



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El movimiento de la Grafía Latina y la creación tipográfica francesa entre 1945 y 1960

Manuel Sesma Prieto



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència *Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.*

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia *Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.*

This doctoral thesis is licensed under the *Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.*

# **El movimiento de la Grafía Latina** y la creación tipográfica francesa de 1945 a 1960

Tesis Doctoral  
**Manuel Sesma Prieto doctorando**

Director/a  
**Dra. Raquel Pelta Resano**

Tutor/a  
**Dr. Carles Ameller**

Programa de Doctorado  
Estudis avançats en produccions artístiques  
Bienio 2013-2014  
Departamento de Disseny i Imatge

Seguimiento: Comisión Académica del Programa de Doctorado  
Estudios Avanzados en Producciones Artísticas  
Línea de Investigación: Recerca en Imatge i Disseny

año 2014

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona





The background of the cover is a vibrant yellow, framed by a deep blue border. The design is composed of several large, stylized, wavy shapes that resemble waves or flowing ribbons. These shapes are layered, with some appearing to be cut out of the yellow surface, revealing the blue underneath. The overall effect is dynamic and modern, characteristic of mid-century modern graphic design.

**EL MOVIMIENTO DE LA GRAFÍA LATINA**  
y la creación tipográfica francesa de 1950 a 1965

**Manuel Sesma Prieto**  
2014



Esta memoria de investigación está  
dedicada a:

Andrés Cánovas (*mon Maître à penser*)  
y César Ávila (tipógrafo),  
por inocularme el virus de la  
tipografía hace ya tantos años, sin  
ser yo consciente entonces de que  
iba a ser crónico.



## Agradecimientos

---

Quiero dar las gracias personalmente a todas las personas que, en distintas formas y medidas, han hecho posible este trabajo. He de mencionar así a:

Raquel Pelta, por haberme dirigido en esta investigación, por todas las horas que le ha dedicado, los consejos y correcciones fundamentales que ha aportado en busca de la excelencia. Pero, principalmente, porque me ha guiado y acompañado a lo largo de toda mi carrera y sin cuyo apoyo y madrinazgo nunca habría llegado donde estoy.

Sébastien Morlighem, por darme a conocer la Grafía Latina y brindarme su apoyo, consejos, documentos y referencias siempre que los he necesitado.

Michel Wlassikoff, por orientarme con mis investigaciones, felicitarme el acceso a la biblioteca de la École Estienne donde imparte clases y proporcionarme informaciones valiosísimas en cada una de nuestras conversaciones.

Thomas Huot-Marchand y Marc Combier, por una serie de referencias y contactos que me proporcionaron muchas pistas en los inicios de mi investigación.

Allan Marshall y Pierre-Antoine Lebel de la Bibliothèque du Musée de l'Imprimerie de Lyon, por facilitarme el acceso a sus archivos y en especial a los documentos no catalogados de los fondos de los Rencontres de Lure.

Martine Boussoussou, responsable de los fondos especiales de la Bibliothèque Forney de París, por facilitarme el acceso a los fondos Peignot e Iribe, así como a todo el personal de dicha biblioteca.

El personal de la Biblioteca Nacional de Catalunya (Barcelona), de la Biblioteca Nacional de España (Madrid), de las bibliotecas de la École Estienne, del Musée des Arts Décoratifs y de l'Hôtel de Ville de París, por su labor imprescindible.

Oriol Bosch, del Museu d'Art Jaume Morera de Lleida, por proporcionarme gratuitamente el catálogo *Crous Vidal i la Grafia Llatina* y las imágenes escaneadas de los textos de Crous Vidal.



Adeline Goyet, actual presidenta de los Rencontres de Lure, por un número especial de la revista *Graphé* dedicado a los mismos.

Jonathan Fabreguettes (Perez), de la fundición Typographies. fr, por cederme gratuitamente la licencia de los tipos *Colvert Latin* con la que está compuesta la totalidad del texto de esta memoria.

Wolfgang Hartmann, de la fundición Bauer-Neufville (depositarios de los fondos de la Fonderie Typographique Française), por su continuo apoyo y ofrecimientos.

Agustín Martín Francés, quien fuera mi primer director de tesis y quien ha creído en mi capacidad docente e investigadora desde el primer momento.

Todos los librereros de antiguo gracias a los cuales he podido adquirir obras claves relacionadas directa e indirectamente con la Graffía Latina y que han resultado piezas fundamentales en mis investigaciones, las cuales luzco con orgullo en la actualidad en mi biblioteca.

Pierre Courty y Jean-Jacques Boijentin, combatientes franceses durante la Segunda Guerra Mundial, quienes me permitieron entender cuál era el contexto sociopolítico en Francia durante aquellos años.

Margarita de Pablos, mi profesora de francés durante mi infancia y adolescencia, sin cuya labor seminal no habría sido capaz de leer y traducir todos los textos que fundamentan esta investigación.

Micheline y Dominique Maunac, por ayudarme con las traducciones del francés y permitirme comprender muchos de los complejos giros voxianos.

Loïc Cascarino y Mónica Santos, sin cuya generosidad me habría sido imposible realizar mis investigaciones en Francia.

Elena Veguillas, por leerse mis textos embrionarios, aconsejarme y esperarme pacientemente.

Sandra, por sus consejos, lecturas, paciencia, comprensión, apoyo y todo lo demás.





## Índice

---

0.	Introducción	11
0.1.	Justificación	13
0.2.	Marco disciplinar	15
0.3.	Objeto de estudio	15
0.4.	Hipótesis y objetivos	16
0.5.	Marco de referencia	17
0.6.	Metodología	19
0.6.1.	Cuestiones terminológicas y precisiones	20
0.7.	Fuentes	21
0.8.	Desarrollo	23
1.	Orígenes de la latinidad tipográfica	25
1.1.	El panorama en el cambio de siglo (1870–1914) desde la perspectiva de Francis Thibaudeau	28
1.1.1.	La imprenta francesa en un nuevo contexto	29
1.1.2.	Modernidad tipográfica francesa 1900	33
1.2.	Tipografía francesa de entreguerras	40
1.2.1.	El mercado tipográfico francés tras la Primera Guerra Mundial	41
1.2.2.	Bifur, un experimento por amor al arte	46
1.2.3.	Futura convertido en Europe	48
1.2.4.	El Peignot–Cassandre	56
1.2.5.	Influencia de la publicidad en tipografía	60
1.3.	Modernidad francesa y antigermanismo	63
1.3.1.	La influencia de Paul Iribe en las bases de la Grafía Latina	68
1.3.2.	La recuperación del dibujo	72
	ANEXO I	73
2.	Contexto histórico de la Grafía Latina	83
2.1.	Industria, tecnología y mercado en la imprenta francesa	85
2.1.1.	Reconstrucción durante el periodo de posguerra	85
2.1.2.	Fotocomposición: un invento francés	89
2.1.3.	Lumitype: la baza fallida de Charles Peignot	91
2.2.	Creación tipográfica y realidad del mercado	94
2.2.1.	La búsqueda del nuevo modelo tipográfico en la era del cambio tecnológico	94
2.2.2.	La letra dibujada frente a las exigencias de la tipografía	97
2.2.3.	La libertad de elección de tipos para el libro	102

2.2.4. La «calidad francesa» frente a los avances tecnológicos extranjeros	107
2.2.5. Mercado, protección, identidad y tendencias de la tipografía francesa tras la Segunda Guerra Mundial	111
2.3. Formación y redefinición del oficio ante su internacionalización	124
2.3.1. La definición de la profesión en Francia	127
2.3.2. Irrupción del diseño suizo en Francia	129
2.4. La reacción francesa en defensa de la tipografía como una disciplina de orden cultural, artístico y social	133
2.5. Maximilien Vox	139
ANEXO II	155
3. Teorías y construcción de la Grafía Latina	161
3.1. Teorías fundamentales de Enric Crous-Vidal y Maximilien Vox	164
3.1.1. «Pour une graphie latine» y «Latinité»	164
3.1.2. Richesse de la graphie latine	169
3.1.3. Grace et harmonie du graphisme latin	172
3.1.4. Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Pour une graphie latine	177
3.1.5. Doctrine et action: pour la renaissance du graphisme latin	181
3.1.6. La polémica entre Jean Garcia y Crous-Vidal	186
3.1.7. Defense du vocabulaire pour une graphie latine	190
3.1.8. Pour la renaissance du graphisme latin	194
3.2. La Grafía Latina como doctrina tipográfica	200
3.3. La universalización del pensamiento francés a través de la latinidad en la doctrina voxiana	213
ANEXO III	224
4. La difusión doctrinal de la Grafía Latina y la Escuela de Lure	229
4.1. Las revistas Caractère y Caractère Noël	232
4.2. Fundación y orígenes de los Encuentros de Lure	240
4.3. Manifiestos de Lure; del espíritu del lugar a la doctrina gráfica	246
4.4. Características y objetivos de Lure	252
4.4.1. Centro espiritual con el grafismo como eje central	255
4.4.2. Vocación internacionalista y promoción de la primacía del alfabeto latino	261
4.4.3. La muerte de Gutenberg y la evangelización de los robots	264
4.4.4. La clasificación de los tipos de imprenta como herramienta de preparación para el cambio	270
4.4.5. De la fonética del ojo al visualismo	292
4.5. Ocaso de la era Vox en Lure	300
ANEXO IV	303

