frutiger typefaces. The complete works*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2009.
- Bringhurst, R., *The Elements of Typographic Style*, Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1996.
- Gálvez Pizarro, F., *Educación tipográfica una introducción a la Tipografía*, Buenos Aires: Ediciones, Universidad Diego Portales, 2005.
- Majoer, M., «The nexus principle. A type Design». En Middendrop, J. y Spiekermann, E., *Made with FontFont. Type for independent minds*, New York: Mark Batty Publisher, 2007.
- Tam, K., *Calligraphic tendencies in the development of sanserif types in the twentieth century, Master of Arts in Typeface Design*, University of Reading, 2002.
- Gill, E., *Un ensayo sobre tipografía*, Valencia: Campgràfic Editors S.L., 2004.
- Middendrop, J., *La emancipación de las sanserif. Nuevas estrategias de diseño tipográfico*, tpG n° 70, Buenos Aires: abril de 2006.
- Kinross, R., *Unjustified texts perspectives on typography*, Londres: Hyphen Press, 2002.
- Kinross, R., *Tipografía moderna, un ensayo histórico crítico*, Valencia: Campgràfic Editors, S.L. 2008.
- Frutiger, A., *El libro de la tipografía*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili SL, 2007.
- Miklavcic, M., *Neo-grotesque sans serif of the 1950s and 1960s, their historical background and development, Master of Arts in Typeface Design*, University of Reading, 2002.
- Frescara, J., *El diseño de comunicación*, Buenos Aires: Ed. Infinito, 2006.
- Owen, W., *Meta's tectonic Man*, Eye n° 18.
- Meggs, P. B., *Historia del diseño gráfico*, México DF: Interamericana editores, 2000.
- Lawson, A., *Anatomy of a Typeface*, Jaffrey, New Hampshire, Boston: David R Godine Publisher, 2009.
- Pelto, R., *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*, Madrid: Espasa Libros, 2004.
- Archer, B., *Eric Gill got it wrong; a re-evaluation of Gill Sans*. Disponible en World Wide Web: http://www.typotheque.com/articles/re-evaluation_of_gill_sans
- Berry, J. D. *Not Your Father's Sans Serif*. Disponible en World Wide Web: <http://www.creativepro.com/article/dot-font-not-your-father-s-sans-serif>
- Carter, H., *The Curwen Press Miscellany*, 1931. Disponible en World Wide Web: <http://www.unostiposduros.com/?p=1180>
- A Typeface for the Underground*. Disponible en World Wide Web: <http://londonreconnections.blogspot.com/2009/09/typeface-for-underground.html>

<http://es.letrag.com/tipografia.php?id=175>

<http://www.adobe.com/products/adobemag/archive/pdfs/9503fejb.pdf>

<http://www.lucasfonts.com/fonts/thesans/>

http://www.peterbilak.com/fonts_pages/eureka_info.html

Revisió de l'origen de la humanista cursiva fins a la seva formalització: de Niccolò Niccoli a Bartolomeo Sanvito

Laia Soler i Canaleta

Introducció

El 1963 James Wardrop es preguntava, pel que fa a l'origen de la humanista cursiva: «Hem de creure que la itàlica és l'escriptura falsa de la romana? Que la itàlica és la romana escrita de manera ràpida? La romana condicionada per la velocitat? O bé ens hem de recolzar en la més atractiva i ferma hipòtesi [...] que la itàlica és simplement la gòtica cursiva sota la influència humanista? Que hi havia una itàlica abans que la romana? I que hi hauria hagut una itàlica fins i tot sense haver existit una romana?». ⁸⁵ No he trobat una manera millor de resumir l'objectiu d'aquest estudi. Wardrop parteix de la gallina i deixa l'ou per a altres autors mentre es disposa a posar sobre la taula diversos punts de partida. M'agradaria proposar també un punt de partida donant resposta de manera taxativa a la pregunta amb què Wardrop conclou la seva reflexió: «Hi hauria hagut una itàlica sense que hi hagués hagut una romana?». Definitivament, no. I per justificar aquesta resposta cal definir primer de tot els dos pols oposats entre els quals es belluga la història de l'escriptura: formalitat i informalitat.

La formalitat en aquest context implica control en la manera de produir un text, és a dir, cura cal·ligràfica en l'execució dels traços. A l'escriptura en aquests termes ens hi referirem com a escriptura llibraria, ja que es feia servir per a la producció de còdexs. La informalitat es caracteritza per una voluntat d'escriure més ràpid que es tradueix en una disminució d'aquest control a l'hora d'executar un text. A l'escriptura informal l'anomenarem documental, ja que s'utilitzava en textos de menys importància.

Originàriament l'alfabet llatí es compon de lletres majúscules, que representen el pol formal de l'escriptura amb una funció concreta. La manera d'escriure formal dels romans era la majúscula monumental [imatge 1], que feien servir per a inscripcions commemoratives. Aquesta lletra formal la portaven a terme amb molta cura i amb traços controlats. Per a gestes o esdeveniments menys rellevants utilitzaven unes altres lletres que ens remeten al pol informal de l'escriptura romana, l'anomenada lletra rústica, de traços més àgils, una agilitat que les feia ser més estretes, i que deriven directament de la versió formal de la majúscula romana. Per a textos més corrents, com cartes i comptes comercials, que constitueixen un context encara més informal, utilitzaven una lletra cursiva [imatge 2], que no era res més que les formes de la capital romana escrites encara a més velocitat, en què s'aprecia la seva estructura contínua i com s'inclinen les lletres cap a la dreta.

Wardrop defineix la lletra cursiva en una tricotomia en què aquest tipus d'escriptura engloba la informalitat com a aspecte clau,

⁸⁵ Wardrop, J., *The script of Humanism. Some aspects of Humanistic script*, 1963, p. 12.

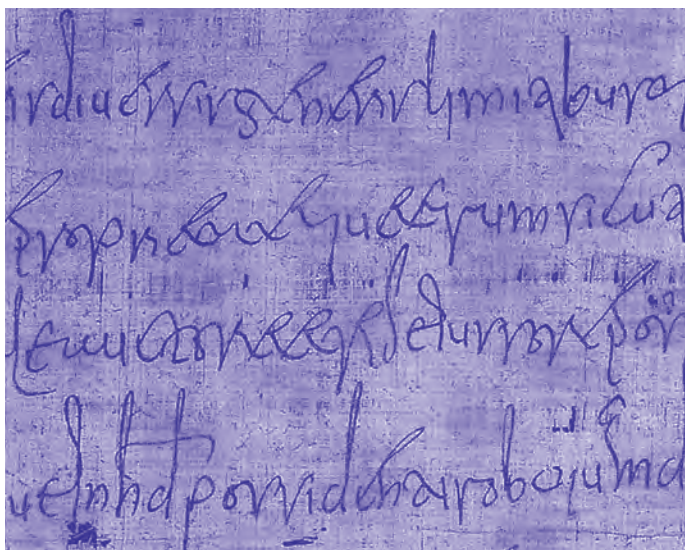
la rapidesa com una virtut i la funcionalitat com a objectiu inicial. Així, i partint del triangle de Wardrop, les cursives les entenem com el pol informal de la tensió en l'evolució de l'escriptura que neixen de la voluntat d'escriure més ràpid i que tenen els següents trets característics com a conseqüència d'aquesta velocitat d'execució:

- Estructura contínua, és a dir, lletres fetes d'un sol traç.
- Lletres més estretes.
- Inclinació cap a la dreta.
- Lligadures entre lletres.

¹ Exemple de capital romana.
Segle II dC. Necròpolis Paleocristiana
de Tàrraco.



² Exemple de romana cursiva. British Library. Part d'un paper. Transliteració: "s diversis generis limitibusq / proprietateque earum sicuti / le auctore et fideiussore pos / ue in h d possidentur ob quam d". Font: Night, Stan. *Historical Scripts. From classical times to the Renaissance.*



Cal tenir en compte que aquestes qualitats de la cursiva es produeixen en més o menys grau segons el context i l'època en què s'ubiquen. De tots aquests trets, el que més bé defineix l'essència de la itàlica, i tal com posa en relleu Fairbank,⁸⁶ és el fet que la majoria de lletres estan fetes en un sol traç. Aquesta idea la trobem reforçada també per Oriol Miró.⁸⁷

La velocitat d'execució de qualsevol tipus de lletra no prové de cap intenció premeditada de voler-ho fer així, sinó que representa una necessitat inherent en l'home per economitza el temps. Així, la cursivitat és fruit d'una evolució natural del traç que va buscant inconscientment una manera més ràpida de produir textos. Per tant, cap de les característiques que configuren la forma de la itàlica han estat establertes de manera calculada, sinó que han sorgit espontàniament de la mà de l'escriba.

Per exemplificar-ho, el manuscrit King's 22 de la British Library (1440-1473) presenta una escriptura cursiva amb diferències d'una pàgina a una altra que ajuden a entendre el pas poc o gens estudiat de la rodona a la cursiva: al foli 1r [imatge 3] hi trobem una lletra cursiva més arrodonida que la que hi ha al foli 152v [imatge 4], en què observem els trets cursius més marcats; sobretot la inclinació i el fet que les lletres es van fent més estretes. Segurament, l'escriba⁸⁸ d'aquest manuscrit tenia la intenció d'utilitzar la humanista rodona, com queda palès per l'ús de la 'a' de dos traços, però la rapidesa en l'execució el porta a fer moltes lletres sense aixecar la ploma del suport, és a dir, en un sol traç, i moltes més lligadures entre lletres.

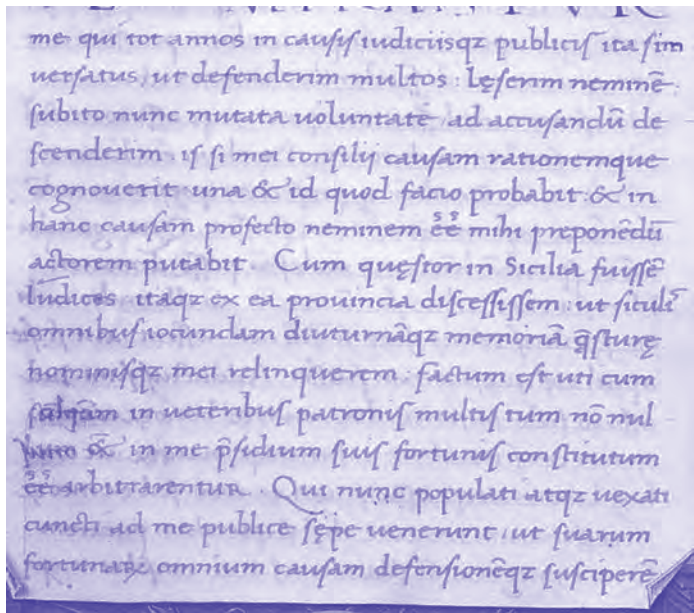
La lletra minúscula va derivar de la uncial i la semiuncial, encara majúscules, però amb trets que ja en començaven a perfilar les característiques, com ara algun ascendent i descendent, la forma de la 'a' i la tendència a arrodonir els traços. Aquest procés va culminar al segle IX amb la lletra carolina, considerada la primera minúscula, que unificava tots els estils d'escriptura nacionals dels segles anteriors. Així, la primera minúscula es va imposar com un model per fer servir als monestirs per a la producció de còdex. Cap al segle XII la lletra carolina va anar evolucionant cap a formes més anguloses i condensació de la lletra, i va desembocar en la lletra gòtica al segle XIII, de la qual deriva la seva versió informal també fruit de la tendència a escriure més ràpid, la lletra gòtica notarial o altrament dita

⁸⁶ Fairbank, A. i Wolpe, B., *Renaissance Handwriting, an Anthology of Italic Scripts*, p. 20. «The diagonal join (the thin connecting upstroke made by a sideways movement of the pen) [...] is a natural agent of currency and a break-away from the formality of making letters by pulled strokes fitted together. Speed and economy introduce the upstroke and that movement certainly is the power which produced the essential italic shapes.»

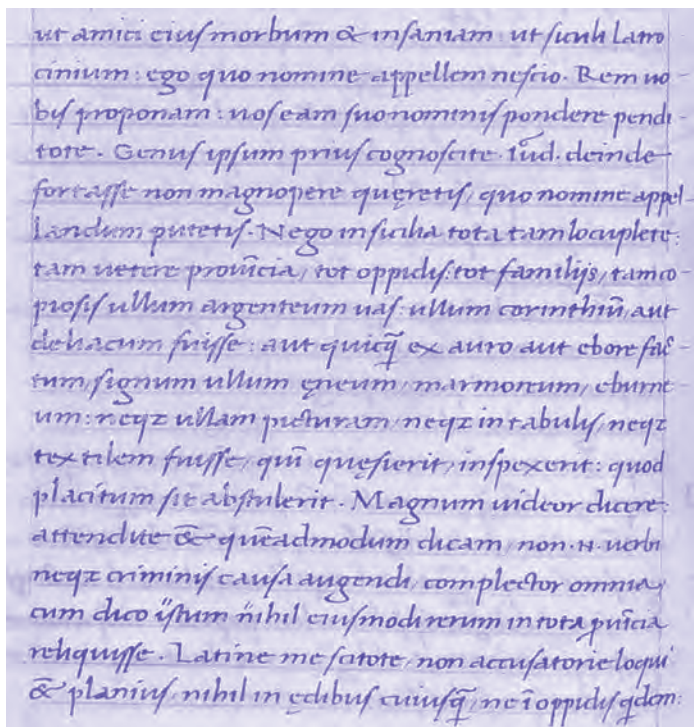
⁸⁷ Miró i Genovart, O., «Caligrafía y tipografía», a *Diseño e impresión de la tipografía*, p. 27. «[...] allò que és important de la itàlica és la seva estructura contínua [...]»

⁸⁸ Potser Gaspar de Verona segons especifica el catàleg de manuscrits de la British Library.

³ The British Library. King's 22, f. 1r.
 Escritura: humanista cursiva.



⁴ The British Library. King's 22, f. 152v.
 Escritura: humanista cursiva.



gòtica documental, una escriptura que es feia servir a les notaries i a les cancelleries reials per a la producció de documents.

Queda clar, doncs, que per a l'aparició d'una escriptura informal de trets cursius, que és la que es genera de manera natural i involuntària, primer hi ha d'haver una manera d'escriure formal de la qual es pugui partir. Sense la romana monumental no s'hauria pogut evolucionar cap a la rústica ni cap a la cursiva romana. I sense la gòtica formal no s'hauria pogut arribar al naixement de la gòtica notarial.