5.	Tendencias tipográficas en el contexto de la Grafía Latina	305
5.1.	La búsqueda del tipo identitario de la latinidad	310
5.2.	La novedad y el futuro de la letra dibujada en la fotocomposición	314
5.3.	Manuarias y escritas	317
5.4.	Lineales	321
5.5.	Incisas neolatinas	330
	ANEXO V	340
6.	Decadencia y legado de la Grafía Latina	345
6.1.	Exigencias y problemática del visualismo	347
6.2.	La Grafía Latina como oposición a la tipografía germano-suiza	353
6.2.1.	Las denuncias de Vox contra la «herejía suiza»	356
6.3.	El legado de la Grafía Latina	364
	ANEXO VI	377
7.	Conclusiones	379
	Bibliografía	393



## **o. INTRODUCCIÓN**





El tema de esta investigación es la Grafía Latina, un movimiento liderado por Maximilien Vox que surgió dentro de la tipografía francesa tras la Segunda Guerra Mundial. El contexto en el que se desarrolló, entre 1950 y 1965, estuvo marcado por el auge de las ideas del Movimiento Moderno, impulsadas por la expansión de las mismas a través de la tipografía internacional asociada con lo que se ha denominado Escuela Suiza. Frente a ellas, la Grafía Latina se presentó como un conjunto de teorías de carácter tradicionalista y bases nacionalistas cuyo objetivo principal era el de recuperar el papel protagonista de la tipografía francesa y devolver la confianza a los profesionales de la imprenta de Francia. A su vez, el nacimiento de la Grafía Latina estuvo marcado por las presiones del mercado tipográfico internacional y el declive de la producción propiamente francesa, así como por los avances tecnológicos hacia la fotocomposición, que amenazaban con desterrar cinco siglos de la tradición tipográfica en plomo. Ante este panorama, la Grafía Latina proponía recuperar un espíritu de latinidad universalista fundamentado en un legado histórico que sirviera de base para la recuperación francesa y la construcción de nuevos usos y modelos adaptados a las nuevas tecnologías.

## 0.1 Justificación

---

Cuando empecé a estudiar diseño en 1994, mi interés por la tipografía fue inmediato y creciente hasta el día de hoy. En 2005 realicé el proyecto de investigación para la obtención del DEA sobre las diferencias de los conceptos de legibilidad en el conjunto de la Nueva Tipografía y el Reformismo británico.<sup>1</sup> Con este trabajo me di cuenta de que la historia del diseño gráfico y de la tipografía del siglo xx se había centrado en las vanguardias. Todo ello me ha llevado a interesarme especialmente por los discursos —entendidos como las ideas y teorías en las se que fundamentan las distintas manifestaciones— que no aparecen en las historiografías generalistas del diseño y en particular las vinculadas a la tipografía del último siglo.

Durante el Tercer Congreso Internacional de Tipografía, celebrado en Valencia en 2008, asistí a una conferencia impartida por Sébastien Morlighem y Raquel Pelta<sup>2</sup> en la que hablaban precisamente de Enric Crous Vidal y la Grafía Latina. En 2000 había visto la exposición que el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) había dedicado a Crous Vidal,<sup>3</sup> si bien la existencia de la Grafía Latina me era entonces completamente desconocida.

---

1 Proyecto de investigación dirigido por el Dr. Agustín Martín Francés, con el título: «Transparencia tipográfica. Los conceptos de legibilidad y lecturabilidad en los entornos del Reformismo británico y la Nueva Tipografía alemana (1923–1935)», UCM, septiembre 2005.

2 Sébastien Morlighem y Raquel Pelta, «Crous Vidal y la Grafía Latina», 3cit, Valencia, 22 de junio de 2008.

3 Patricia Molins (comisaria), Enric Crous-Vidal. De la publicidad a la tipografía, IVAM Centre Julio González, 6 julio – 17 septiembre 2000.

Una de las motivaciones de las que parte esta investigación ha sido precisamente la necesidad de incluir temáticas que estaban marginadas en la historia de la tipografía, además de hacer una referencia al tratamiento de ciertos movimientos que no han sido suficientemente investigados. La Grafía Latina es uno de esos movimientos, ya que no se ha estudiado hasta ahora más que como una serie de manifestaciones muy dispersas de la tipografía francesa de mediados del siglo xx, cubriendo aspectos particulares de la figura protagonista de Maximilien Vox y los Encuentros Internacionales de Lure, los cuales tampoco han sido tratados más que de manera parcial.

La mayoría de estudios sobre la historia del diseño gráfico se han centrado hasta ahora en las creaciones, autores y contextos relacionados con el Movimiento Moderno y las vanguardias, dejando de lado otras manifestaciones de carácter más amplio, con algunas excepciones. Dicha marginación ha venido dada además por la influencia de las corrientes dominantes en cada periodo. En el caso de la Grafía Latina este hecho se ha producido por diversas circunstancias. En primer lugar por haberse ceñido casi de manera exclusiva al ámbito francés, con lo que el interés por parte de los historiadores de otras nacionalidades ha sido prácticamente nulo. Los estudios dentro de la disciplina que más trascendencia y difusión han tenido están escritos en inglés por autores anglosajones, mientras que el idioma original de los textos de referencia sobre la Grafía Latina es el francés y en su gran mayoría no han sido traducidos hasta el momento.<sup>4</sup> En segundo, porque las tendencias dominantes en el panorama internacional de la época en la que se desarrolló se dirigían hacia las ideas modernas y vanguardistas internacionales, por lo que el tradicionalismo localista que destilaba la Grafía Latina la relegaba doblemente, a lo que se añadía su desvinculación directa de otros movimientos o corrientes similares del entorno europeo.

Además, los estudios que se han ocupado de este movimiento en algún aspecto—fundamentalmente por parte de autores franceses—han acabado por integrarlo en discursos mucho más amplios y generalistas o, en el mejor de los casos, se han limitado a analizarlo sin la requerida profundidad. Dentro del contexto francés se da la particularidad añadida de que determinados protagonistas de la Grafía Latina, como en concreto el ilderdense Enric Crous Vidal, también han quedado relegados al margen de la historia del grafismo galo. En el caso de Crous, la mayoría de las veces no es tratado más que con una referencia somera, privilegiando a los autores nacionales, cuando en realidad fue uno de los artífices principales del grafismo y la tipografía de la década de 1950 en Francia.

A tenor de todo ello, creíamos necesario indagar en la historia de la tipografía para completar lo que ya se conoce, por lo que nos parecía particularmente interesante descubrir qué podía aportar a ese conocimiento general un movimiento en particular como la Grafía Latina que había sido tan poco

---

4 La excepción en este sentido son los cuatro manifiestos de Enric Crous Vidal, que se encuentran traducidos al catalán, castellano e inglés en Pelta, Raquel (ed.), *Crous Vidal i la grafia llatina*, (Museu d'Art Jaume Morera, del 4 de desembre de 2008 al 8 de març de 2009), Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2008.

estudiado. Por otro lado, considerábamos que siempre es importante salirse de una historia mayoritaria y conocer aquellas que, por distintos motivos, han quedado relegadas fuera de la corriente principal. Esta investigación nos permitía además ubicar un movimiento localista —incluso nacionalista e identitario— dentro de un contexto internacional, vinculando así lo local con lo global.

Igualmente, considerábamos fundamental aportar una dimensión mucho más amplia y diversa de Maximilien Vox. Este es un personaje protagonista de la historia de la tipografía conocido a nivel mundial, si bien por una sola sus aportaciones como teórico. Además, creíamos que era básico centrarse en las teorías sobre el diseño gráfico y la tipografía, frente a estudios que sólo analizan las formas y las técnicas. Pensamos que las teorías contextualizan el diseño de tipos, por lo que pensamos que dicho aparato teórico también debe formar parte de la historia del diseño.