Aquest estudi no comparteix «l'atractiva i ferma» hipòtesi que la humanista cursiva ve de la gòtica notarial empeltada de trets humanistes, sinó que és la lletra formal (carolina) recuperada per Petrarca, Salutati i Poggio al principi del segle XV sota els efectes de la rapidesa i l'agilitat d'escriptura amb característiques de la gòtica notarial.

Tot i que hi ha hagut alguns autors que ho han estudiat, els orígens de la humanista cursiva no estan unànimement fixats, ni se n'han pogut classificar els diversos usos i variacions. Wardrop deixa clar que la humanista cursiva és, tal com el seu nom indica, la variant cursiva de la humanista formal.⁸⁹ Stanley Morison va més enllà i es refereix a la humanista cursiva directament amb el terme «slanted cursive Carolingian».⁹⁰ En tot cas, diu textualment, que la itàlica deriva de la romana humanista. B. L. Ullman proposa Niccolò Niccoli com el pare de la lletra itàlica, lletra que descriu com a humanista cursiva amb trets de la gòtica notarial.⁹¹ Petrucci, per la seva banda, explica com la humanista cursiva reproduceix gairebé integralment les formes de la humanista formal però modificades pel ductus cursiu i la inclinació.⁹²

Per presentar aquesta proposta es procedirà a l'anàlisi detallada de l'escriptura de diversos documents, tant còdexs (context formal) com pergamins de cancelleria (context informal), datats entre els segles XIII i XV a Itàlia. El suport d'aquest material tant pot ser reproducció en paper, reproducció digital o originals. L'estudi englobarà textos des del principi del segle XIV fins al segle XVI. En el cas dels usos escriptuaris de la cancelleria també es tindran en compte els tipus de lletra que es feien servir a Catalunya, ja que en l'època d'Alfons IV el Magnànim els escrivans de la cancelleria de la Corona d'Aragó van estar en contacte directe amb humanistes italians de la cort de Nàpols. Els documents catalans d'aquesta època es conserven a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), i són els únics originals

⁸⁹ Wardrop, J., *The script of Humanism*, p. 11.

⁹⁰ Morison, S., «Carolina cursiva inclinada», *Early Italian writing-books. Renaissance to Baroque*, p. 36.

⁹¹ Ullman B. L., *The origin and development of Humanistic script*, p. 60. «The script of Niccoli in the manuscripts [...] is not of a formal Humanistic type [...], rather it is a Humanistic cursive, with a sprinkling of Gothic.»

⁹² Petrucci, A., *Breve storia della scrittura latina*, p. 181.

als quals s'ha pogut tenir accés per fer aquest treball. La resta de suports del material consultat ha estat digital i paper, per tant el fet d'haver pogut examinar originals representa un valor afegit per al bon desenvolupament d'aquest estudi.

Després de fer un repàs a les influències més primerenques que van actuar en la formació de la humanista cursiva, ens endinsarem cap a mitjan i final de segle XV per veure com evoluciona aquesta escriptura en context formal i informal i quins factors influeixen en el camí cap a un estat de formalització amb la figura de Bartolomeo Sanvito, personatge clau en aquest procés.

Pel que fa a la terminologia, fem servir *humanista cursiva* o bé *itàlica* per referir-nos a la lletra que considerem la versió d'origen informal de la humanística formal. Hi ha autors que l'anomenen *cancelleresca*, però no utilitzarem aquest terme perquè podria ser causa de confusió per la manera com s'enfoca l'estudi. El nom d'*humanista formal* o *lettera anticha* (o *littera antiqua* en llatí) ens servirà per anomenar la lletra que impulsen els humanistes a Itàlia al principi del segle XV. Pel que fa a la lletra documental que feien servir els notaris i els cancellers reials, ens servirà el nom de *gòtica notarial* o *gòtica documental*. Petrucci l'anomena *minúscula cancelleresca italiana*⁹³ i Josep-David Garrido s'hi refereix amb el terme *semigòtica cancelleresca*.⁹⁴

Les gòtiques notariales d'abans del 1400 a Itàlia i Catalunya

Per entendre com es va començar a desenvolupar la humanista cursiva cal veure primer de quina manera s'escrivia en un context informal abans del 1400 i com van influir les formes d'aquesta escriptura anterior en la seva formació. Donem un cop d'ull als documents de les cancelleries italiana i catalana d'aquesta època.

A Itàlia, la lletra cursiva que es va començar a desenvolupar a partir d'una minúscula anomenada per Petrucci «minúscula diplomàtica»⁹⁵ esdevé l'escriptura comuna de la major part de la gent que sap escriure, una cursiva que anomenem gòtica notarial o documental [imatge 5].

⁹³ Petrucci, A., *Breve storia della scrittura latina*, p. 152.

⁹⁴ Garrido, J., «L'escriptura humanística al Principat de Catalunya», *Faventia* 25/2, p. 147.

⁹⁵ Petrucci, A., *Breve storia della scrittura latina*, p. 143-145.

Nxpi nomine Amos Anno sue salutiferæ Incarnati
Millimo Trecentesimo Quadragesimo sexto Idibus Julij
quæ dñi Clementis pape Sexti Pontificatus Maximi Anno
Dones p[ri]m[us] a consilio xij p[er] p[ro]p[ri]etatem Castell
del beate adite a f[er]re fuerunt quate sine p[ro]p[ri]etate i[n] t[er]re
a solo fuit put q[ue] p[ro]p[ri]etate i[n] consilio f[er]re p[ro]p[ri]etate

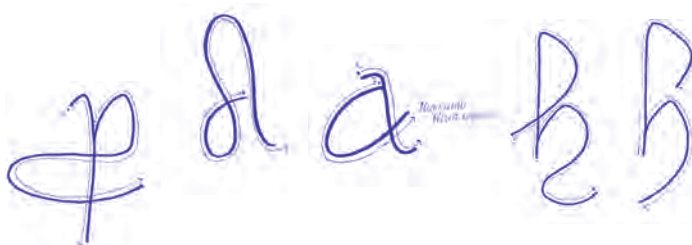
Idibus Julij

No hoc ut copia a Sabandonia cum a bladi comit
castelli p[ro]p[ri]etate f[er]re habeatur per dños p[ro]p[ri]etate
et consilium xij p[er] p[ro]p[ri]etate deliberatione
fuit diligenti et demum inter ipsos p[ro]p[ri]etate et
p[ro]p[ri]etate Consilium xij p[er] p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate f[er]re
f[er]re a obt[ine]re p[ro]p[ri]etate ad f[er]re negros a abas p[ro]p[ri]etate et
p[ro]p[ri]etate fuit q[ue] i[n] p[ro]p[ri]etate comitatus castelli imp[er]at
a ex n[ost]ro imp[er]at et intelligit a p[ro]p[ri]etate Datum
ad p[ro]p[ri]etate a f[er]re a p[ro]p[ri]etate a f[er]re non a
comitatus ad xij p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate f[er]re quod datum
ex[er]ca debeat p[ro]p[ri]etate a f[er]re p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate
p[ro]p[ri]etate a xij comitatus f[er]re q[ue] i[n] f[er]re f[er]re p[ro]p[ri]etate a f[er]re
p[ro]p[ri]etate a f[er]re quod datum p[ro]p[ri]etate a f[er]re hinc
ad xij p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate f[er]re p[ro]p[ri]etate a f[er]re ad
p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate p[ro]p[ri]etate a f[er]re p[ro]p[ri]etate a f[er]re
que ex f[er]re d[omi]ni xij p[ro]p[ri]etate a f[er]re p[ro]p[ri]etate a f[er]re
a quanto p[ro]p[ri]etate a f[er]re p[ro]p[ri]etate a f[er]re a comitatus p[ro]p[ri]etate
a debeat p[ro]p[ri]etate a f[er]re a f[er]re a f[er]re p[ro]p[ri]etate a f[er]re
a m[er]ite a f[er]re a comitatus a f[er]re a f[er]re a f[er]re
ac m[er]ite f[er]re a f[er]re a f[er]re a f[er]re a f[er]re a f[er]re

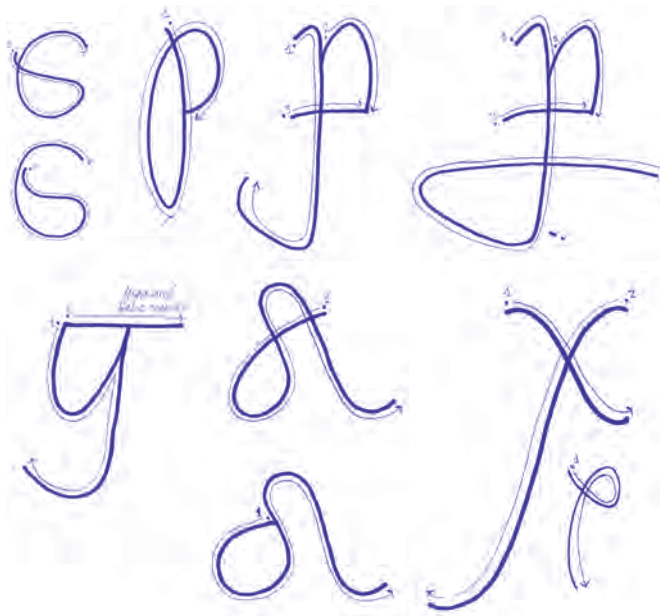
ad
castella
comitatus

La gòtica notarial italiana i la gòtica notarial catalana d'abans del 1400 [imatges 6 i 7] presenten les formes principals que s'aniran repetint al llarg del segle XIV i que no s'abandonaran al llarg del XV, tot i la reforma en la manera d'escriure que portaran a terme els humanistes. Aquests són els traços que influirán en la humanista cursiva i que conviuran paral·lelament amb la nova modalitat de formes fins al principi del segle XVI.

⁶ Ductus d'algunes lletres de la gòtica notarial de l'any 1327 de pergamins de la cancelleria reial de la Corona d'aragó en el regnat d'alfons III. Carpeta 215 de l'ACA. Rei: Alfons III. Diversos pergamins.



⁷ Ductus d'algunes lletres de la gòtica notarial del segle XIV de pergamins de la cancelleria reial de la Corona d'aragó en el regnat de Joan I. Carpeta 311 de l'ACA. Rei: Joan I. Número pergami: 201.



Les gòtiques notariales italianes que hem observat presenten característiques molt semblants, ja que, una vegada instaurada en els usos escriptuaris tant de les cancelleries com en l'àmbit notarial i documental, els trets principals de la gòtica notarial van restar relativament uniformes en tot el territori italià. Pel que fa a l'escriptura librària es feia servir una gòtica formal o també una gòtica notarial però amb una evident elegància i formalitat de ductus mantenint la rotunditat dels traços de l'escriptura informal. I en aquesta formalitat es redueixen les abreviatures i es té més cura a l'hora d'aconseguir un espaiat regular.

Un tret important que comparteixen les gòtiques notariales italianes i catalanes és l'ús d'una gran quantitat d'abreviatures, fet que s'explica per la necessitat d'escriure ràpid donat el context informal al qual s'ubica. Per aquest motiu la taca de text que ofereix és més atapeïda que la que mostra una humanista cursiva, que no presenta abreviatures o en fa servir molt poques. Els ponts i en general tota la lletra s'arrodoneix, tot i que manté un fons angulós gòtic en les formes. La fluïdesa del traç queda palesa en l'estructura contínua de moltes lletres com en 'm', 'n' i 'u'.

Al final de paraula s'utilitza sempre la 's' curta en forma de sigma, mentre que a l'interior es fa servir la 's' llarga, que la fan baixar per sota de la línia de la base. Pel que fa a lligadures de parells de lletres en concret, hi destaca la de 's' llarga i 't', que hem observat en la majoria de textos, herència de la tradició gòtica formal, que a la vegada prové de la lletra carolina. Quan arribem a la humanista, ens la tornarem a trobar, i per tant podem parlar d'un encontre que s'estableix per dues vies: els humanistes la mantenen perquè no s'havia deixat de fer servir mai i perquè la retroben en els manuscrits antics del segle X i XI dels quals recuperen la lletra carolina. Es troben en el mateix cas l'ús de la 'g' lligada amb la lletra següent per la part superior dreta i la 'x', que baixa per sota de la línia de la base.

El cercle de Niccolò Niccoli i antecedents de la lletra humanista

Entre el final del segle XIV i el principi del XV es produeix a tot Europa una revolució artística que marca una veritable ruptura amb l'edat mitjana. Estem en el Renaixement, originat a Itàlia, en què el nou pensament apel·lava a les formes i les idees clàssiques de l'antiga Roma i Grècia. La barreja entre les tradicions gòtiques i les formes modernes seran una constant en les obres dels artistes d'aquesta època.

Els humanistes del final del segle XIV, els primers del nou moviment, escrivien en una lletra gòtica llegible, en un grau de formalitat més baix que la gòtica rotunda, sense ser comprimida ni

angulosa però preservant el tret gòtic de la fusió de lletres. Aquesta és la manera d'escriure que utilitzaven per a llibres. Pel que fa a la seva escriptura corrent feien servir la gòtica notarial. Aquests primers humanistes als quals ens referim són Petrarca i Coluccio Salutati. Petrarca era crític amb les formes anguloses i comprimides de la lletra gòtica, que considerava poc llegible, estèticament poc adequada i massa farcida d'abreviatures. Ell havia viatjat per Europa i per Itàlia per recopilar a la seva biblioteca manuscrits antics. En tenia dels segles X i XI escrits en carolina, una lletra que anomena *littera antiqua* o bé *littera anticha* en vernacular, i que descriu com a sòbria, elegant, simple i clara, uns atributs que contraposa als de la gòtica.

Segons Ullman és amb Coluccio Salutati que s'origina l'escriptura humanista, ja que en textos seus s'aprecia com experimenta amb les lletres, fent servir les formes gòtiques barrejades amb trets de la lletra carolina, com l'ús de la 'd' d'ascendent recte i la 's' llarga al final de paraula.⁹⁶ Per tant el que van fer Petrarca i Salutati va ser introduir elements gràfics de la carolina a la seva gòtica rotunda. A aquest estat de transició de la lletra humanista entre la gòtica rotunda i la carolina l'anomenem *ferehumanística o preantica*.

Poggio Bracciolini i Niccolò Niccoli van portar a terme el que Petrarca i Salutati no gosaven fer: reproduir simplement la lletra carolina tal qual la recuperaven dels manuscrits antics dels segles X i XI. Poggio, que va treballar com a copista per a Salutati, no va arribar a establir els cànons de la humanista formal fins el 1427. La imatge 8 mostra una humanista formal de l'últim quart del segle XV on queden paleses les formes que els humanistes prenen de la lletra carolina.