El interés de esta investigación radica por consiguiente en la importancia de entender todas las piezas particulares dentro de un contexto internacional más amplio, colocando en su sitio aquello que hasta ahora estaba oculto.

## 0.2 Marco disciplinar

---

Esta investigación se encuadra dentro de la historia de la tipografía y más concretamente trata del pensamiento tipográfico francés del siglo xx. En este sentido hace referencia no tanto a los diseñadores de tipos y los modelos que desarrollaron como a las teorías que pretendían servir de base para la redefinición de un contexto en pleno proceso de cambio.

## 0.3 Objeto de estudio

---

La Grafía Latina fue un movimiento de bases teóricas y con proyección en el medio profesional, creativo e industrial dentro del ámbito de la tipografía francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta investigación trata por consiguiente de las teorías que se desarrollaron en dicho contexto y de cómo se ubica este pensamiento tipográfico dentro de la historia del grafismo francés.

Su desarrollo se centra entre los años 1950 y 1965, pues corresponden a la publicación del primer texto que hace referencia expresa a la Grafía Latina<sup>5</sup> y la de una serie de artículos que señalan la decadencia del movimiento, pues reflejan el último debate entre Maximilien Vox<sup>6</sup> y Paul Gratwohl, quien defendía la tipografía

---

5 Vox, Maximilien, «Pour une graphie latine», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, enero-febrero 1950, s.p.

6 Vox, Maximilien, «Déclin d'une hérésie», *Caractère* nº 9, junio 1965, s.p. (Recogido en Baudin, Fernand (ed.), *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975, págs. 234-236); y Vox, Maximilien, «Autour du "Carré suisse"», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 16, nº 12, diciembre 1965, pág. 117.

internacional de la Escuela Suiza en contra de los preceptos de Vox.<sup>7</sup>

Esas bases fundamentalmente teóricas fueron de esta manera difundidas a través de la prensa profesional del momento. Maximilien Vox fue a su vez el principal instigador, que actuaría como teórico fundamental y líder «espiritual», conocido en el campo del diseño gráfico internacional por la clasificación de caracteres que lleva su nombre y que adoptaría la Association Typographique Internationale (ATypI) en 1962. Sin embargo, no todos los textos que surgieron dentro del movimiento fueron autoría de Vox. Distintos miembros —como Gérard Blanchard, Robert Ranc o René Ponot, entre otros— contribuyeron a su manera en la construcción y propagación de dichas ideas. Pero, como ya hemos mencionado, el otro autor más relevante en esta formación fue, junto con Vox, Enric Crous Vidal. Sus textos y manifiestos han sido por lo tanto un objeto de estudio fundamental para comprender las distintas perspectivas que existieron dentro de la Grafía Latina.

El contexto en el que se ubica esta investigación es además el de los debates entre tradicionalismo y modernidad, aportando una pieza más dentro de ese contexto internacional.

#### 0.4 Hipótesis y objetivos

---

La hipótesis central de esta investigación es que la Grafía Latina fue todo un programa, de «una escuela» —como diría Vox— «con sus partidarios, consignas, líder y doctrina»,<sup>8</sup> a pesar de que él mismo lo negase en uno de los textos clave del movimiento.

La segunda hipótesis es que no hubo una concepción única sobre la Grafía Latina, sino que las ideas aportadas por Crous Vidal constituían una visión particular y paralela a la de Vox y el resto de miembros del movimiento.

En este sentido, la tercera hipótesis es que Crous Vidal jugó un papel fundamental dentro del movimiento de la Grafía Latina y que no fue un discípulo de Vox, sino autor de su propia concepción sobre la Grafía Latina.

Una cuarta hipótesis es que las dos bases principales que dieron lugar al desarrollo de las teorías de la Grafía Latina fueron el cambio tecnológico en la tipografía mundial desde tipografía en plomo hacia la fotocomposición, por un lado, y la pujanza del diseño internacional de la Escuela Suiza por otro.

El objetivo general es así el de completar, analizar y clarificar las teorías e ideas que sostuvo dicho movimiento dentro del grafismo francés de mediado el siglo xx.

---

7 Gratwohl, Paul, «À juger par ce livre d'Armin Hofmann, le "carré suisse" se porte bien», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 8-9, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, Zurich, agosto-septiembre 1965, págs. 611-616; y Gratwohl, Paul, «Le règne de l'arabesque», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 11, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, Zurich, noviembre 1965, p. 808.

8 Vox, Maximilien, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, París, [ca. 1954] s.p.

Los objetivos específicos son:

- Discernir las líneas principales de pensamiento dentro del corpus teórico de la Grafía Latina.
- Averiguar cuáles son los orígenes de la idea de una grafía latina.
- Determinar el papel que jugaron las fundiciones francesas de la época y los factores (profesionales, formativos, políticos, comerciales y tecnológicos) que influyeron en la génesis del movimiento.
- Conocer cuáles fueron los principales representantes del movimiento y cómo se desarrollaron las posibles divergencias.
- Establecer qué medios tuvieron los miembros de la Grafía Latina para difundir sus ideas, así como saber qué eventos hubo y qué papel tuvieron.
- Determinar cuáles eran los modelos tipográficos propuestos por la Grafía Latina, en caso de haberse definido, y cuáles se pueden asociar a ella.
- Saber si hubo un declive de la Grafía Latina, dado que la mayoría de las fuentes existentes apuntan en tal sentido, cuándo se produjo, cuáles fueron los motivos del mismo y cuál es el legado posterior del movimiento.
- Dilucidar cuál fue su repercusión internacional.

## 0.5 Marco de referencia

---

Existen muy pocas investigaciones que recojan como fuentes de primera mano informaciones relevantes sobre la Grafía Latina, sus protagonistas, los debates generados en su seno, las teorías desarrolladas por los mismos y las manifestaciones propias. La gran mayoría de las monografías son recopilaciones que no reúnen más que un mínimo porcentaje de todo ello.

Los principales trabajos que se han llevado a cabo hasta el momento sobre la Grafía Latina han sido los realizados esencialmente por el investigador francés Sébastien Morlighem a través de diversas conferencias<sup>9</sup> y en particular en su texto titulado «La Grafía Latina y la creación tipográfica en Francia (1949-1961)».<sup>10</sup> Dado que se trataba este de un artículo dentro de una obra más extensa, en la que se recogía una antología de los textos de Crous, las referencias que en él se reflejan nos han sido de extrema utilidad a la hora de abordar nuestra investigación. En esa misma publicación, editada con motivo de la exposición realizada en el Museu d'Art Jaume Morera de Lleida entre finales de 2008 y principios de 2009 en torno a la obra de Enric Crous Vidal, también se recogen otros textos relacionados con nuestro objeto de estudio como «Enric Crous Vidal y la Grafía Latina»,<sup>11</sup> de Raquel

---

9 Como ya hemos comentado, una de las principales fue la impartida junto a Raquel Pelta durante el Tercer Congreso Internacional de Tipografía, celebrado en Valencia, el 22 de junio de 2008, bajo el título «Crous Vidal y la Grafía Latina».

10 Morlighem, Sébastien, «La Grafía Llatina i la creació tipogràfica a França (1949-1961)», recogido en: Pelta, Raquel, (ed.), *op. cit.*, págs. 31-41.

11 Pelta, Raquel, «Enric Crous Vidal i la Grafia Llatina», recogido en: Pelta, Raquel, (ed.), *op. cit.*, págs. 43-63.

Pelta o el análisis de los tipos creados por Crous, realizado por Andreu Balius en «Letras latinas. Estudio y descripción técnica de los diseños tipográficos de Enric Crous Vidal».<sup>12</sup>

Esta obra se trataba, sin embargo, del catálogo<sup>13</sup> de una exposición celebrada con motivo del centenario del nacimiento de Crous Vidal, por lo que se centra en él y su vertiente tipográfica. Pero lo importante son los textos de Crous que en ella se recogen y que, como hemos mencionado, no se habían reproducido en su integridad hasta el momento ni habían sido traducidos a otros idiomas desde el francés original. El valor de dicho catálogo es por consiguiente, en tanto que obra divulgativa, el de abrir caminos a investigaciones posteriores como la nuestra.