La humanista formal la descrivim com una lletra de traços controlats arrodonits amb força blanc a dins i entre lletres, amb una escala més alta que la de la carolina; una lletra clara, llegible i regular. Els trets principals d'aquesta escriptura arriben per dues vies: en la gòtica notarial ja ens les trobem, perquè les hereta de la gòtica formal, que al seu torn les pren de la carolina en una evolució natural. Per altra banda, són característiques que els humanistes es tornen a trobar quan recuperen la lletra carolina.

La lletra 'g' apareix amb la bola inferior tancada, que és tal com l'estableix Poggio quan canonitza la humanista formal. De totes maneres, en els escrits més primerencs de Poggio hi trobem la 'g' amb la bola inferior oberta. En els manuscrits més primerencs fets en carolina i produïts a Tours (segles IX i X) hi trobem aquesta 'g' oberta a la bola inferior, mentre que en una carolina més tardana en manuscrits de Sankt Gallen (segle XI) hi veiem la bola inferior

⁹⁶ Ullman, B. L., *The origin and development of Humanistic script*, p. 16.

Ita alteri testum mendacium: alteri ueritas aperta finis
uite fuit; DE PATIENTIA CAP. IIII



GREGIIS uirorum pariter ac foeminarum op-
bus fortitudo se oculis hominum subiecit: pa-
tientiaque in medium procedere hortata est:
non infirmioribus radicibus stabilitam aut minus
generoso spiritu abundantem: sed ita solitudine uncta
ut cum ea uel ex ea nata iuderi possit; Quid enim ipsi
que supra retuli facto Muti conuenientius: cum a Por-
senna Rege betruscorum urbem nostram graui ac duri-
no bello urgeri egre ferret: castra eius clam ferro cin-
tus intrauit: immolantemque ante altaria conatus occi-
dere est. Ceterum inter molitionem pijs pariter ac for-
tis propositi oppressus nec causam aduentus texit: & tor-
menta quantopere contemneret inira patientia osten-
dit. Perosus enim credo dexteram suam: quod eius mi-
nisterio in cede regis uti nequisset: iniectam foculo exu-
ri passus est. Nullum profecto diu immortales ad motus
aris cultam: attentioribus oculis uiderunt: ipsum quoque
Porsennam oblitum periculi sui: ultionem suam uertere
in admirationem cogit. Nam reuertere inquit ad tuos
Muti: & eis referre te cum uitam meam peneris: ante uita
donatum. Cuius clementiam non adulatus Mutius
tristior Porsennae salute quam sua. Letior urbi secum
eternae glorie cognomine Sceuolam reddidit; Pompeii
etiam probabilis uirtus: qui dum legationis officio fun-
geretur agentio Rege interemptus cum Senatus consi-
lia prodere uberetur ardenti lucernae ad motum digi-
tum cremandum prebuit. Ea que patienti Regi simul

⁸ NYPL Spencer 020, f. 50v. Escrip-
tura: humanista formal. Escriba:
antonio Sinibaldi. Data: últim quart
del segle XV.

Antonio Sinibaldi va desenvolupar la
seua feina entre Florència i Nàpols.
L'escriptura que més feia servir era
la humanista formal tot i que també
se li coneixen obres fetes en huma-
nista cursiva.

de la 'g' tancada. Poggio devia anar experimentant amb aquestes diverses formes.

Cal destacar l'ús de la 's' llarga i curta en posició final de mot: en Aretino hi trobem sempre la llarga en aquesta posició, tal com feia Poggio per imitació de la lletra carolina. En canvi, Sinibaldi ja gairebé només fa servir la curta en aquesta posició. Aquesta última opció és la que es manté en el procés de formalització de la humanista cursiva. Pel que fa a l'escala, en aquestes humanistes tan primerenques hi trobem una escala baixa, d'entre 3, 5 i 4. Cap a mitjan de segle, l'escala augmenta.

Niccolò Niccoli

En el present estudi ens centrarem en un context informal per parlar de l'origen de la humanista cursiva, com és natural segons hem establert inicialment. I per fer-ho partirem d'una cita de Wardrop que especifica precisament tot el contrari: «Primerament, [la humanista cursiva] sorgeix com a escriptura librària; més endavant, passa a ser l'escollida per a correspondència formal». Els arguments de Wardrop es basen en el fet que la humanista cursiva per a l'execució de butlles no entra a la cancelleria papal fins al regnat de Pius II (1458-64), ja que no es coneix cap document d'Eugenius IV en lletra itàlica, sinó en humanista formal. I quan entra a la cancelleria, la humanista cursiva ja ho fa en un estat de formalització absolut; un procés, el de formalització, que es desenvolupa en un context d'escriptura librària. Per això Wardrop diu que la humanista cursiva té un origen formal, ja que es va utilitzar primer com a escriptura per a còdexs i més tard per a documents de la cancelleria.

Però el que no té en compte Wardrop en aquest cas és la feina feta per Niccolò Niccoli (1363-1437), humanista de l'època que Ullman defineix com l'«inventor» de l'escriptura humanista cursiva, tot i que considero més adient anomenar-lo «impulsor» d'una manera concreta d'escriure que es va difondre ràpidament per tot Itàlia primer i després per Europa. Tampoc n'és l'«inventor» perquè la humanista cursiva és fruit d'una evolució natural en l'escriptura: la cursivitat ja estava «inventada», tot i que acompanyant altres formes i estructures de lletres.

Niccolò Niccoli era un estudiós de la literatura i la gramàtica llatines. Influït per Coluccio Salutati, Niccoli també era un admirador de la *lettera antica*. Tots dos homes vivien a Florència, per això no se'n conserva correspondència, però se sap que eren del mateix cercle. Els manuscrits que generalment se li atribueixen no estan escrits en la mateixa lletra de Poggio Bracciolini i els seus imitadors, sinó que abans del 1410 Niccoli desenvoluparà, a partir d'aquesta

humanista formal, una escriptura més àgil, la humanista cursiva, que neix de la seva voluntat d'escriure més ràpid però sense perdre l'essència de la lletra carolina recuperada per ell i Poggio Bracciolini, del qual era amic i protector. Niccoli no era cap cal·lígraf professional. Era un erudit de l'època que es va poder dedicar a reunir manuscrits antics gràcies a la fortuna heretada del seu pare i gràcies també al suport econòmic de Cosimo de Medici. La seva intenció no era produir pomposos manuscrits amb grans decoracions i grans caplletres per vendre després o per a la posteritat –tot i que les seves còpies servien per a reproduccions posteriors més elegants–, sinó que copiava manuscrits per al seu propi ús i per a altres col·leccionistes, com ara el mateix Cosimo, i sobretot copiava llibres dels quals només podia disposar per un curt període de temps. I comptava amb altres escribes de renom, com per exemple Antonio di Mario, per copiar manuscrits en la humanista formal, tal com se n'extreu de la carta que Niccoli escriu a Cosimo el 1425. És lògic pensar, doncs, que no podia entretenir-s'hi gaire, i que, imitant les formes rodones i plenes de llum de la humanista formal, va anar agilitzant els traços cap a estructures cursives amb trets de la cursiva notarial, que és la que s'estava fent servir per a documents de caire més informal a les notaries i a la cancelleria des del segle XII,⁹⁷ i de la gòtica mercantesca, usada per artesans i mercanters.

Sí que és cert que Niccoli mostra una clara intenció d'intentar formalitzar, fins a cert punt, aquest nou tipus de lletra, i de fet se li coneixen tres tipus de cursives que resulten de la seva mà: una de traços més controlats i curosos i una altra que pateix les conseqüències del fet d'escriure més ràpid, totes dues per a còdexs; i la que feia servir per al seu correu personal i per a documents de menys transcendència –anomenada per Morison *lettera corrente*–,⁹⁸ que és una clara gòtica mercantesca de l'època feta a gran velocitat i que només utilitzava quan escrivia en llengua vernacular. Segons Morison, Niccoli era conscient de les característiques fonamentals del disseny de les lletres, però li mancava perfecció cal·ligràfica en l'execució.⁹⁹ Ell enfocava la cal·ligrafia des d'un punt de vista racional: era entusiasta a l'hora d'aplicar les formes antigues que tant admirava, però també mostrava una clara voluntat d'adaptar aquestes formes a una escriptura fàcil i àgil i alhora que es llegís bé.

⁹⁷ Tal com conclou també Ullman en el seu *The origin and development of Humanistic script*, p. 60. «The script of Niccoli [...] is not of a formal humanistic script type such as that practised by Poggio and his imitators. Rather it is a humanistic cursive, with a sprinkling of Gothic.»

⁹⁸ Morison, S., «Early Humanistic script and the first Roman type», *Selected essays on the history of letter-forms in manuscript and print*, p. 208.

⁹⁹ Morison, S., «Early Humanistic script and the first Roman type», p. 211.

És en aquest context informal en el qual es comença a desenvolupar la humanista cursiva.

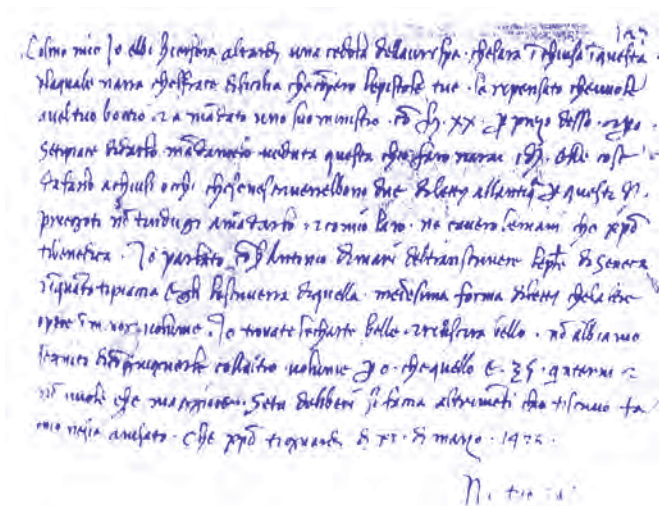
D'aquesta manera, podem afirmar que en les seves manifestacions més primerenques les formes de la humanista cursiva responen a una escriptura modesta i sense pretensions que de mica en mica va sent imitada per altres escribes contemporanis a Niccoli i de més tardans. Morison assegura que si no hagués estat per Niccoli, no hi hauria hagut mai una itàlica desenvolupant-se paral·lelament a una romana i que, consegüentment, aquesta itàlica mai no s'hauria fet servir com a escriptura per a còdexs.¹⁰⁰

La «lettera corrente» de Niccolò Niccoli

La lletra que feia servir Niccoli per a la seva correspondència personal era una gòtica mercantesca. L'escriptura mercantesca s'origina a causa del desenvolupament de l'activitat artesanal i mercantil, que va provocar la necessitat de produir documentació escrita que normalment es volia mantenir en secret, de manera que als mercaders no els era ni pràctic ni convenient anar a cal notari. Va sorgir, doncs, la necessitat de crear escoles particulars en llengua vulgar per ensenyar matemàtiques i algorisme. Així, és natural que en aquestes escoles s'ensenyés i es difongués una escriptura particular pròpia d'una classe social emergent.

Sabem que el pare de Niccoli va ser un mercader d'èxit, i probablement utilitzava la lletra pròpia del seu sector. Niccoli devia aprendre a escriure en aquestes circumstàncies, i els seus antecedents escriptuaris són la mercantesca –tal com es comprova a la carta de Niccoli a Cosimo de Mèdici– i la gòtica notarial.

⁹ Strozziane 137, Florència.
 Escriptura: mercantesca. Escriba:
 Niccolò Niccoli. Data: 1425.
 Aquesta és la carta de Niccolò
 Niccoli a Cosimo de Mèdici, del 20
 de març del 1425, escrita en la seva
 lletra diària.



¹⁰⁰ Morison, S., *Early Italian writing-books. Renaissance to Baroque*, p. 36.

La *mercantesca* és una lletra cursiva i de formes més aviat arrodonides. En el seu ús més lliure, per a llibres d'àlgebra o matemàtiques, per exemple, presenta més lligadures, mentre que per a textos literaris se n'aprecia una clara disminució.

La carta de Niccoli a Cosimo de Mèdici [imatge 9] està escrita amb una *mercantesca* de ràpida execució. Són pròpies d'aquesta escriptura les lligadures de 'ch' i 'gh', en què la part superior dreta de 'c' i 'g' lliguen amb el bucle de l'ascendent de la 'h'; el bucle de la 'd' que lliga amb lletra 'í' per la dreta –tret que trobem també en la gòtica notarial–; la 'g' feta d'un sol traç amb bucle al descendent; la 'e' amb el traç horitzontal a la part superior dreta; la 'r' simple d'un sol traç lligada amb per la dreta i per l'esquerra. De la gòtica notarial hi trobem els bucles als ascendents de 'd', 'h', 'l' i 'b' i l'ús d'abreviatures. La lligadura 's' llarga i 't' i la 'e' lligada amb la lletra següent per mitjà de la sortida del segon traç són característiques que també trobem a la gòtica notarial i que han d'anar a buscar el seu origen a la lletra carolina a través de la gòtica formal.

Autoria del manuscrit Laur. 50, 46, atribuït a Niccoli per Morison, i anònim segons Ullman

Stanley Morison posa com a exemple per a la humanista formal de Niccoli una de les pàgines de *De Oratore* de Cicero (Florència, Laur. 50, 46), el qual data abans del 1410.¹⁰¹ Aquest manuscrit mostra dos tipus de lletra, ambdues atribuïdes a Niccoli per aquest autor: una primera part que considera humanista formal (o *formata*) i una segona part escrita en una humanista cursiva. Personalment, em decantaria més per descriure aquestes escriptures com a cursives humanistes totes dues.

Ullman, per la seva banda, posa en dubte la identificació que fa Morison i va més enllà dient que les dues escriptures estan executades de la mà de dos escribes diferents i que cap d'ells seria Niccoli.¹⁰² De fet, a part de les tres diferències de caire més general que hem mencionat a dalt, n'hi trobem d'altres de més concretes que donarien suport a la teoria d'Ullman: a la 'e' de la pàgina de l'*Oratore* [imatge 10] el segon traç no lliga amb la lletra següent, tal com passa a la pàgina de l'*Oratore* (imatge 11); la 'g' de la imatge 10 té una bola inferior que sobresurt per la dreta molt més que la bola superior, mentre que en la imatge 11 les dues boles estan just una sota de l'altra de manera lineal unides per un llarg coll; la 'N' majúscula de la 10 és una rústica, i a la 11 hi trobem una 'N' capital romana; l'escriba de la lletra de la imatge 11 fa servir tant la 'd' uncial com la humanista, i el de la 10 només la humanista.

¹⁰¹ Morison, S., «Early Humanistic script and the first Roman type», p. 210.

¹⁰² Ullman, B. L., *The origin and development of Humanistic script*, p. 74.

scriptoribus artes rationem docendi et uia
 sed naturam defuisse. Nam et animum atq; in
 geny celeres quidam motus esse debent: qui
 ad excogitandum acuti ad explicandum ornā
 dium: sint uberes et ad memoriam firmi atq;
 diuturni. Sed si quis est qui hec putet arte
 accipi posse quod falsum est: predicare enim res
 se habeat. si hec accendi aut comoueri arte pos
 sint infens quid: et donari ab arte non pos
 sint. Omnia sē enim illa dona nature. Quid
 de illis dicam que certe cum ipso homine nas
 cuntur: lingue solutio: uocis sonus: latera:
 uires: conformatio quedam: et figura toti
 us oris: et corporis. Neq; enim hec ita dico
 ut ars aliqd limare non possit: nec enim iq;
 ro et que bona sunt fieri meliora posse docē
 trina et que non optima: aliquo modo acui
 ri et corrigi posse. Sed si quidam aut ita
 lingua hesitantes: aut ita uoce absoni: aut i
 ta uultu motuq; corporis uastri atq; agrestes
 ut etiam si ingeny atq; arte ualeant: tamē
 inuicatorum numero venire nō possunt.

lis uox et muliebris: aut quasi ex modum absona: et ab
 surda. Est autem uicium: quod nonnulli de industria cō
 sectantur rustica uox: et agrestis quosdam delectat q̄
 magis antiquitatem si ita sonet eorum sermo retinere uide
 atur: ut tuus cūte sodali. L. cotta gaudere mihi ui
 detur grauitate lingue: sonuq; uocis agrestis: et illud
 quod loquitur priscum usum uti putat: si planum fuit
 rusticarum. Me autem tuus sonus: et subtilitas ista
 delectat cōmitto sōborum quāq; est caput uerum id
 affert ratio docent littere confirmat consuetudo le
 gendy: et loquendy. Sed hanc dico suauitatem que
 exit et ore que quidem muta apud grecos atticos: sic
 in latino sermone huius est urbis maxime ppria. Athe
 nis iamdiu doctrina ipsorum atheniensium interijt.

Domicilium tantum in illa urbe remansit study: quibus
 uacant ciues peregriny fruuntur capn quodammodo no
 mine urbis et auctoritate: tamen eruditissimos homi
 nes asyaticos quibus atheniensis indoctus non uerbis
 sed sono uocis: nec tam bene q̄ suauiter loquendo faci
 le superabit. Nostri minus student literis: q̄ latine ta
 men ex istis quos nostros urbanis: in quibus minimum ē
 litterarū nemo est quin litteratissimum rogatorū omnē

¹⁰ Esquerra: Florència, Laur. 50, 46.
 De Oratore, Ciceró. Escriptura:
 humanista cursiva. Escriba: Niccolò
 Niccoli segons Morison; anònim
 segons Ullman. Data: anterior al 1410.

¹¹ Dreta: Florència, Laur. 50, 46.
 De Oratore, Ciceró. Escriptura:
 humanista cursiva. Escriba: Niccolò
 Niccoli segons Morison; anònim
 segons Ullman. Data: anterior al 1410.

Per recolzar el pensament d'Ullman que la mà de Niccoli no estaria present en aquest còdex, detallo a continuació alguns trets que diferencien la seva lletra de la dels dos escribes anònims. No hi ha la lligadura 'ct', que trobem a tots els escrits de Niccoli. Hi manca l'ús de l'ampersand, que, tot i que sí que en algun escrit de Niccoli trobem també 'et' sense lligar, en un manuscrit d'aquestes característiques en què s'aprecia una intenció de l'escriba de controlar els traços i buscar una regularitat en el ritme del text el més lògic és que l'hagués fet servir. La 'g' humanista hi apareix amb la bola inferior tancada, mentre que la bola inferior de la 'g' de Niccoli és sempre oberta en els seus textos més primerencs. Pel que fa a l'ús de la 's' al final de paraula, en Niccoli és més usual trobar-hi la llarga-tret que copia de la carolina i en *De oratore* hi trobem majoritàriament la 's' curta; a més a més, la 's' curta de Niccoli al final de paraula baixa per sota de la línia de la base amb un traç vertical, i no corb cap a l'esquerra com trobem aquí.

La meua opinió personal seria que la lletra de Laur. 50, 46 no és de Niccoli, perquè de totes les imatges que he trobat d'escriptures atribuïdes a ell, la d'aquest còdex és l'única que presenta aquestes formes. De totes maneres, tant si és de Niccolò Niccoli com si no, el que ens aporta aquest document és una humanista cursiva que representa un primer pas cap a la formalització d'aquesta lletra, com ho demostren els traços més controlats i fets amb més cura i no tanta rapidesa com els de Niccoli. Si no fos de Niccoli, l'escriba anònim, o els escribes anònims, podria ser algú proper a Niccoli amb més consciència cal·ligràfica.

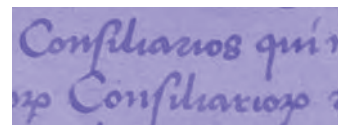
Totes dues cursives de l'*Oratore* tenen característiques gairebé idèntiques pel que fa als trets adoptats de la gòtica notarial i també coincideixen en la descripció de les formes humanistes. Però presenten una taca de text ben distinta a causa de diferències en l'execució, com l'amplada de la ploma i l'escala. La cursiva de l'*Oratore* de la imatge 11 és més comprimida que la de l'*Oratore* de la imatge 10. Aquesta última té unes formes més arrodonides en general. La ploma feta servir en la primera és més ampla i l'escala en la imatge 11 és més alta. De les dues cursives de l'*Oratore*, la que crida més l'atenció per les seves formes més properes a una itàlica tardana és la de la imatge 11.

Acceptació i propagació de la nova escriptura a Catalunya

Alfons IV el Magnànim, al capdavant de la corona catalanoaragonesa, va ser el primer rei de Nàpols, on va entrar el 1443 i on va congregar un nombrós grup de copistes florentins a la biblioteca que va formar.

Arnau Fonolleda (1390-1474) era un humanista català que va servir al regne napolità com a secretari reial entre el 1436 i el 1448 i que va mantenir forts lligams amb els humanistes italians, ja que hi va fer diversos viatges acompanyant el rei. Va ser l'encarregat d'introduir la lletra humanista a la cancelleria reial de la corona d'Aragó a partir del 1440. Ell encara conserva una forta influència de la lletra que s'estava fent servir a la cancelleria en aquella època, la gòtica notarial, però la seva escriptura ja és humanista. La nova manera d'escriure s'anirà adoptant entre els altres escribes de la cancelleria paulatinament, sempre mantenint les formes predominants de la gòtica notarial.

La lletra d'Arnau Fonolleda [imatge 12] contrasta amb la resta d'estils dels escribes de la cancelleria –que feien servir la gòtica notarial– per una taca de text més neta, produïda, sobretot, per la disminució de les abreviatures. Les abreviatures són un fenomen recurrent en la gòtica notarial, que s'assenyalen amb unes marques



¹² Arxiu de la Corona d'Aragó
Carpeta 348 Alfons IV.
Pergamí núm. 17.
Escriba: Arnaldi Fonolleda
(Arnau Fonolleda).

que van per sobre o per sota de la paraula. Cal remarcar que l'estil de Fonolleda resta influït pels trets d'aquesta escriptura, la gòtica notarial, que era la predominant.

Una altra diferència entre l'escriptura de Fonolleda i la dels escribes que utilitzaven la gòtica notarial és l'arrodoniment de les formes heretades de la *lettera antiqua* i la lleugeresa de la humanista cursiva. A mesura que avancen els anys, aquestes formes es van comprimint i els punts rodons de 'm', 'n' i 'u' es van fent més punxeguts, una característica que trobem en la itàlica ja totalment formada,¹⁰³ cap al final del segle XV.

Tant la lligadura 's' llarga i 't' com la forma de la 'h' amb la corba intencionada cap a l'esquerra són característiques que s'arrosseguen fins a la humanista des de la tradició carolina passant per la gòtica formal fins a la gòtica notarial.

I una diferència destacable que es produeix dins del mateix tipus de lletra, la humanista cursiva, és l'escala: l'escala de la cursiva de Fonolleda és més baixa en comparació de la humanista cursiva més tardana, que en presenta una de més alta.

Pere Miquel Carbonell

Pere Miquel Carbonell (1434-1517), humanista català, va exercir una gran influència com a copista a la cancelleria de la Corona d'Aragó. Era historiador i molt bon cal·lígraf. Va ser notari públic per al rei Alfons V d'Aragó el Magnànim el 1458; també fou arxiver reial de l'Arxiu Reial de Barcelona (que més tard va passar a anomenar-se Arxiu de la Corona d'Aragó) entre el 1476 i el 1517 per al rei Joan II. Va rebre la influència d'humanistes italians per mitjà del seu amic personal Jeroni Pau. Ha quedat constància de la seva bona cal·ligrafia en els manuscrits que se'n conserven a l'ACA, a la Biblioteca de Catalunya, a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona i a l'Arxiu Episcopal de la Catedral de Girona.

Al manuscrit Ms. 69 de Miquel Carbonell [imatge 13] trobem, convivint en una mateixa pàgina, la humanista cursiva i la formal. També apareix, entremig de totes dues, un paràgraf que representa un estat de transició entre una i l'altra, de manera que ens revela la intenció expressa de l'autor d'experimentar amb els diferents tipus d'escriptura. I d'investigar sobretot una cursivitat (la que s'aprecia al paràgraf inferior de la pàgina en qüestió del Ms. 69) que parteix clarament de les formes de la humanista formal (paràgraf de dalt de tot en vermell).

¹⁰³ Una mostra d'aquests punts punxeguts l'hem trobada al pergami 33 de la carpeta 354 de l'ACA, de l'any 1485.

1. EDUAR.

Exemplum litterarum exercitationis honestae & oblectamenti gratia: super nonnullis antiquosque gravitatibus: editarum ab Joanne Villario Iureconsulto & Petro Michael Carbonello Tabellone.

Secundum in ab quibus loca carceris
Barcinonensis Tabellio
1600 1100 in 1476

Petrus Michael Carbonellus

IOANNI VILLARIO: Iureconsulto maximo
Petrus Michael Carbonellus: S. P. Qui quipiam Barcinonensis Tabellio in chirographo meo noviter conspexisset testamentum contractu fuisse penes Petrum Mich. Carbonellum notarium intranscriptum Nono die Maij: cachinno crepere non erubuit. Nam neotericus homo ille aiebat haud penes: sed apud: nec Maij: sed Mai scribi ac pronuntiarum oportere: nulla mihi data auctoritate: nisi quod ab doctissimis & illustribus viris: sic didicerat. Ego vero petulantiae satissimae auctoritate viri illustris Laurentij Vallen quo ad praepositionem penes de qua tecum iam pridem simone habui et ut morem tuae aetatis volueram: quod in ea sententia panca dixi. Apud te: penes te: in hoc differunt rebus festo pompeio ac Laurentio Vallen quod alterum personam & locum significat ut apud Platone apud forum. Alterum personam & dominium ac potestatem ut pecunia est penes me i. in mea potestate seu dominio. Aliquoties transierimus ad res in corporeas: ut lag ut bumpyano periculum: seu comodum penes te est. Et nihilominus elegant & meliodici videtur apud Papa advocati faciunt orones & non coram papa De me se Maij si duplicato. i. ut vico. i. in gratia scribendum ac pronuntiarum fuit necne aliquando perhesito. Verum ipse id nomine Maij in gratia Maij duplicato. i. scribere consuevit. Tu vero doctor me in doctum superhas te dubia: doctum certissimum que affiaas admodum oblectat. Libellos quibus elementis Barcinona scribat ut & de viris illustribus totius Hispaniae quos Hieronymus paulus in sua adolescentiae aetate non inveniit

13 ACGirona Ms 69. Escritura: humanista formal i humanista cursiva. Escriba: Pere Miquel Carbonell. Data: any 1476. Fotografia: Oriol Miró.

El paràgraf més interessant del text de la pàgina del Ms. 69 és el del mig, el que hem anomenat «de transició», ja que el propòsit de Carbonell de provar diverses maneres de fer els traços de les lletres queda palès en exemples il·lustratius en què s'aprecia que ja tenia coneixement de l'existència de dos tipus d'escriptura humanista, com per exemple en l'ús de la 'm' de tres traços i la d'un sol traç; l'ús de la 'a' humanista formal de dos traços que imita la forma carolina i la 'a' cursiva d'un sol traç. Hi destaca, com a tret humanista, l'ús de la 'd' amb l'ascendent completament vertical i amb entrada per l'esquerra.

A l'hora de provar els traços cursius, barreja l'ús de formes de la cursiva notarial, com en el cas de la 'd' uncial. I pel que fa als trets de la gòtica notarial, no hi falten certes lligadures, com la de 's' llarga i 'f' i el fet d'aprofitar el traç corb de la dreta de la 'd' com a primer traç de la 'e' (fusió), herència de la gòtica formal.

El paràgraf inferior de la pàgina del Ms. 69 mostra una escriptura ja itàlica en què s'aprecia la intenció de l'escriba d'experimentar amb el fet de fer més àgil una escriptura formal. Experimenta amb les dues 'd', la humanista amb l'ascendent vertical i la uncial, i introdueix una altra característica cursiva, la inclinació cap a la dreta. Hi trobem l'àmplia lligadura 'ct'. Els ponts de 'm', 'n' i la corba inferior de la 'u' presenten una forma molt punxeguda.