Igualmente, la obra *Maximilien Vox, un homme de lettre*,<sup>14</sup> publicada con motivo de una exposición realizada en 1994 en París con ocasión del centenario del nacimiento de Vox, recoge extensos artículos sobre su vida y obra, desde su faceta de editor a la de canciller de los Rencontres de Lure, entre los que cabe destacar el escrito por su hijo Sylvère Monod,<sup>15</sup> «Maximilien Vox, l'homme et les lettres»,<sup>16</sup> y en el que desvela interesantes aspectos de la personalidad de su padre y su carácter de líder carismático. Las visiones recogidas en esta obra están en su mayoría escritas por personas pertenecientes al círculo inmediato de Vox, por lo que las perspectivas resultan parciales —y por lo tanto incompletas— aunque ilustrativas. Con respecto a la Grafía Latina, Gérard Blanchard se limita a considerarla uno de «los siete pilares de la sabiduría voxiana»,<sup>17</sup> por lo que le otorga el simple papel de filosofía, sin llegar a considerarla un movimiento con características más amplias. Blanchard no profundiza sobre los aspectos de dicha filosofía y se limita a reproducir citas de Vox en las que menciona aspectos muy diversos de la latinidad.

El trabajo de Alice Savoie para la obtención de su MA in Typeface Design por la Universidad de Reading en 2007, *French type foundries in the twentieth century*,<sup>18</sup> es una investigación bien documentada sobre lo acontecido en la creación tipográfica francesa de todo el siglo xx, en la que sin embargo la Grafía Latina no ocupa más que un apartado, si bien se describe el contexto en el que se desarrolló y nos

---

12 Balius, Andreu, «Lletras llatines. Estudi i descripció tècnica dels dissenys tipogràfics d'Enric Crous Vidal», recogido en: Pelta, Raquel, (ed.), *op. cit.*, págs. 64–81.

13 En conversación personal con Raquel Pelta, comisaria de la exposición, me comentó que prefirió realizar una recopilación de los textos de Crous Vidal (con sus respectivas traducciones al catalán, castellano e inglés) en vez de un catálogo al uso, precisamente con el objetivo de facilitar investigaciones posteriores.

14 Contini, Frédérique (ed.), *Maximilien Vox, un homme de lettre*, (exposition, Paris, Mairie du VI<sup>e</sup> arrondissement, 7 décembre 1994-7 janvier 1995) París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994.

15 Maximilien Vox era el seudónimo por el que se acabó conociendo a Samuel William Théodore Monod.

16 Monod, Sylvère, «Maximilien Vox, l'homme et les lettres», *Maximilien Vox, un homme de lettre, op. cit.*, págs. 34–59.

17 Blanchard, Gérard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *Maximilien Vox, un homme de lettre, op. cit.*, pág. 103.

18 Savoie, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*. Reading, septiembre 2007.

ha servido como referencia principal a la hora de investigar las fuentes de los antecedentes del movimiento. Esta investigación nos ha servido como punto de partida para conocer el contexto general de la tipografía francesa en el que surge, se desarrolla y decae la Grafía Latina. Ha sido además de especial relevancia para entender cuáles fueron las causas de la decadencia comercial y creativa a lo largo del siglo pasado de un país que durante los siglos precedentes destacó como una de las principales potencias tipográficas mundiales.

En 1973 Christine Mazerand publicó un estudio sobre la historia de los Encuentros de Lure de las quince primeras ediciones que podría haber resultado una referencia primordial para clarificar el funcionamiento de Lure durante los primeros años para discernir el papel que jugaron los mismos en el desarrollo y promoción de la Grafía Latina. Sin embargo, esta obra está pobremente redactada—copiando crónicas y textos de la época pero sin citar referencia alguna— y escasamente documentada, a pesar de haberse escrito aún en vida de Vox y haber sido publicada por la Asociación de los Compagnons de Lure.<sup>19</sup> Por todo ello, su aportación a nuestra investigación ha sido mínima.

Por último, la obra de Michel Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*<sup>20</sup> es en la actualidad la historia más completa y mejor documentada sobre el diseño gráfico y la tipografía franceses desde el siglo xvi hasta el xx. Pero aunque el libro se encuentra plagado de referencias, al tratarse de una obra de carácter más generalista y sobre todo muy extenso, deja completamente abierta la investigación sobre el campo específico de la Grafía Latina. Wlassikoff no la trata como un movimiento, sino, al igual que Blanchard, como una idea de Vox mediante la cual pretendía renovar la tipografía francesa para devolverle su gloria perdida ante el avance de la tipografía suiza.

## 0.6 Metodología

---

Nuestro trabajo es una investigación histórica, documental y analítica, en la que partimos de los textos publicados en diversos medios técnicos y profesionales de la época, fundamentalmente de los relativos a Maximilien Vox y el entorno de la Escuela de Lure, ya que fue en dicho círculo en el que se generaron las ideas que configurarían dicha doctrina y en el que este autor actuaba como líder intelectual y espiritual del movimiento.

Dado que se trata de una investigación de base fundamentalmente histórica centrada en las teorías de un movimiento concreto y su difusión, hemos focalizado el proceso de documentación en los principales archivos localizados en Francia. Varias de las referencias aparecieron a su vez reflejadas en documentos consultados tras las primeras fases de selección y análisis del material inicial. Este proceso se ha visto, sin embargo, dificultado por determinadas circunstancias.

---

19 Mazerand, Christine, *Le Graphisme en français aux Rencontres internationales de Lurs-en-Provence: 1955-1970*, Paris, Association des compagnons de Lure, 1973.

20 Wlassikoff, Michel, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Les Arts Décoratifs - Carré, 2008.



En primer lugar las fuentes orales son prácticamente inexistentes a fecha de hoy puesto que la práctica totalidad de los protagonistas y testigos de la Grafía Latina han fallecido o son de difícil acceso, debido entre otras cosas a su avanzada edad. De cualquier manera, si bien de primera mano, únicamente habrían supuesto una fuente complementaria, dado que el foco de la investigación recae sobre los textos publicados en distintos medios.

En segundo, la documentación existente es fragmentaria y por lo tanto incompleta, por lo que el proceso de reconstrucción de la información ha ido revelando lagunas que en determinadas ocasiones han resultado finalmente imposibles de completar. El manuscrito original de la biografía de Maximilien Vox, por ejemplo, sigue inédito en la actualidad y, aunque existen pistas —que son más bien rumores— sobre su paradero, nos ha sido imposible localizarlo.

Por otro lado, el grueso de los documentos son artículos de revistas y publicaciones efímeras o especiales, por lo que no sólo su localización ha entrañado gran dificultad en algunos casos, sino que no hemos tenido constancia de la existencia y relevancia de muchos de ellos hasta haberlos encontrado citados o parcialmente reproducidos en los primeros documentos consultados. De esta forma, el proceso de documentación ha debido seguir varias fases, a medida que se analizaban los primeros documentos y se iban acumulando referencias que se evidenciaban imprescindibles por la trascendencia que acreditaban.

Además, las fuentes se encuentran muy dispersas y ni siquiera los amplísimos fondos de la Bibliothèque Forney de París, que incluye los de la antigua Bibliothèque des Arts Graphiques, recogen toda la documentación necesaria. Para mayor complejidad, muchos de esos fondos se encuentran sin catalogación específica y aparecen en los respectivos catálogos bajo denominaciones genéricas, por lo que el proceso de consulta y selección in situ resultó más largo y complicado de lo esperado.

### **0.6.1 Cuestiones terminológicas y precisiones**

---

Con respecto a determinados puntos que puedan llevar a duda o confusión, hemos de hacer varias aclaraciones previas:

En la definición de términos de la clasificación de tipos, hemos utilizado de manera genérica las categorías definidas por Vox, salvo que el texto original figurasen otros distintos o que lo definiera de otra forma. Cuando nos hemos referido a clasificaciones distintas a la de Vox, hemos empleado los términos propios de las mismas.

Para referirnos al movimiento de la Grafía Latina lo hemos hecho en mayúsculas, mientras que cuando se ha hecho mención a la grafía latina (en minúsculas), nos hemos estado refiriendo a la escritura con caracteres latinos en general o al alfabeto latino.

En muchos textos y referencias de la primera mitad del siglo xx y especialmente en los de Francis Thibaudeau, aparece repetidamente la definición de moderno o modernidad. Hemos de aclarar que en estos casos no se referían a las ideas asociadas al movimiento moderno, como las de la Bauhaus o las

vanguardias, sino al concepto de lo contemporáneo, lo propio de la época, o incluso a lo que simplemente estaba de moda en aquel momento.

En lo concerniente a las fechas de nacimiento y desaparición de los autores que intervinieron en la historia de la Grafía Latina, hemos reflejado todas las que hemos podido confirmar. Sin embargo, ha habido ciertos casos en los que no nos ha sido posible constatar dichos datos, por lo que así lo reflejamos en las notas a pie de página correspondientes.

## 0.7 Fuentes

---

El cuerpo principal de documentación lo forman artículos aparecidos en las revistas especializadas de la época, publicaciones efímeras realizadas para eventos concretos, separatas de otras publicaciones y alguna correspondencia a la que hemos podido tener acceso. En total se han consultado más de quinientas referencias de las que la gran mayoría son artículos de revistas, de extensión variable. Entre las principales se encuentra la publicación anual *Caractère Noël*, publicada entre 1949 y 1964 por la Compagnie française d'éditions y bajo el auspicio de la Fédération française des syndicats patronaux de l'imprimerie et des industries graphiques. Esta Federación reunía a todas las agrupaciones sindicales de las artes gráficas y la imprenta francesas a partir del final de la Segunda Guerra Mundial —y que todavía sigue activa en la actualidad—, por lo que la trascendencia y la difusión de las informaciones publicadas en ella alcanzaban una gran repercusión en todo el territorio francés.

*Caractère Noël* surgió además como complemento anual a la revista *Caractère*, de periodicidad mensual, ambas promovidas por Maximilien Vox, aunque no fue director más que de la primera. Si bien la mensual tenía un contenido fundamentalmente técnico, el anuario de Navidad era una «publicación de lujo» que servía principalmente como escaparate de las creaciones más destacables del producto impreso francés del momento y para la que se pedía la colaboración voluntaria de todos los profesionales del gremio. Igualmente, sirvió como plataforma de reflexión y propaganda de las ideas surgidas en el seno de la Grafía Latina y el entorno de la Escuela de Lure. En cierta forma podríamos decir que se trataba del órgano oficial del movimiento, si bien no toda la información relativa al mismo ni todos los textos relevantes se encuentran recogidos entre sus páginas.

Además de estas y del hecho de que fueron las principales publicaciones que recogían los textos relacionados con la Grafía Latina, también hubo otras revistas del medio impreso y las artes gráficas francesas que se hicieron eco de estos debates y teorías, en especial los que se generaban en el entorno de la Escuela de Lure. Asimismo, hemos consultado *Art et Métiers du Livre*, *Art présent*, *Communication & Langages*, *Le Courrier graphique*, *La France Graphique*, *Nouvelles Graphiques*, *Publimondial*, *La Revue Graphique* y *Techniques Graphiques*. También a Inglaterra llegó el eco de la Escuela de Lure, fundamentalmente a través de *The Penrose Annual* y gracias a los artículos de John Dreyfus o G. W. Ovink, miembros ambos muy activos de los Encuentros desde los primeros años. Incluso en

España tuvo cabida lo acontecido en la tipografía francesa en revistas igualmente consultadas como el *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores*, *Grafía hispana* o *Gráficas*. Dado el carácter marcadamente francés del movimiento, la Grafía Latina no parece sin embargo haber tenido gran repercusión más allá de las fronteras francesas.

Por lo que respecta a la denominada Nouvelle École Graphique de Paris, promovida desde la Fonderie Typographique Française (FTF), la principal fuente documental son los artículos de Crous Vidal, Louis Ferrand y Dominique Marcou publicados en varias de las revistas mencionadas más arriba así como en los folletos y catálogos de la fundición parisina. Sin embargo, el mayor y mejor defensor de la otra posición sobre el concepto de la Grafía Latina, como ya hemos mencionado, fue Crous Vidal. En la edición trilingüe (catalán–castellano–inglés) del libro *Crous Vidal i la grafia llatina*, publicado por el Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida en 2008, se recogen los cuatro manifiestos fundamentales en los que el autor ilerdense expone su particular visión y conceptos sobre lo que es para él la Grafía Latina. Los originales de estos textos están publicados en francés y no se reproducen en su totalidad en dicha obra, por lo que nos fueron amablemente digitalizados y proporcionados por el Museu d'Art Jaume Morera de Lleida para su consulta y análisis.

En lo que respecta a los antecedentes de la Grafía Latina, la principal fuente de documentación ha sido la revista *Arts et Métiers Graphiques (AMG)*, publicada entre 1927 y 1939 bajo la dirección de Charles Peignot y el patrocinio de su fundición, Deberny & Peignot. *AMG* tuvo la doble particularidad de ser la única publicación de prestigio sobre imprenta y artes gráficas en la Francia de entreguerras y una de las dos plataformas principales de promoción de las creaciones de Deberny & Peignot. La otra sería la serie de los *Divertissements Typographiques*, dirigidos, diseñados y redactados por Maximilien Vox, pero principalmente dedicados a la promoción del fondo antiguo de la fundición a través de ejemplos de composiciones realizadas con los mismos.

De esta época (1930) es otro texto fundamental que sería una referencia reiterada por Vox a la hora de sentar las bases de la Grafía Latina y del que no llegó a reproducir más que un mínimo extracto. Se trata del folleto *Choix*, de Paul Iribe, uno de cuyos 400 ejemplares hemos localizado entre los fondos especiales de la Bibliothèque Forney de París.

Como fuente fundamental para desvelar el germen original del pensamiento voxiano, hemos recurrido a las obras del tipógrafo Francis Thibaudeau, en especial a los dos volúmenes de *La lettre d'imprimerie* (1921) y a su *Manuel français de typographie moderne* (1924). Existen ejemplares de ambos en perfecto estado de conservación en la Biblioteca de Catalunya.

Otra obra consultada es el *Dossier Vox*, en el que se recogen numerosas citas y artículos de Maximilien Vox recopilados en 1975 por Fernand Baudin y en el cual se pueden encontrar muchas y extensas declaraciones sacadas de la autobiografía inédita de Vox. Por el contrario, carece de aparato crítico ni analítico alguno y se limita a reproducir de manera facsímil numerosos documentos capitales, muchos de ellos que no hemos podido localizar en otras fuentes.

Como acabamos de mencionar, las principales fuentes para la investigación han sido los textos publicados en las diversas revistas y otras obras durante el mencionado periodo, por lo que se ha recurrido a los fondos que las contienen — además de otros documentos de particular interés— como:

- La Bibliothèque du Musée de l’Imprimerie de Lyon, donde se encuentran depositados los fondos de los Rencontres Internationales de Lure, así como gran cantidad de documentación relativa a la tipografía francesa desde finales del siglo XIX.
- La Biblioteca Nacional de Catalunya (Barcelona), con un especial interés en los fondos de la Biblioteca Bergnés de las Casas que contiene multitud de publicaciones sobre la imprenta del siglo XX, tanto francesas como españolas y de otras procedencias, entre las que cabe destacar la colección completa de *Caractère Noël* y de *Arts et Métiers Graphiques*.
- La Bibliothèque Forney des Arts Graphiques, perteneciente a la red de bibliotecas municipales de la ciudad de París, donde se conservan los fondos Peignot y Paul Iribé, así como las colecciones completas de las principales publicaciones francesas sobre artes gráficas, dentro de su amplio fondo de publicaciones periódicas especializadas.
- Las bibliotecas de la École Estienne y del Musée des Arts Décoratifs, ambas en París, donde se encuentran numerosos catálogos y especímenes tipográficos, así como otras publicaciones efímeras de especial interés.
- La Bibliothèque de l’Hôtel de Ville de París, donde se hallan publicaciones fundamentales para entender los antecedentes sociopolíticos que nutrirían la Grafía Latina como *Nouveaux destins de l’intelligence française* (1942).

Algunos documentos pertenecientes al Musée de l’Imprimerie de Lyon se encontraban sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta. De hecho carecían incluso de número de caja, ya que estaban almacenados bajo denominaciones genéricas como «Rencontres de Lure», sin otras especificaciones, por lo que nos ha sido imposible asignarles referencia alguna, más que la descripción del propio documento. Entre estos hallamos varias cartas y escritos firmados por Vox durante la primera mitad de la década de 1960.

## 0.8 Desarrollo

---

Esta memoria de investigación se divide en seis capítulos. El primero de ellos trata de los antecedentes de la Grafía Latina. En este sentido, todas las referencias consultadas a lo largo de nuestra investigación han apuntado a las obras de Francis Thibaudeau. De la misma manera, describimos cómo la tipografía francesa del periodo de entreguerras estuvo en cierta medida marcada por el peso que tuvo todo el desarrollo de las vanguardias a través de las enseñanzas de la Bauhaus y sus repercusiones, así como por las demandas del mercado. El caso francés está definido por una oposición tradicionalista, lo cual también señalaría un profundo antecedente para el posterior surgimiento de la Grafía Latina.

En el capítulo segundo exploramos el panorama contemporáneo en el que se produjo el movimiento que hemos investigado, el cual vino determinado tanto por factores del mercado tipográfico como los relativos a la evolución tecnológica e industrial y la propia profesionalización del grafismo. En Francia influyó además el hecho de que la formación de dichos profesionales cambió hacia unas escuelas que carecían de los medios y los métodos adecuados al nuevo contexto de la posguerra, por lo que los profesionales formados en escuelas como las suizas —que por su condición de país neutral no habían padecido la Segunda Guerra Mundial— acabaron por ocupar puestos relevantes en el campo profesional francés. También hemos tratado en este apartado la figura trascendental de Maximilien Vox y su particular concepción de la tipografía como una disciplina de carácter intelectual.