La humanista cursiva a la notaria i a la cancelleria papal i reial

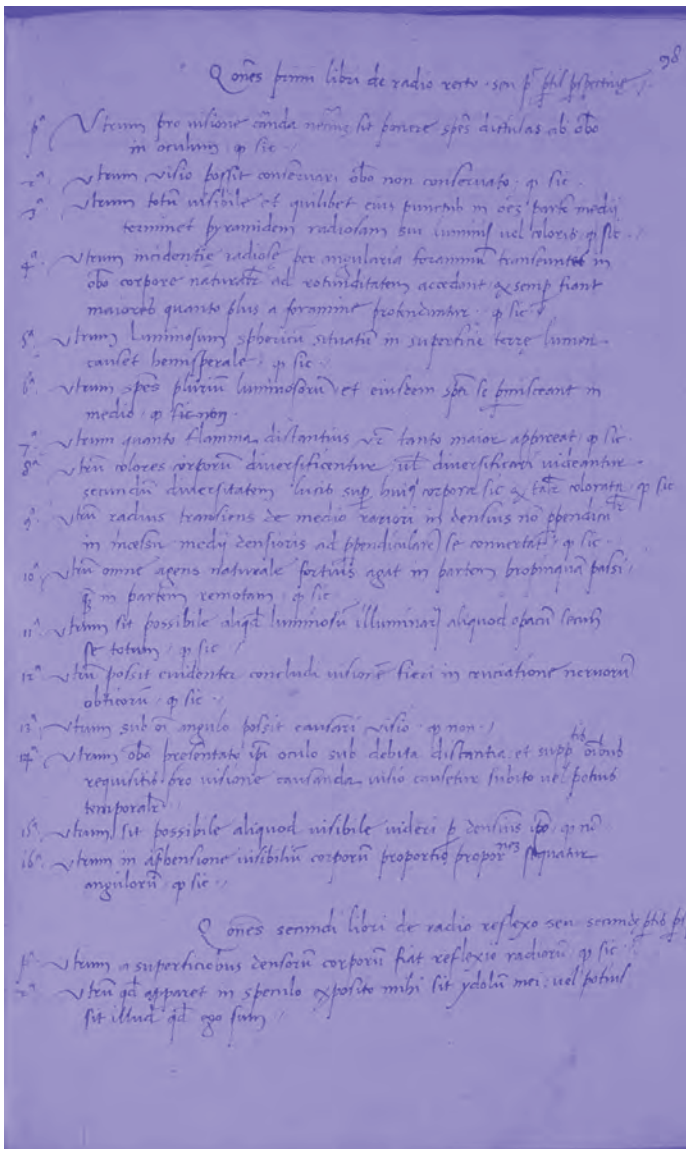
Segons Morison, la lletra humanista no es va adoptar oficialment a la cancelleria papal fins que no va guanyar acceptació entre els humanistes en l'àmbit privat. La humanista cursiva significava estalvi d'espai i temps, per això li esperava un bon futur en l'àmbit dels usos diplomàtics.

Poggio Bracciolini va ser el responsable de la desaparició de la gòtica notarial i de l'adopció de la nova escriptura, la humanista formal, a la cancelleria papal –quan en va ser nomenat secretari el 1423 per Martí V– per a un tipus concret de document, les butlles papals. Però no és fins el 1427 que Poggio estableix el cànon de la nova manera d'escriure. El successor de Martí V va ser Eugeni IV (1431-1447), que va continuar fent servir la humanista formal –no la cursiva– per a les butlles papals. No és fins a Pius II (1458-1464) que es comença a fer servir la humanista cursiva per a aquest tipus de documents. Però només examinant en detall els documents dels arxius de les cancelleries de Venècia, Roma, Ferrara, Bolonya i Nàpols es podrà saber quina va ser la primera a adoptar la humanista cursiva per a les seves missives oficials.

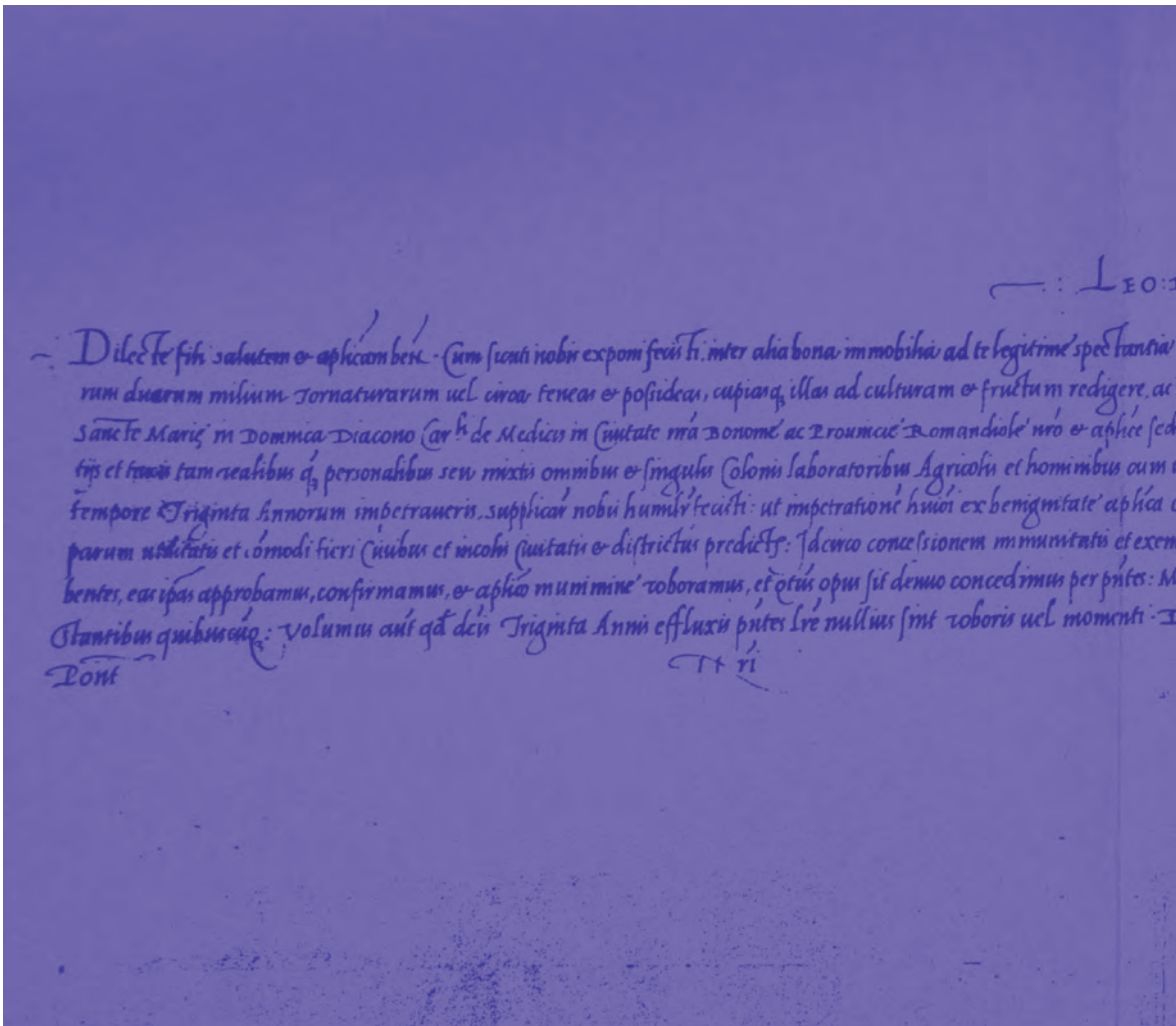
Una butlla papal és un document pontifici amb segell de plom que signava el papa, per tant era un document considerat de gran importància. És per això que, tot i no arribar a escriptura librària, la

lletra amb què les escrivien havia de ser de traç més controlat que en altres tipus de documents de menys importància.

Quan s'adopta la itàlica per a les butlles a la cancelleria papal, ho fa ja en un estat de formalització gairebé complet, amb unes formes i una estructura que es diferencien de les fetes serví fins llavors, uns canvis que s'aprecien sobretot en l'ús d'una escala més alta. Aquest procés d'estandardització de les formes de la humanista cursiva es produeix en un context librari, és a dir, en un context formal, un procés en el qual l'escriba Bartolomeo Sarvito hi tindrà un paper molt important.



14 NY Columbia University, Plimpton MS 181, f. 98r. Escritura: humanista cursiva amb trets de la gòtica notarial. Escriba: Antonius Confronarius de Lavilata? Data: 1477.



¹⁵ Butlla papal de Lleó X. Escripura: humanista cursiva. Data: 1515.

Per a documents notarial i reials, a Itàlia i Catalunya no es va deixar de fer servir la gòtica notarial durant el segle XV. Però a mitjan de segle, es van anar adoptant de mica en mica les formes de la humanista cursiva per a aquests usos. Per tant, abans d'entrar a la cancelleria papal com a lletra formalitzada i elevada a la categoria d'escripura librària, una humanista cursiva de traços més àgils i menys controlats ja es feia servir en aquest context informal.

Aquesta escripura notarial italiana de mitjan segle XV [imatge 14], de transició entre la gòtica notarial i la humanista, és àgil, irregular en el traç i no presenta una coherència en l'ús de les estructures d'algunes lletres, és a dir, que a dins del mateix text tant podem trobar, per exemple, la 'd' uncial com la 'd' humanista, o la 's' llarga amb descendent o sense. La rapidesa en l'execució es tradueix en l'ús abundant de les abreviatures i la taca de text queda més neta

A
T: x: —

et pertinentiā certas Terras in altis montibus et steriles in guardia Terre Galerie Bononiensis diocesis sitas ascendentes ad nunc
villis domos et habitationes construere facere, idque sine magna impensa facere non posses, et propterea a dilecto filio nostro sub
Legato, immunitatem et exemptionem a quibuscumque Datis Gabellis Hungaricis Collectis oneribus gravaminibus prestan-
tium sanctorum rebus et bonis ad standū laborandū et cultivandū Terrarum et loca predicta tuo nomine accedentibus pro
confirmari dignaremur. Nos attendentes ex dicta reductione Terrarum Sterilium ad culturam et fertilitatem non
restitutionem predictorum ac ipsius prefati Carissimi Legati desuper expeditis et mdesecuta quocumque, huc pro sufficienter expressi ha-
bitantes immunitatem et exemptionem huiusmodi a quibuscumque, invariabiliter observari. In contrarium facientibus non ob-
stat in suburbij Civitatis Florentie sub Annulo Piscatoris die xxviii^a Nouembris, M^o D^o xv^o
Anno Tertio:

La: sadoletus

en desaparèixer els bucles dels ascendents de 'b', 'd', 'h' i 'l'. La 'g' ja presenta, com a característica humanista, una bola inferior tancada.

La butlla papal de Lleó X de la imatge 15 ensenya una itàlica que és el resultat de la culminació del procés de formalització iniciat a mitjan segle XV. Com ja hem comentat, la itàlica que s'adopta a la cancelleria papal ben entrada la segona meitat de segle té unes formes molt controlades i cuidades en el traç. Es tracta d'una lletra estreta, inclinada a la dreta i amb un molt bon ritme controlat per un bon espaiat entre lletres, paraules i un espai blanc regular a dins de les lletres. Els ponts de 'm' i 'n' i la part inferior de 'u' són punxeguts. La 'h' mostra una estructura unificada amb la forma de la 'n'. La 'g' que hi trobem és d'un sol traç, amb una bola inferior tancada que surt directament de l'esquena de la bola superior, és a dir, sense la forma carolina. Els blancs interiors de 'a', 'd', 'p', 'b', 'q' i 'g' s'unifiquen.

Acceptació i propagació de la humanista com a escriptura per a còdexs a Itàlia

Florència va ser el gran centre de l'humanisme i des d'on es van estendre les idees del Renaixement per tot Itàlia. Per tant és en aquesta ciutat on la demanda de llibres en lletra humanista és més gran. En la primera dècada del 1400 la majoria de còdexs estaven escrits en gòtica rotunda o en gòtica notarial. De tots els escribes que Coluccio havia entrenat en la nova escriptura l'únic que no feia servir la gòtica era Poggio Bracciolini.

Poggio, tot i ser el cal·lígraf amb més talent de l'època i sense el qual la humanista no hauria guanyat acceptació, no va ser qui la va ajudar a propagar pel país, sinó que d'aquesta feina se'n va encarregar Niccolò Niccoli des de Florència. Niccoli encoratjava els escribes protegits seus a imitar el nou estil de Poggio.

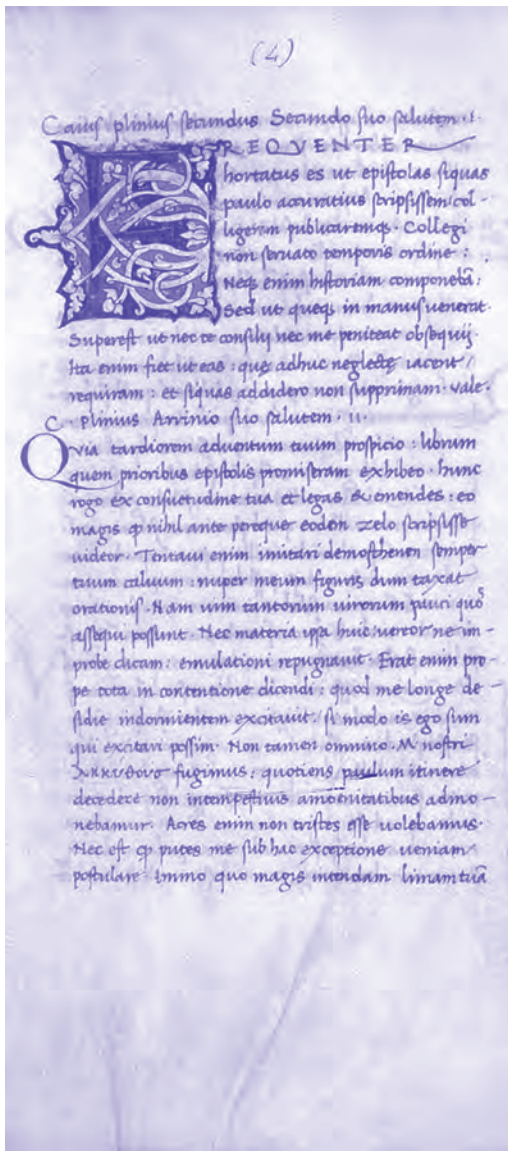
A la primera dècada del 1400 la nova escriptura s'estén per Bolonya, Ferrara, Venècia, Milà i Pàdua. Mentrestant, Poggio entrenava escribes en la lletra humanista des de Roma. Els bons escribes, però, devien ser pocs pel que se n'extreu de les cartes que Poggio escrivia a Niccoli. Els més destacats d'aquesta època són Antonio di Mario i Giovanni Aretino, grans mestres en qüestió d'humanista formal.

És més aviat a partir dels anys seixanta del 1400 que l'escriptura humanista comença a reflectir els canvis que es produeixen en l'esperit de les idees de l'humanisme. Quan mor Poggio, el 1459, i Niccoli, el 1437, Florència deixa de ser determinant en la formació de la nova escriptura. A partir d'aquestes dates el centre de l'evolució de l'escriptura humanista és Venècia i Roma. Els escribes comencen a assimilar les convencions tant de la capital romana com de la minúscula, de manera que es van establint els canons de la humanista més tardana. Alguns dels canvis que s'hi aprecien són: una escala de lletra més alta; més espai entre lletres, i perfeccionament dels terminals dels ascendents.