Un movimiento como la Grafía Latina se sostuvo primordialmente sobre bases teóricas, por lo que en el tercer capítulo nos hemos centrado en el análisis de los textos fundamentales, escritos por Maximilien Vox y Enric Crous Vidal. En este, hemos decidido estudiarlos de manera cronológica en vez de forma separada por autor, ya que durante nuestra investigación nos hemos dado cuenta de que en realidad funcionan como un discurso entrelazado en el que el manifiesto de uno parece dar respuesta al del otro sucesivamente. Todo ello suponía además entender que la Grafía Latina fue concebida, especialmente por Vox, como una doctrina de aplicación en el campo profesional de la imprenta francesa, la cual a su vez era vista como un modelo de pensamiento universalista, exportable a cualquier entorno cultural.

Pero teorías del calado de la Grafía Latina necesitaban de canales de difusión que permitieran extender sus ideas a los destinatarios adecuados, de los que tratamos en el cuarto capítulo. Estos medios resultaron ser principalmente las revistas *Caractère* y *Caractère Noël*, así como un evento anual creado prácticamente ex profeso para el debate y la propaganda de la Grafía Latina como resultó la Escuela de Lure con los encuentros del mismo nombre.

En el quinto capítulo analizamos los modelos tipográficos que se desarrollaron en el entorno de la Grafía Latina, así como los que finalmente se asociaron al movimiento y los factores externos al movimiento que influyeron de manera directa en su definición.

El último capítulo versa sobre las últimas acciones que significaron su declive y del legado de la Grafía Latina en el grafismo y el diseño de tipos franceses posteriores.

Este trabajo de investigación se cierra con unas conclusiones y la bibliografía del mismo.

**I. ORÍGENES DE LA  
LATINIDAD TIPOGRÁFICA**

---



Como ya hemos comentado en la introducción, la Grafía Latina fue un movimiento que surgió en el seno de la tipografía francesa tras la Segunda Guerra Mundial, fundamentalmente como reacción al auge de las ideas del Movimiento Moderno, a la presión del mercado extranjero y a los avances tecnológicos hacia la fotocomposición. Ante todo esto, la Grafía Latina se posicionó desde el tradicionalismo con una actitud proteccionista en busca de la recuperación de su identidad tipográfica específicamente francesa y cuyas nociones tenían sus antecedentes.

Las bases teóricas sobre las que se construyeron las ideas fundamentales del movimiento de la Grafía Latina se pueden así rastrear hasta al menos el cambio del siglo XIX al XX. De hecho, muchos de los fundamentos y algunas acciones de la Grafía Latina no son más que el reflejo, evolución y adaptación de otras acaecidas en la imprenta francesa a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX.

Los antecedentes de dicho movimiento se remontan así hasta los cambios que se produjeron en la creación, desarrollo y producción de nuevos modelos en la industria tipográfica francesa desde 1870 hasta la Segunda Guerra Mundial. Todos ellos giran a su vez en torno a tres ejes principales:

- la influencia de los cambios tecnológicos, desde la tradicional impresión con tipos móviles hasta la fotocomposición, pasando por la composición mecánica en caliente y sus técnicas adyacentes, muchas de ellas vinculadas a las primeras producciones de material fototipográfico;
- el desarrollo de modelos tipográficos bajo la influencia inicial del Art Nouveau y la naciente publicidad impresa, como las escritas y manuales, en los que prima el dibujo frente a la construcción de la letra;
- la creación tipográfica francesa a contracorriente de las tendencias europeas y frente a la creciente influencia de las teorías del Movimiento Moderno, de origen germánico, fundamentalmente a partir de la década de 1920 y del Estilo Suizo Internacional durante las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Estos acontecimientos van a verse reflejados en las distintas teorías y acciones que se desarrollarían en el seno de la Grafía Latina y que girarían en torno a las transformaciones técnicas y al papel de Francia en la evolución del diseño de la letra, al mercado tipográfico internacional y el lugar que ocuparía la producción francesa —más dentro que fuera de sus fronteras— con el desarrollo de la publicidad y sus demandas de tipos siempre nuevos y llamativos, junto con el intento por definir un estilo nacional reconocible e identitario, arropado todo ello por un profundo espíritu antigermanista del país vinculado a su vez con la derrota en la Guerra franco-prusiana de 1870.<sup>1</sup>

---

1 El nacionalismo francés surge de forma coetánea con el resto de nacionalismos europeos, aunque el término «nacionalista» no aparecerá en Francia hasta 1899, cuando simplemente se denominaban «nacionales» o «patriotas» y donde confluían ideas políticas tanto de izquierdas como de derechas. El antigermanismo francés estará entonces vinculado directamente al revanchismo tras la derrota de 1870 y se irá incrementando hasta las puertas de la Primera Guerra Mundial, alimentado por diversas publicaciones. Durante el periodo de entreguerras, ambos sentimientos acabarán por estar ligados a políticas chovinistas de extrema derecha. (Sobre



En este sentido, las referencias que hemos encontrado sobre la tipografía francesa durante el periodo que comprende desde el final de la Guerra franco-prusiana hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial nos han remitido todas a las obras de Francis Thibaudeau (1860–1925). Tipógrafo —jefe del taller de composición de la fundición Peignot, desde 1900 hasta su fallecimiento en 1925—,<sup>2</sup> historiador y cronista de la imprenta de su época, puede ser considerado uno de los pioneros de la teoría tipográfica francesa, al que nos referiremos durante el siguiente apartado.

## 1.1 El panorama en el cambio de siglo (1870–1914) desde la perspectiva de Francis Thibaudeau

---

Todo indica que los textos de Thibaudeau son uno de los testimonios más directos de lo que sucedió durante el cambio de siglo y posiblemente sean las primeras teorías que trataban de dar una respuesta a los cambios que atravesaba la tipografía francesa. De hecho pueden considerarse como los principales desde el punto de vista de su difusión y relevancia en la imprenta francesa de toda la primera mitad del siglo. Además de la repercusión y la influencia que ejerció en los pensadores de la letra francófona posteriores, da muchas claves de cómo cambió el panorama en el paso del siglo XIX al XX.

La perspectiva reflejada por Thibaudeau, que analizaremos a continuación, parece haber sido una postura muy extendida en la profesión francesa de la época, hasta tal punto que allanó el camino a otras propuestas de tres e incluso cuatro décadas posteriores. Como veremos en el siguiente capítulo, es notable cómo la mayoría de los planteamientos de la Grafía Latina ya estaban reflejados, al menos como semilla, en las obras de Thibaudeau.

Los textos fundamentales por lo tanto para entender esta etapa seminal son *Le Style Français en Typographie Moderne* (1901),<sup>3</sup> los dos volúmenes de *La lettre d'imprimerie* (1921)<sup>4</sup> y el *Manuel français de typographie moderne* (1924).<sup>5</sup> El primero es el texto que acompañaba al catálogo de ornamentos, viñetas y otras novedades

---

la historia del nacionalismo francés, v. Girardet, Raoul, «Pour une introduction à l'histoire du nationalisme français», *Revue française de science politique*, año 8, nº 3, 1958, págs. 505–528. Sobre el sentimiento germanófilo francés, v. Gautier, Philippe, *La Germanophobia*, Paris, L'Aencre, 1997.)

2 Ponot, René, «Un précurseur: Francis Thibaudeau», *Communication & Langages*, 2º trimestre 1980, nº 46, pág. 16.

3 Thibaudeau, Francis, «Le Style Français en Typographie Moderne» en *Album d'applications des nouvelles créations françaises de la Fonderie G. Peignot & Fils*, Paris, Fonderie G. Peignot & Fils, 1901.

4 Thibaudeau, Francis, *La lettre d'imprimerie*, Paris, Bureau de l'édition, 1921. (vol. 1: Origine, développement, classification, vol. 2: Le rôle de l'empattement dans la détermination des familles). Como se indica en la obra, está dedicada «a George Auriol, innovador francés de la escritura tipográfica».