Antonio Sinibaldi, florentí que va treballar per a la cort aragonesa de Nàpols, va ser un dels qui va absorbir, mantenir i transportar intacta fins a la primera dècada del segle XVI la norma florentina per fer la *lettera antica*. Utilitzava principalment la humanista formal, tot i que també se li coneix una humanista cursiva. Un contemporani de Sinibaldi és Pietro Cennini, que escrivia majoritàriament en humanista cursiva, segons Ullman la que es feia servir a la seva època i la que desembocarà més tard en els primers tipus italics.¹⁰⁴

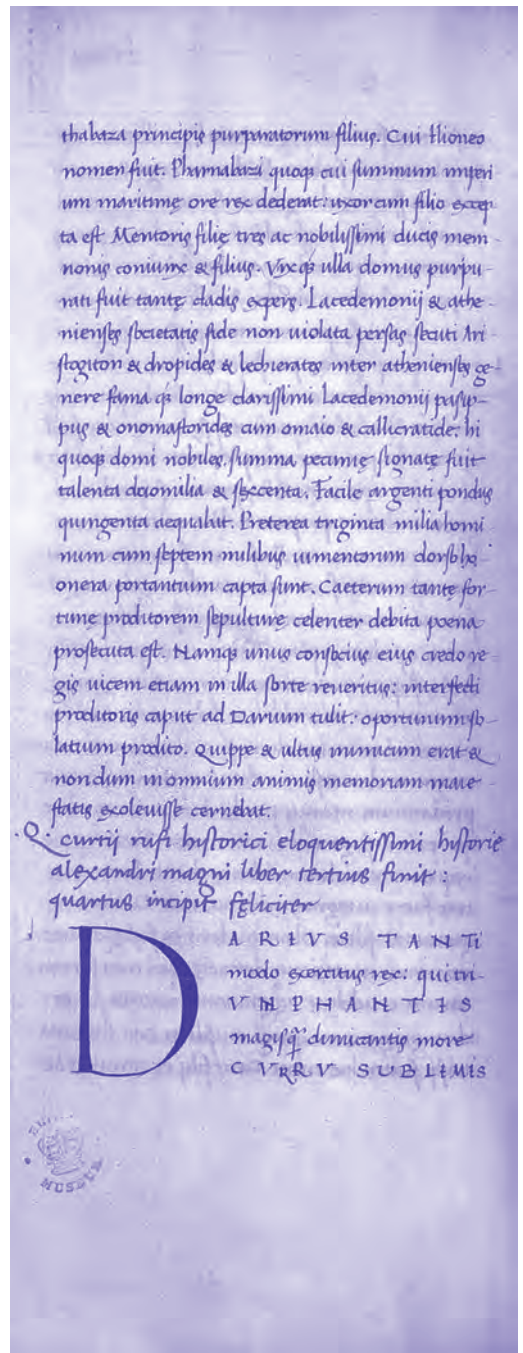
L'escriptura per a còdexs que trobem a partir de la segona meitat del segle XV a Itàlia [imatges 16 i 17] mostra uns traços controlats que confereixen al text regularitat, ritme i formalitat. Aquest ritme ve marcat sobretot per l'estructura continua en lletres com 'a',

¹⁰⁴ Ullman, B. L., *The origin and development of Humanistic script*, p. 124.



16 Esquerria: The British Library, Harley 4868, f. 28r. Escripura: humanista cursiva. Escriba: Pietro Cennini. Data: 1467.

17 Dreta: The British Library, Burney 168, f. 18v. Escripura: humanista cursiva. Escriba: desconegut. Data: segona meitat del segle XV.



'm', 'n' i 'u'. Es caracteritzen per un aspecte robust, tot i apreciar-se un augment de l'escala, i per oferir molt poca inclinació a la dreta o gens. La lletra 'a', feta d'un sol traç, ens recorda en algunes ocasions a la 'a' de la gòtica notarial.

Bartolomeo Sanvito i el cercle de Pomponio Leto

El cercle de Pomponio Leto

Per parlar del pas fonamental en la formalització de la humanista cursiva cal que ens traslладem a Roma, on va desenvolupar la major part de la seva feina Bartolomeo Sanvito (1435-1518?), natural de Pàdua, i que actualment es considera l'escriba italià més influent del segle XV.

Abans d'arribar a Roma, Sanvito treballava amb un grup d'escribes a Pàdua, pels volts dels anys cinquanta, que feien servir la humanista i estaven desenvolupant una nova humanista cursiva. En arribar a Roma el 1463, va portar amb ell el seu estil paduà. Des del 1469, any en què s'estableix definitivament a Roma, fins al principi del segle XVI, el seu estil propi es consolida i s'escampa per tot Itàlia. Treballava per a clients importants, rebia molts encàrrecs i treballava juntament amb il·luminadors i cal·lígrafs contemporanis de renom. A Sanvito se'l relaciona amb el cercle de l'Acadèmia Romana, fundada el 1460, i amb el seu fundador, l'humanista Pomponio Leto, del qual va rebre una gran influència.

Pomponio Leto no era cap copista professional, però practicava molt la seva escriptura [imatge 18] i ja li funcionava per als seus usos com a acadèmic i editor, per als quals transcrivía molts textos per al seu propi ús. És un dels escribes que ha tingut més imitadors. La humanista cursiva de Pomponio Leto es caracteritza per ser una lletra clara, neta i compacta, amb un cert ritme.

Bartolomeo Sanvito

La manera de descriure i enfocar «la qualitat» de l'escriptura que feia Sanvito varia segons l'autor. James Wardrop parla d'una «qualitat peculiar» en l'escriptura de Sanvito dient que la seva intenció no és aconseguir un efecte cal·lígràfic, sinó que la defineix com una lletra sòbria, seriosa i pràctica d'un acadèmic, d'un «amateur cultivat», no d'un cal·lígraf professional.¹⁰⁵ Per justificar el seu pensament, Wardrop remarca que Sanvito no signava les seves obres i posa en relleu les irregularitats, imperfeccions i inconsistències – ritmes variats i «asimetries plaents» – en les seves lletres, i que

¹⁰⁵ Wardrop, J., *The script of Humanism*, p. 33.

f lagitat ecce suos generix missima fetus
E t quos enixa est parcius iā querit alendos
P riuinasque rogat proles dare nē sua mēj
P ignora tempus adest urudi redimite parētē
P rogenē tu cinge comā. tu distere crines.
N unc apio urudi crispatur floruda tellus
N unc capius porci longo resoluta capillo
L etetur mollemq̄ sinum staphilingi umbra.
N unc odorate peregrino muner plantę
S uauis croceę descendant montib; biblę.
N atq̄ iam ueniant hilaro sanfuca canopo
E t lacrimas imitata suas cinxera uirgo
S ed metastactę ponat̄ alcaia myrtha.
& male damnati mesto qui sanguine surgūt
E acy flores. immortalesq̄ amarantū.
& quos mille parit diues natura colores
D yponat plantis holuorū quos semine seuit.
N unc ueniat quamuis oculis mimica carumbe
I anque saluari properet lactuca sapore
T ristaque releuat longi fastidia morbi.
A ltera crebra uird; fusto mīd; altera crinē
V traque cęuly de nomine dicta metelli.
T ertia que spisso sed puro uertice pallē
H ate sua capadoce seruat cognōiā gentis.
E t mēa quam generant tartessi mitor gades
C andida ubrato discrimine cādida tyrb.
C ypros item paphio quā pingui nutrit Taruo.

les presenta com a part del seu encant i el motiu pel qual la seva escriptura va rebre tanta acceptació. I aquí Wardrop fa un apunt interessant: «La itàlica de Sanvito és fidel a la seva naturalesa: continua sent informal».

En canvi, Albinia de la Mare és de l'opinió que Sanvito era un «cal·lígraf professional brillant» que segurament cobrava per la seva feina, i que les irregularitats presents en la seva lletra són testimoni d'una confiança i llibertat en la seva manera d'escriure i no pas d'una manca de professionalitat. El caràcter singular tan fàcilment recognoscible de Sanvito ve marcat pel ritme en l'espaiat i en l'estructura.

Frederick B. Adams, per la seva banda, no considera Sanvito un cal·lígraf professional però tampoc un simple copista, sinó un acadèmic que s'ho passava bé copiant els seus manuscrits amb una escriptura viva, ràpida i pràctica. Ho justifica, per exemple, per les lligadures exagerades de la seva lletra.¹⁰⁶

Què conserva Sanvito de la itàlica del moment? Què en queda de la gòtica notarial i com ho adapta en la seva particular manera d'executar els traços? A tall d'introducció, el full 10v del manuscrit NYPL Spencer 007 [imatge 19] i el full 110v del manuscrit NYPL Spencer 048 [imatge 20] ens ensenyen les dues minúscules que feia servir Sanvito, la humanista formal i la cursiva respectivament. Si les comparem, no és difícil entreveure-hi la mateixa mà a totes dues escriptures. En la cursiva hi distingim clarament les mateixes formes de la humanista formal però lleugerament inclinada a la dreta, més estreta, més lleugera i la majoria de lletres fetes d'un sol traç, que són: 'a', 'b', 'c', 'h', 'i', 'l', 'm', 'n', 'q', 'r', 'u'.

Una de les irregularitats que caracteritza l'escriptura de Sanvito resideix en els peus de 'm', 'n' i 'r', que a vegades poden baixar parcialment per sota de la línia de la base –els dos primers en el cas de la 'm' i el primer en el cas de la 'n'—. La inclinació de la lletra també presenta variacions, de manera que no sempre és la mateixa en totes les lletres.

La lligadura 'ct' no fa un traç rodó en la unió com hem vist en les altres humanistes cursives de l'època, sinó que es tracta d'una unió com la que trobem al Burney 254 [imatge 67], però una mica més arrodonit: la unió no va directament a l'ascendent de la 't', sinó que primer es dirigeix cap a l'esquerra, va en línia recta cap a la dreta, fa un bucle i baixa per fer la 't'.

En la humanista formal, Sanvito no fa descendent a la 's' llarga, mentre que en la cursiva la fa baixar per sota de la línia de la base, excepte en algun cas quan fa lligadura amb la 't'. La 's' llarga només

¹⁰⁶ Adams, F. B., «A Petrarch manuscript in the Bodmeriana», 9. *Internationaler Bibliophilen-Kongress 1975 in der Schweiz*.

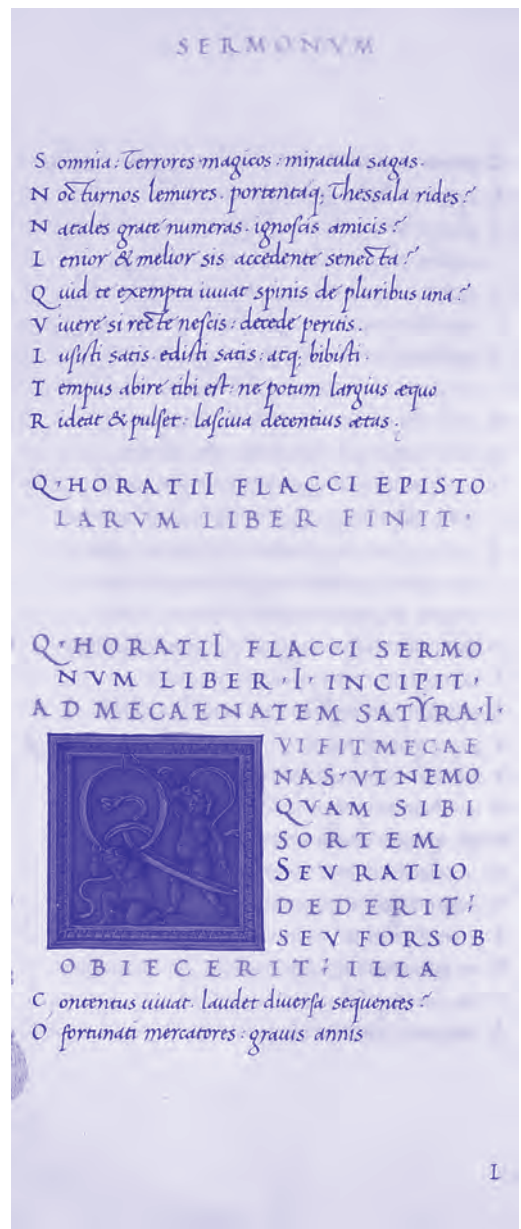
peregrinus es in Hierusalem: & non
 cognouisti ea que facta sunt in illa
 his diebus: Quibus ille dixit. Que?
 Et dixerunt: De Iesu Nazareno: qui
 fuit uir propheta potens in opere &
 sermone coram deo & omni populo.
 Et quomodo tradiderunt eum sumi
 sacerdotes & principes nostri in da-
 mnationem mortis: & crucifixerunt
 eum. Nos autem sperabamus quia
 ipse esset redempturus Israel. Et
 nunc super hec omnia tertia dies est
 hodie q̄ hec facta sunt. Sed & mulie-
 res quedam ex nostris terruerunt
 nos: que ante lucem fuerunt ad monu-
 mentum: & non inuento corpore eius
 uenerunt dicentes: se etiam uisionem
 angelorum uidisse: qui dicunt eum
 uiuere. Et abierunt quidam ex nostri
 ad monumentum: & ita inuenerunt

¹⁹ Esquerra: NYPL Spencer 007, f. 10v.
 Escripura: humanista formal. Escriba:
 Bartolomeo Sanvito. Data: 1500-15.

²⁰ Dreta: NYPL Spencer 048, f. 110v.
 Escripura: humanista cursiva.
 Escriba: Bartolomeo Sanvito.
 Data: 1585-99.

la trobem a l'interior de paraula, i al final de mot sempre fa servir la 's' curta, de manera que no segueix la tradició humanista de posar la 's' llarga al final de mot. Aquesta és una de les característiques que conserva de la gòtica notarial.

Un aspecte que Sanvito estandarditza en la seva humanista cursiva és el peu bilateral als descendents de 'f', 'p', 'q' i 's' llarga, que ja havíem començat a veure als manuscrits de Pomponio Leto i dels seus alumnes, però de manera més modesta. A la 'b', 'd', 'h' i



l', l'entrada per l'esquerra configura a dalt de tot de l'ascendent una forma angulara, com també passa amb l'entrada de la 'p'.

Pel que fa als blancs interiors de la bola de 'b', 'd' i 'p', fins ara havíem vist que la de la 'd' era molt arrodonida, com la de la 'o' en la humanista formal. Aquí veiem com aquests blancs tendeixen a fer-se més estrets i a unificar-se en la forma, de manera que el ritme de l'escriptura queda afavorit. Pel que fa a la 'h', en veiem per primera vegada sense la forma del segon peu corbada cap a l'esquerra. En canvi, n'hi trobem una en què el pont s'unifica amb l'estructura d'una 'n', tant en el pont com en els peus i en el blanc interior.

La lletra del manuscrit Sloane 2017 [imatge 21] és una itàlica preciosa del principi del segle XVI, molt propera a la lletra de Sanvito, tant, que segurament li podríem atribuir l'autoria, tot i que segons The British Library l'autor és desconegut. En tot cas, l'escriba demostra perfecció cal·ligràfica i regularitat en els traços i l'estructura de les lletres en general. El ritme ve marcat pels ponts punxeguts de 'm', 'n' i 'u' i pels blancs interiors d'algunes lletres, que es divideixen en dos grups: el grup de 'c', 'd', 'o' i 'p', amb el mateix blanc interior de forma rodona, que contrasta amb el blanc interior del grup de 'm', 'n' i 'u', molt més estret.

Conclusions

De la reforma en l'escriptura que es porta a terme a Itàlia en l'època del Renaixement és d'on sorgeixen les formes de les lletres manuals que serviran de model per tallar els primers tipus d'impremta. De manera que la humanista formal és la base per a totes les tipografies rodones que coneixem avui, i la humanista cursiva representa el model del qual parteixen les tipografies itàliques actuals.

Els responsables d'aquesta reforma són Poggio Bracciolini i Niccolò Niccoli al principi del segle XV a Florència. Rebutjaven les formes angularoses i poc llegibles de la lletra gòtica, la que es feia servir en aquella època tant per a llibres com per a documents de menys importància, i van prendre com a referent per a la seva minúscula la lletra carolina, de formes rodones i amb més blanc interior, que contribuïen a la llegibilitat. El resultat n'és la lletra humanista. Poggio va establir el cànon de les formes de la nova manera d'escriure cap al 1437, un cànon que és l'estàndard de l'època per a una escriptura formal, de traços controlats i cuidats al màxim.

Niccoli no era cap escriba professional. La seva manera d'escriure sorgeix pel fet de voler recopilar llibres a la seva biblioteca. Com a humanista i difusor de les noves idees, feia servir la nova escriptura, però no de la mateixa manera que Poggio, sinó que, partint de les formes humanistes, feia unes lletres amb un traç més

Eloquentissimi uiri domini Antonij Be-
charis veronensis proemium in dyonisy
traductionem de situ orbis habitabilis
ad clarissimum physicum magistrū hie-
ronimum de Leonardis :—



Dionisy Alexandrini phi-
losophi cum nuper in li-
bellum quendam conci-
dissem: quem ipse ex ame-
tro uersu de ea parte or-
bis que habitabilis dicitur:
adolescens admodum conscripserat. Mirū
fuit mi hieronymo q̄ mihi pre ceteris pla-
cuerit illius summi & excellentissimi uiri in-
genium. Considerabam u. in hoc homine:
non ea que ceteri solent singularia quedā
& prestantissima munera iudicare: qualia
sunt: que aut ad ualitudinem corporis p-
tinent: aut ad pulchritudinem: aut q̄ ad
eius dignitatis statum & excellentiam
sunt tradita: cum ea mihi uiderentur ei-
modi esse: ut cum partim a natura pro-

²¹ The British Library. Sloane 2017, f. 40r. Escripura: humanista cursi-va. Escriba: desconegut segons catalogat a The British Library; molt possiblement Bartolomeo Sanvito. Data: primer quart del segle XVI.

àgil i menys controlat. El resultat són formes cursives, marcades per aquesta rapidesa en l'execució, que es caracteritzen per estar fetes, la majoria, d'un sol traç. Tenim, així, un context informal en el naixement de la humanista cursiva.

Al llarg d'aquest estudi s'ha intentat explicar amb exemples il·lustratius que la itàlica presenta les formes de la lletra humanista rodona però executades de manera més ràpida i amb influències dels traços de la gòtica notarial, i no pas al revés. Hem vist com són aquestes formes de la gòtica notarial, com afecten la nova manera d'escriure dels humanistes i com es va «polir» la taca de text als documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó a partir del 1440, quan, gràcies a Arnau Fonolleda, la lletra humanista entra a la cancelleria reial. I dic «polir» perquè la lletra es fa més clara, més lleugera, amb més blanc interior, i es redueixen les abreviatures. Tots aquests trets contribueixen a la millora de la llegibilitat.

A la primera meitat de segle la humanista cursiva presenta unes formes arrodonides –apreciables sobretot als punts de 'm', 'n' i a la base de 'u'– determinades majoritàriament per una escala baixa, d'entre 3 i 4. Aquesta lletra estava subjecta a la influència de la cursiva que es feia servir des de feia segles a les notaries i a la cancelleria reial, la gòtica notarial, i de la mercantesca, la lletra que feia servir Niccolò Niccoli per a la seva correspondència personal.

Niccoli des de Florència i Poggio des de Roma s'encarreguen d'entrenar joves escribes en l'ús de la lletra humanista, de manera que la nova escriptura es va difonent pel país. Fins a mitjan de segle les formes es van mantenint més o menys estables, fins a arribar als anys seixanta del 1400, quan es produeix una reforma de la norma florentina (la de Poggio), de la qual el més destacat és l'augment de l'escala de la lletra, que passa de 3,5 a 5. Aquest fet, evidentment, també afecta la cursiva, i quan arribem a Sanvito ens trobem una lletra d'escala més alta amb relació a la de Niccoli, en un estat de formalització avançat tot i les seves irregularitats cal·ligràfiques.

La definició, a grans trets, de la humanista cursiva en el seu estat més embrionari –formes arrodonides, escala baixa i influències de la gòtica notarial– i l'aspecte que ofereix en aquesta fase de la seva gestació és el que ha de servir de pauta per començar a esbossar el que haurà de ser una itàlica digital, la Protoitàlica. Aquest és un projecte que es planteja aquí com la culminació de l'estudi que s'ha fet sobre l'origen de la humanista cursiva i la seva evolució formal fins a Bartolomeo Sanvito.

Gòtica notarial.
UCB 043, f. 47.
Data: 1345-50.



Mercantesca.
MS Typ 479, f. 42.
Data: segona meitat s. XIV.



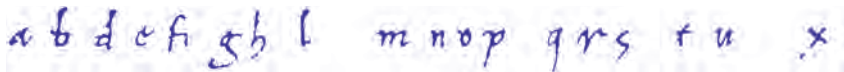
Mercantesca.
Carta de Niccoli a Cosimo
de Mèdici.
Data: 1425.



Humanística cursiva.
Laur. 50, 46.
Data: abans del 1410.



Humanística cursiva.
Niccolò Niccoli.
Naz. Conv. Sopp. J. V. 43, f. 1r.
Data: abans del 1423.



Humanística cursiva.
Arnau Fonolleda.
ACACarpeta 348 n. 17.
Data: 1444.



Humanística cursiva.
Pere Miquel Carbonell.
ACA Carpeta 354 n. 9.
Data: 1485.



Humanística cursiva.
Bartolomeo Sanvito.
NYPL Spencer 048.
Data: 1485-99.



²² Evolució de la humanista cursiva.
De la gòtica notarial a Sanvito. En
aquesta taula, cada línia de lletres,
per ordre alfabètic d'esquerra a dreta,
pertany a un mateix manuscrit.

Bibliografia

- Adams, F. B., «A Petrarch manuscript in the Bodmeriana». *9. Internationaler Bibliophilen-Kongress 1975 in der Schweiz*. Zürich: Bericht-haus, 1981.
- Avonto, L. i Casseti, M., *Mercurino Arborio di Gattinara, gran cancelliere di Carlo V*. Barcelona: Arxiu de la Corona d'Aragó, 1984.
- Bringhurst, R., *The elements of typographic style*. (4a ed.). Seattle: Hartley and Marks, 2005.
- De la Mare, A., «Messer Piero Strozzi, a Florentine priest and scribe», *Calligraphy and Paleography; essays presented to Alfred Fairbank*. Londres: A. S. Osley (ed.), 1965, p. 107-120.
- Fairbank, A. i Wolpes, B., *Renaissance Handwriting, an Anthology of Italic Scripts*. Cleveland: World Pub. Co., 1960.
- Fairbank, A., *A Handwriting manual*. Londres: Faber and Faber, 1932.
- Fletcher III, H. G., *New Aldine studies. Documentary essays on the life and work of Aldus Manutius*. San Francisco; B.M. Rosenthal, 1988.
- Garrido i Valls, J., «L'escriptura humanística al Principat de Catalunya», *Faventia* 25/2, 2003, p. 139-169.
- Gombrich, E. H., *Història de l'art*. Londres: Phaidon, 1950 (Barcelona: Columna, 2002, 2a ed.).
- Hayes, J., *The Roman letter. A Study of Notable Graven and Written Forms from Twenty Centuries*. Chicago: Lakeside Press, 1951.
- Hunt, R. W., «Humanistic script in Florence in the early fifteenth century», *Calligraphy and Paleography; essays presented to Alfred Fairbank*. Londres: A. S. Osley (ed.), 1965, p. 107-120.
- Morison, S., «Early Humanistic script and the first Roman type», *Selected essays on the history of letter-forms in manuscript and print*, vol. 1, Cambridge University Press, 1980.
- Morison, S., *Early Italian writing-books. Renaissance to Baroque*, ed. by Nicolas BARKER. Verona: Edizioni Valdonega, 1889-1967.
- Miró, O., «Caligrafía y tipografía», a ARRAUSI, J. J., (ed.), *Diseño e impresión de la tipografía*. Barcelona: Ediciones CPG, 2008.
- Knight, S., *Historical Scripts. From classical times to the Renaissance*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, 1998.
- Osley, A. S., «The origins of Italic type», *Calligraphy and Paleography; essays presented to Alfred Fairbank*. Londres: A. S. Osley (ed.), 1965, p. 107-120.
- Petrucchi, A., *Breve storia della scrittura latina*. Roma: Bagatto Libri, 1989.
- Shaw, P., «Bartolomeo Sanvito», *Letter Arts Review*, vol 18, núm. 2, 2003.
- Shaw, P., «Bartolomeo Sanvito», *Letter Arts Review*, vol 19, núm. 2, 2004.
- Ullman, B. L., *The origin and development of Humanistic script*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Ullman, B. L., «More Humanistic manuscripts», *Calligraphy and Paleography; essays presented to Alfred Fairbank*. Londres: A. S. Osley (ed.), 1965, p. 107-120.

Wardrop, J., *The script of Humanism. Some aspects of Humanistic script*. New York: Oxford University Press, 1963.

Pàgines web

The British Library www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts

<http://medievalwriting.50megs.com/scripts>

Digital Scriptorium <http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium>

Documents de l'Arxiu de la Corona d'Aragó

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 66. (Jaume I)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 215. (Alfons III)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 290. (Pere III el Cerimoniós)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 311. (Joan I)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 348. (Alfons IV el Magnànim)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 351. (Joan II)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 352. (Ferran I)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 353. (Joan II)

Cancelleria. Pergamins. Carpeta 354. (Ferran II)

Stampa Guillermo Bragoni

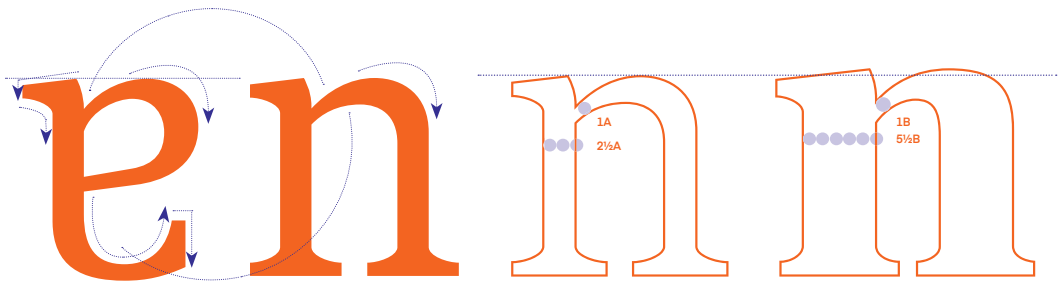
Stampa és un projecte tipogràfic desenvolupat per Guillermo Bragioni en l'edició de 2014 del Màster de Tipografia Avançada.

Durant el curs es van desenvolupar dos pesos, una versió rodonda i una itàlica per a text i una versió negreta display.

La idea de Bragioni va ser desenvolupar una família per a treballs editorials basada en models com la Times i també d'alguns models d'estil escocès. Stampa però té moltes parts de la lletra comunes, cosa que li dóna una aparença més regular que els models de partida.







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

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

1 2 3

4 5 6

7 8 9

0

Á á À à Â â Ä ä Å å

Ã ã Ç ç É é È è Ê ê Ë ë

Í í Ì ì Î î Ï ï Ó ó Ò ò Ô ô

Ö ö Õ õ Ú ú Û ù Û û

Ü ü Ñ ñ Š š Ÿ ŷ Ý ý

Ž ž Æ æ Œ œ Ø ø

ffi fi fl ffk ffh

ffl fb ff fh

¡ ¢ £ ¤ ¥ ¦ § ¨ © ª « ¬ ® ¯ ° ± ² ³ ´ µ ¶ · ¸ ¹ º » ¼ ½ ¾

“ [] { } () / \ « » < >

+ × ÷ = ≠ % # - - - _ *

ß & ® © ¶ @ ° ª º

€ ¥ \$ f £ ¢

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
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

Á á À à Â â Ä ä Å å
Ã ã Ç ç É é È è Ê ê
Ë ë Í í Ì ì Î î Ï ï Ó ó
Ò ò Ô ô Ö ö Õ õ Ú ú
Ù ù Û û Ü ü Ñ ñ Š š
Ÿ ŷ Ý ý Ž ž

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
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

Á á À à Â â Ä ä Å å
Ã ã Ç ç É é È è Ê ê Ë ë
Í í Ì ì Î î Ï ï Ó ó Ò ò Ô ô
Ö ö Õ õ Ú ú Û û
Ü ü Ñ ñ Š š Ÿ ŷ
Ý ý Ž ž

Edición N° 01

política

revista

La noticia del día

cultura

entrevistas

& ARTE

¿Quién es Shakespeare?

Algunas de esas dudas sobre la verdadera identidad del que se considera el mejor dramaturgo de todos los tiempos continúan vivas cuando se celebra el 450 aniversario de su nacimiento, en parte porque los datos históricos que se conocen sobre él con certeza son escasos, empezando por la fecha de ese nacimiento.