5 Thibaudeau, Francis, *Manuel français de typographie moderne*, Paris, Bureau de l'édition, 1924. (Como se indica en la obra, está dedicada «a Eugène Grasset y a Georges Peignot, al creador y al fundador del romano calámico».)

publicado por la fundición G. Peignot & Fils, editado como reacción inmediata a la Exposición Universal de París de 1900,<sup>6</sup> y en el que se trata de mostrar a los impresores no sólo dichas novedades, sino cómo podían ser «aplicadas» a través de ejemplos de composiciones realizadas con el material de la fundición parisina. Los otros dos títulos —que acabarían siendo sus dos grandes obras— fueron escritos de manera simultánea entre 1915 y 1924. Este dilatado periodo se explica por el parón que supuso la Primera Guerra Mundial y la complejidad que entrañaba su producción. De cualquier manera, sus posiciones con respecto a lo que concierne a la tipografía fueron inamovibles durante todo ese tiempo, a pesar de la gran evolución que sufrió el pensamiento y la creación tipográfica en gran parte de Europa.

### 1.1.1 La imprenta francesa en un nuevo contexto

---

Partiendo por tanto de los datos principalmente aportados por Thibaudeau, el punto de inflexión histórica y que marcaría la evolución de la tipografía francesa a lo largo de todo el siglo posterior se produjo en 1870. Este es un año clave para entender no sólo qué sucedió con la imprenta en Francia, sino que llegaría a tener repercusiones a todos los niveles en la vida del país.

1870 es el año de la Guerra franco-prusiana, que desemboca en la caída definitiva del Segundo Imperio francés de Napoleón III y verá nacer la Tercera República —surgida en plena contienda—. En el plano político, la derrota francesa tiene como consecuencias principales la anexión alemana de los territorios franceses de Alsacia-Lorena (que seguirían siendo territorio alemán hasta el final de la Primera Guerra Mundial) y la proclamación del Imperio alemán en Versalles el 18 de enero de 1871, un mes antes de la firma del tratado de paz. Ese acto, llevado a cabo en la simbólica galería de los espejos del palacio versallesco, supondrá una afrenta para el sentimiento patriótico francés, lo que acrecentará el espíritu revanchista nacional en Francia hasta la Primera Guerra Mundial, la xenofobia y el antigermanismo en todos los campos. Todo ello va a tener consecuencias que a su vez repercutirán de manera directa en la tipografía francesa.

Una de las principales se debió a la proclamación de la libertad de prensa por parte del gobierno provisional (o de Defensa Nacional) de la República, el 10 de septiembre de 1870, a través del decreto «Liberté de l'imprimerie et de la librairie», mediante el cual no se exigía más que una declaración ante el Ministerio del Interior para poder ejercer las profesiones de librero, impresor tipógrafo (que estaba especialmente restringida a un número limitado de licencias desde 1810), impresor litógrafo e impresor de talla dulce. Dicha formalidad llegaría incluso a ser suprimida por la ley «sur la liberté de la presse et du livre» del 29 de julio de 1881. A raíz de la nueva normativa legal se generaron cambios de orden laboral,

---

6 Thibaudeau recibió el encargo para la realización completa de la publicación de Georges Peignot en septiembre de 1900 (dos meses antes de la clausura de la Exposición Universal) y se acabó de imprimir un año más tarde, en septiembre de 1901.

empresarial y comercial que supondrían el principio de la evolución del mercado tipográfico francés de finales del siglo XIX.

Según relata Thibaudeau, la primera consecuencia inmediata de la supresión de la licencia de impresión fue la multiplicación de las pequeñas imprentas, «cuyo funcionamiento se vio facilitado por la más que oportuna aparición de las prensas de pedal».<sup>7</sup> El desembolso económico necesario para montar un taller básico tampoco era muy grande, con lo que muchos operarios acabarían estableciéndose por su cuenta. Esta liberalización productiva, comercial y laboral tuvo como consecuencia que proliferaran los talleres en los que los nuevos obreros-patronos poseían unos conocimientos técnicos básicos ante una nueva tecnología de fácil uso. Esto supuso a su vez, de un día para otro, un aumento de la demanda de material para proveerlos.

Para Thibaudeau, lo más grave fue que, ante el aumento repentino de la demanda de material de impresión y la imposible previsión por parte de la industria tipográfica francesa, los nuevos impresores se vieron irremediamente obligados a importarlo. La situación nacional de desaprovisionamiento general y la falta de capacidad de reacción de la industria tras la derrota en la guerra serán inmediatamente aprovechadas por las industrias extranjeras. Entre ellas estaban Inglaterra, los Estados Unidos y (siempre según Thibaudeau) muy particularmente Alemania, que «redobló sus esfuerzos» tras el «desastre» francés. Thibaudeau subraya que el oportunismo alemán respondía además a una envidia no declarada<sup>8</sup> por el glorioso pasado de la creación tipográfica francesa y a un «método de infiltración [...] simple y lógico»:

El depositario de las máquinas se convirtió al mismo tiempo en depositario de los caracteres y ornamentos de igual procedencia, presentados en especímenes de un lujo nuevo, pensados para seducir y orientar a los técnicos en sus aplicaciones. Y de esta forma se pudo realizar en bloque la venta de todos los materiales de imprenta completos con todos sus accesorios.<sup>9</sup>

A este desembarco del material tipográfico extranjero se uniría el desarrollo de nuevos métodos y tecnologías de producción de material de imprenta. René Ponot (1917–2003) señala que la decadencia de la tipografía francesa se inicia precisamente a finales del siglo XIX con la aparición del pantógrafo,<sup>10</sup> el cual permitía producir matrices a cualquier escala y de forma sencilla a partir de un simple dibujo. El pantógrafo tuvo como repercusión inmediata el desarrollo de máquinas fundidoras y componedoras, lo que supondría el fin del sistema de dibujo, grabado y fundición tradicionales, si bien el efecto de la composición

---

7 Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. I, págs. 378–386. (La máquina más popular de este tipo fueron las minervas, un modelo de imprenta tipográfica plana de pequeñas dimensiones.)

8 «Nuestra gloria nos creó rivalidades.» Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. I, *op. cit.*, pág. 386.

9 Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. I, *op. cit.*, pág. 386.

10 Ponot, René, «Les années trente et l'innovation typographique française», *Communication & Langues* 4º trimestre 1988, nº 78. pág. 25.

mecánica no se dejaría sentir en Francia con toda su potencia hasta el largo periodo de entreguerras.

Thibaudeau parece sin embargo adelantarse a lo que sucederá décadas más tarde con la fotocomposición. Por aquel entonces los procesos fotomecánicos se limitaban a la producción de material de ilustración y ornamentación para la impresión tipográfica a partir de dibujos originales o copias fotográficas. Esta facilidad de reproducción tuvo como consecuencia el relanzamiento del papel de la ilustración frente al protagonismo tradicional del texto en el arte del libro y la publicidad, hecho que marcó a la imprenta francesa durante décadas:

En los orígenes de la imprenta, la tipografía lo era todo, mientras que en la actualidad [1924] no es más que un accesorio, la contribución a un conjunto [...] en el que las necesidades obligan a que intervengan en la mayor de las medidas los procesos de ilustración y ornamentación.

Si el Libro [sic] fue largo tiempo la única base de la producción impresa, los géneros a los que está dedicada en la actualidad son innumerables y en todos se evidencia la obligación de recurrir a la decoración, a una ilustración, a una policromía para los que se prestan múltiples procesos pero que tienden a dominar, a ahogar al texto... ese texto durante tanto tiempo dueño y que se ve progresivamente relegado a un segundo plano, o incluso a veces debe ser revestido con algún realce para conservar el resto de autoridad que le confiere su papel.<sup>11</sup>

Estos procesos no habrían tenido por lo tanto un papel destructor para el campo editorial e impresor ni desencadenarían por sí mismos la decadencia de la tipografía francesa. Las nuevas tecnologías de producción «heliográficas», muy al contrario, facilitarían lo que Thibaudeau denomina como el «renacimiento del arte del Libro [sic]», que compara con el que se produjo en el siglo xvi.<sup>12</sup> Este tiene que ver con el rechazo a la industrialización y el papel de la ornamentación en el arte del libro,<sup>13</sup> facilitada por dichas técnicas que permiten reproducir dibujos, grabados y todo tipo de obras de arte de manera sencilla y efectiva. Thibaudeau llega incluso a argumentar que dicha facilidad de reproducción provocó un «despertar y defensa de los procesos antiguos» como el aguafuerte, la talla dulce y el grabado en madera, generando así un nuevo interés por la edición de lujo y de bibliófilo,<sup>14</sup> señalando que este periodo (entre 1880 y 1899) fue «de los más activos y productivos en el que surgieron fervientes apóstoles del arte del Libro [sic]».<sup>15</sup>

---

11 Thibaudeau, *Manuel français de typographie moderne, op. cit.*, pág. 6.

12 Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. I, *op. cit.*, pág. xviii.