*Una itálica con
dinamismo*

LOS TIPOS CURSIVOS O ITÁLICOS, LLAMADOS ASÍ

Italic

POR SER ITALIA EL PRIMER PAÍS EN EL QUE APARECIERON.

diálogo

impresor

significaba “inclinado”

**Gaceta
Magazine
news**

reserve su ejemplar

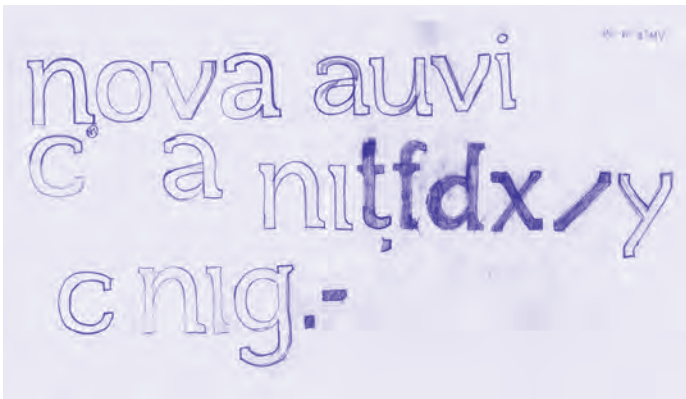
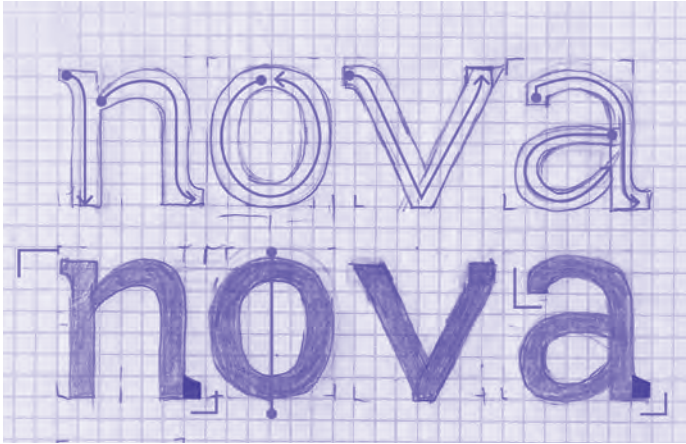
**Libertad
de prensa**

reserve su ejemplar

Journal

Stimme
Natalia Weber Antón

Natalia Weber Antón va desenvolupar la tipografia Stimme en el curs de 2014 pensant en una lletra per a una revista que parlés amb un to directe i «lluny dels atributs associats al llenguatge acadèmic». Per a fer aquesta lletra d'aspecte senzill i popular, va arribar a aquesta solució de síntesi de diversos models. És una lletra humanista, amb poc contrast i amb una distribució arbitrària de mitjos serifs i atacs que li dóna personalitat pròpia.



Concepto



Altura de las mayúsculas

Ductus de itálica

Eje racional

Altura de x

Línea base

AOHáñdglöves

Contraste de la serifa aplicado a la modulación del trazo

Schatz

Tigrjff

Serifas verticales que cierran las contraformas

Caracteres sin serifa vertical

Stimme Regular

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 À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì
 Í Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ø Æ Š Š Ù Ú Û Ü Ý Ÿ Ž
 Đ Ð 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 à á â ã ä å æ ç ç è é ê ë ì í î ï
 ñ ò ó ô õ ö ø œ ř š ß ù ú û ü ý ÿ ž đ þ ã
 fi ffi fl ffl & ` ´ ^ ˇ ˘ ˙ ˚ ˛ ˜ ˝ ˚ ˛ ˜ ˝ ˚ ˛ ˜ ˝
 ‘ ’ “ ” , „ ‹ › « » / | – — • · () [] { } * † ‡ § ¶ ¯ \ _ ‘ ’ “ ”
 @ © ® ™ α € \$ ¢ £ ¥ º ° # 0 1 2 3 4 5 6 7 8
 9 / % + - ± × ÷ = ≠ ≈ ‹ › ≤ ≥ ° # 0 1 2 3 4 5 6 7
 8 9

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 À Á Â Ã Ä Å Æ Ç Ç È É Ê Ë Ì Í
Î Ï Ñ Ò Ó Ô Õ Ö Ø Æ Ŕ Š Ù Ú Û Ü Ý Ÿ Ž Đ
P 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 à á â ã ä å æ ç ç è é ê ë ì í î ï
ñ ò ó ô õ ö ø œ ř š ß ù ú û ü ý ÿ ž ó þ ã
fi ffi fl ffi & ` ´ ^ ˇ ˘ ˙ ° · , ; : . - ! | ? ¿ ‘ -
, “ ” , „ ‹ › « » / | - — • • () [] { } * † ‡ §
¶ \ _ ‘ ’ “ @ © ® ™ □ € \$ ¢ £ ¤ ¥ ª ° # 0 1
2 3 4 5 6 7 8 9 / % + - ± × ÷ = ≠ ≈ < > ≤ ≥ °
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

8pt/12pt

Der Bundesbrief von Anfang August 1291 gilt als ällestes Verfassungsdokument der Schweiz. Darin sichern sich die Innerschweizerischen Talgemeinschaften Uri, Schwyz und Nidwalden gegenseitige Hilfe zu gegen alle, die ihnen Gewalt oder Unrecht antun. Fremde Richter sollen nicht geduldet, bestehende Herrschaftsverhältnisse aber unangetastet bleiben. Festgelegt werden zudem Verfahren in straf- und zivilrechtlichen Angelegenheiten sowie bei Streitigkeiten untereinander. Dieser Bundesbrief wird erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert offiziell für die Gründungsurkunde der Schweizerischen Eidgenossenschaft gehalten. Massgeblich trug dazu der Bundesrat bei, der - gestützt auf dieses Dokument - für 1891 eine nationale Jubiläumsfeier anberaumte und 1899 schliesslich den 1. August zum Bundesfeiertag erhob. Dahinter stand die Überzeugung, der demokratische Bundesstaat von 1848 stehe in staatlicher Kontinuität zur alten Eidgenossenschaft vor 1798 und der historische Kern dieser Eidgenossenschaft liege im innerschweizerischen Alpenraum. Diese Vorstellung wurde verknüpft mit der Legende, der Bund der Eidgenossen sei auf dem Rütli am Urnersee von freiheitsliebenden

Männern beschworen worden. Als nationalpädagogischer Pflichtstoff wurde dieses Geschichtsbild fortan jedem schweizerischen Schulkind eingepflichtet. Die Berufung auf den Bundesbrief als sozusagen älteste schweizerische Verfassung und damit auf eine jahrhundertealte, verpflichtende Tradition einer in Freiheit beschworenen Gemeinschaft war dem nationalen Zusammenhalt im demokratischen Bundesstaat förderlich. Unter dem Eindruck der politischen Entwicklungen nach 1930 wurde der Bundesbrief dann mehr als Abwehrbund gedeutet, als entschlossene Antwort auf die Bedrohung durch fremde Mächte. In der öffentlichen Wahrnehmung - als Geschichte im Gebrauch - konnte so das äusserlich unscheinbare Dokument mit seinem Symbolcharakter zu einem wesentlichen Bestandteil der schweizerischen Geschichtskultur und der schweizerischen politischen Kultur überhaupt werden. Dazu gehört, dass eigens für den Bundesbrief in Schwyz das Bundesbriefarchiv errichtet und 1936 als nationaler Gedächtnisort feierlich eröffnet wurde (seit 1999 Bundesbriefmuseum). Die Bedeutung dieses Bundes im späten Mittelalter ist dagegen viel weniger gross, und er ist auch nicht einzigartig.

Es handelt sich um ein Ländfriedensbündnis, wie es in dieser Zeit auch anderswo vorkommt. Die Vereinbarung entspricht keineswegs einem revolutionären Akt der bäuerlichen Selbstbestimmung, sondern sichert vielmehr die bestehende Herrschaftsordnung im Interesse der lokalen Eliten. Das 1291 geschlossene Bündnis der Innerschweizer Talschaften fand über Jahrhunderte praktisch keine Erwähnung, das Dokument selbst wurde erst 1798 im Archiv von Schwyz wiederentdeckt. In der staatsrechtlichen Tradition der alten Eidgenossenschaft vor 1798 spielte der Bund von 1291 im Gegensatz zum Bundesbrief von 1315 (Morgartenbrief) keine Rolle. Auch eine Vorbildwirkung auf spätere eidgenössische Bündnisse ist nicht feststellbar. Unlösare Überlieferungs- und Interpretationsprobleme sprechen ebenfalls dafür, dass die zeitgenössische Bedeutung dieses Dokuments in neuerer Zeit erheblich überschätzt worden ist. Die angemessene Beurteilung des historischen Sachverhalts ändert nichts am grossen kulturellen Wert des prominenten Dokuments, auf das noch heute in politischen Debatten oft verwiesen wird. ¶

12pt/16,5pt

Der Bundesbrief von Anfang August 1291 gilt als ältestes Verfassungsdokument der Schweiz. Darin sichern sich die innerschweizerischen Talgemeinschaften Uri, Schwyz und Nidwalden gegenseitige Hilfe zu gegen alle, die ihnen Gewalt oder Unrecht antun. Fremde Richter sollen nicht geduldet, bestehende Herrschaftsverhältnisse aber unangetastet bleiben. Festgelegt werden zudem Verfahren in straf- und zivilrechtlichen Angelegenheiten sowie bei Streitigkeiten untereinander. Dieser Bundesbrief wird erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert offiziell für die Gründungsurkunde der Schweizerischen Eidgenossenschaft gehalten. Massgeblich trug dazu der Bundesrat bei, der - gestützt auf dieses Dokument - für 1891 eine nationale Jubiläumsfeier anberaumte und 1899 schliesslich den 1. August zum Bundesfeiertag erhob. Dahinter stand die Überzeugung, der demokratische Bundesstaat von 1848 stehe in staatlicher Kontinuität zur alten Eidgenossenschaft vor 1798 und der historische Kern dieser Eidgenossenschaft liege im innerschweizerischen Alpenraum. Diese Vorstellung wurde verknüpft mit der Legende, der Bund der Eidgenossen sei auf dem Rütli am Urnersee von

freiheitsliebenden Männern beschworen worden. Als nationalpädagogischer Pflichtstoff wurde dieses Geschichtsbild fortan jedem schweizerischen Schulkind eingepflichtet. Die Berufung auf den Bundesbrief als sozusagen älteste schweizerische Verfassung und damit auf eine jahrhundertealte, verpflichtende Tradition einer in Freiheit beschworenen Gemeinschaft war dem nationalen Zusammenhalt im demokratischen Bundesstaat förderlich. Unter dem Eindruck der politischen Entwicklungen nach 1930 wurde der Bundesbrief dann mehr als Abwehrbund gedeutet, als entschlossene Antwort auf die Bedrohung durch fremde Mächte. In der öffentlichen Wahrnehmung - als Geschichte im Gebrauch - konnte so das äusserlich unscheinbare Dokument mit seinem Symbolcharakter zu einem wesentlichen Bestandteil der schweizerischen Geschichtskultur und der schweizerischen politischen Kultur überhaupt werden. Dazu gehört, dass eigens für den Bundesbrief in Schwyz das Bundesbriefarchiv errichtet und 1936 als nationaler Gedächtnisort feierlich eröffnet wurde (seit 1999 Bundesbriefmuseum). ¶

Der Bundesbrief von Anfang August 1291 gilt als ältestes Verfassungsdokument der Schweiz. Darin sichern sich die innerschweizerischen Talgemeinschaften Uri, Schwyz und Nidwalden gegenseitige Hilfe zu gegen alle, die ihnen Gewalt oder Unrecht antun. Fremde Richter sollen nicht geduldet, bestehende Herrschaftsverhältnisse aber unangetastet bleiben. Festgelegt werden zudem Verfahren in straf- und zivilrechtlichen Angelegenheiten sowie bei Streitigkeiten untereinander.

Dieser Bundesbrief wird erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert offiziell für die Gründungsurkunde der Schweizerischen Eidgenossenschaft gehalten. Massgeblich trug dazu der Bundesrat bei, der - gestützt auf dieses Dokument - für 1891 eine nationale Jubiläumsfeier anberaumte und 1899 schliesslich den 1. August zum Bundesfeiertag erhob. ¶
Dahinter stand die Überzeugung, der demokratische Bundesstaat von 1848 stehe in staatlicher Kontinuität zur alten Eidgenossenschaft vor 1798 und der historische Kern dieser Eidgenossenschaft liege im innerschweizerischen Alpenraum. Diese Vorstellung wurde verknüpft mit der Legende, der Bund der Eidgenossen sei auf dem Rütli am Urnersee von freiheitsliebenden Männern beschworen worden. Als nationalpädagogischer Pflichtstoff wurde dieses Geschichtsbild fortan jedem schweizerischen Schulkind eingeimpft. ¶

Die Schweiz ist ein Bundesland bestehend aus 26 Kantonen. Das politische System der **Schweiz** basiert auf **demokratischen**, republikanischen und rechtsstaatlichen Prinzipien. Die Schweizerische Eidgenossenschaft ist weder eine rein parlamentarische noch eine präsidiale **Demokratie**, sondern hat ein Regierungssystem eigener Prägung namens **Direktorialsystem** erfindet. Darin sind neben einem nationalen Zweikammerparlament und einem einzigartig konzipierten Bundesrat die Kantone als **kollektives** Staatsoberhaupt und die Bundesregierung in sich vereint, vor allem die **direkte Demokratie** enthalten. Der weitgehend ausgeprägte **Föderalismus**: Die **Schweiz** ist ein Bundesstaat mit starker betonten Autonomie ihrer Kantone (und deren Beteiligung in allen Phasen der **politischen Willensbildung** (u. a. verwirklicht durch den Ständemehr). Die Ausprägung der **direkten Demokratie** durch die Volksinitiative und das Referendum (jährlich stattfindende **Abstimmungen**) können sowohl auf die Tätigkeit der Gemeinde- und Kantonalparlamente, einschliesslich des Bundesparlamentes, als auch über die Parlamente hinweg direkten Eingriff in die Regierungstätigkeit nehmen. Zudem gilt der Grundsatz, dass möglichst alle Teile der **Bevölkerung** ständig in den politischen Prozess mit einzubeziehen und anzuhören zu berücksichtigen. Dies wird in der Konkordanzprinzip, dem Kollegialitätsprinzip, dem Verfahren der

Háñdglöves



ductus
de

eje racional

contraste de la serifa
aplicada a la modulación

Die Schweiz

1 Bundesland
bestehend aus
26 Kantonen und
2352 Gemeinden.
Sie hat ein weltweit
einzigartiges Modell für
ihr politisches System:
ein Direktorialsystem