13 Hemos de recordar que el movimiento británico Arts & Crafts, encabezado por William Morris (1834-1896), promovía a finales del siglo xix una posición tradicionalista y revivalista similar para la recuperación de la calidad del libro impreso a partir del recurso a procesos anteriores a la industrialización de los sistemas de impresión.

14 Thibaudeau, *Manuel français de typographie moderne, op. cit.*, págs. 404-408.

15 Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. I, *op. cit.*, págs. 386-388.

De la misma manera en que los procesos fotoquímicos influirían en la renovación del libro, también tendrían un papel fundamental en el desarrollo de la publicidad al ponerlos a disposición de «una legión de especialistas que solicitan el concurso de la Imprenta en múltiples improvisaciones».<sup>16</sup> La publicidad será por tanto el campo que sirva de motivador principal para la creación de novedades tipográficas durante este cambio de siglo, tal y como ya venía sucediendo desde las primeras décadas del siglo XIX.<sup>17</sup> El propio Thibaudeau lo señala en 1901, declarando que el anuncio y la publicidad son los «auxiliares indispensables de la industria moderna, elementos principales de la expansión comercial»<sup>18</sup> y razón suficiente para introducir nuevos modelos en tipografía. De todas formas, Thibaudeau consideraba que el de la publicidad era un terreno en el que todo estaba por crear, amenazado a su vez por «los efectos de la ola de exotismo» proveniente del extranjero. El camino que propone entonces es «liberar los modos y el material importados»<sup>19</sup> y crear producciones originales propias, francesas.

En dicho texto de 1901, Francis Thibaudeau no sólo hace un alegato y justificación del gusto francés —es decir, nacional—, sino que además argumenta que cada época ha tenido y tiene un estilo reconocible que se ha visto principalmente reflejado en la imprenta. Reconoce que esos cambios, en aquel principio de siglo, se están produciendo como consecuencia de la transformación industrial del mundo, lo que a su vez ha modificado las relaciones comerciales, de locales y regionales a mundiales. Declara que tuvo especial relevancia el papel que William Morris «desarrolló en la Inglaterra de veinte años antes», sobre todo gracias a su expansión por Europa y América, que respeta y promueve «el carácter y las costumbres distintivos de cada región».<sup>20</sup> Este estilo *moderno*<sup>21</sup> se propagó en Francia principalmente a través de la Exposición Universal de 1900, por lo que Thibaudeau conminaba a su aclimatación inmediata al gusto francés, imprimiéndole «el caché de elegancia que le falta».<sup>22</sup>

La predominancia francesa se exponía de lo contrario al peligro de perder su lugar, por lo que la tipografía debía forjar el nuevo estilo de su época según el gusto nacional, contrario a las «excentricidades»<sup>23</sup> extranjeras que según Thibaudeau se pudieron ver en la exposición de 1900:

---

16 Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. 1, *op. cit.*, pág. XVIII.

17 V. Meggs, Philip B., *Historia del diseño gráfico*, 3ª ed., México, McGraw-Hill Interamericana, 2000, pág. 127 y Wlassikoff, Michel, *Histoire du graphisme en France*, París, Les Arts Décoratifs – Carré, 2008, pág. 19.

18 Thibaudeau, «Le Style Français en Typographie Moderne», *op. cit.*, pág. IV.

19 Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. 1, *op. cit.*, pág. 390.

20 Thibaudeau, «Le Style Français en Typographie Moderne», *op. cit.*, pág. IV.

21 La modernidad a la que se refiere Francis Thibaudeau y que asigna a la tipografía francesa de la época incluso en el título de sus obras, no hace ninguna referencia al Movimiento Moderno. Thibaudeau y sus contemporáneos aplicaban el adjetivo «moderno» a lo que estaba de moda en aquel momento, «a la última».

22 Thibaudeau, «Le Style Français en Typographie Moderne», *op. cit.*, pág. IV.

23 Aunque en su texto no aclara ni especifica cuáles son esas «excentricidades» a las que se refiere ni en qué consisten, todo apunta sin embargo a que se trataba de cualquiera de las formas y

Hasta ahora cada nacionalidad se ha preocupado por aportar su nota natural [al material tipográfico], síntesis de sus concepciones decorativas industriales.

Con el fin de que la Fundición Francesa siga manteniendo el predominio que le corresponde dentro de este movimiento universal, hemos realizado esta contribución personal a esta obra nacional y que aportamos en las siguientes páginas [...] Sirva así este fascículo, ayudando al conocimiento y la práctica de las nuevas reglas, para contribuir, en el Arte Tipográfico moderno, a la eclosión del tan deseado reino de la *Escuela Francesa*, para que así sea reconocida a nuestra casa la prevalencia de los esfuerzos dedicados a tal fin.<sup>24</sup>

Hemos de recordar que el folleto en el que aparece este texto de Thibaudeau es una obra de carácter publicitario que le había encargado Georges Peignot (1872–1915) para la promoción de las novedades que su fundición había sacado al mercado en torno a las ideas que ambos tenían sobre el arte moderno y que no eran otras sino las propias del Art Nouveau como el valor del ornamento, la libertad formal y la estetización de la vida cotidiana. Es por esta razón por la que expondrá las creaciones de la casa como modelos de esta renovación, encarnadas principalmente en *Grasset* [fig. 1] y *Auriol* [fig. 2], aunque bien es cierto sin embargo que estos tipos se convertirían en emblemáticos y representativos del cambio de siglo y de la oleada Art Nouveau.

### 1.1.2 Modernidad tipográfica francesa 1900

---

El historiador Michel Wlassikoff indica que dicho renacimiento tipográfico francés va unido al arte decorativo de finales del siglo XIX, bajo la proyección de movimientos extranjeros como el británico Arts & Crafts.<sup>25</sup> Uno de los más influidos por el movimiento británico va a ser el pintor suizo afincado en París Eugène Grasset (1845–1917), creador del tipo que lleva su nombre y el más afamado y reputado ilustrador del Art Nouveau en la época. De hecho, el papel de la por entonces fundición G. Peignot & Fils va a ser crucial en el desarrollo de la tipografía Art Nouveau francesa, incluso como la saga más importante de la historia reciente de la tipografía en Francia.<sup>26</sup>

Dentro de tal panorama, Georges Peignot lograría convencer en 1897 a su padre Gustave (1839–1899)<sup>27</sup> de que la creación tipográfica francesa llevaba

---

expresiones mostradas en la exposición de 1900 y en concreto las venidas de fuera de Francia, que sin embargo llegarían a influir en el conjunto del Art Nouveau.

24 Thibaudeau, «Le Style Français en Typographie Moderne», *op. cit.*, pág. IV.

25 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 30.

26 Toda la historia sobre la saga Peignot se encuentra extensamente recogida en la obra realizada por un nieto de Georges Peignot: Froissart, Jean-Luc, *L'or, l'âme et les cendres du plomb. L'épopée des Peignot, 1815–1983*, París, Jean-Luc Froissart, 2004.

27 Gustave Peignot crearía en 1868 la fundición de tipos de caracteres que llevaría su mismo nombre entre 1875 y 1898, a partir de la expansión de un negocio de fundición de blancos adquirido en una subasta pública y su ampliación con la compra de la fundición Longien en 1881 y de la fundición Cochard et David en 1892. En 1898, un año antes de su muerte, crearía una sociedad mercantil en

estancada más de un siglo y que la fundición no podía seguir manteniéndose indefinidamente con los didot,<sup>28</sup> los elzévir y sus copias respectivas. De esta manera, y profundamente influido por la tendencia del Art Nouveau del momento, consiguió la autorización de su padre para explorar el terreno de una nueva letra. Fue entonces cuando Georges Peignot contactó con Eugène Grasset, el cual recibió a la defensiva a un joven de 25 años de cuya familia no había oído hablar nunca y que decía querer revolucionar el adormecido arte tipográfico francés con un nuevo alfabeto Art Nouveau. A pesar de todo, y ante las insistentes demandas de Georges Peignot, Grasset le enseñó un alfabeto que había dibujado: una adaptación libre de los tipos de Nicolas Jenson del siglo xv dibujados con cálamo y que ninguna fundición había aceptado grabar. Georges quedó absolutamente fascinado por un modelo clásico bajo una forma completamente moderna, por lo que acabó por llevarse todos los modelos para presentárselos a su padre, quien le ofrecería finalmente su apoyo para que Eugène Parmentier (grabador principal de la fundición) se pusiera a trabajar de inmediato.

El 7 de octubre de 1897 se registró así el nuevo tipo a nombre de Gustave Peignot, el cual aparecerá por primera vez impreso en el otoño del año siguiente. De esta forma, Georges Peignot asumió la aventura de la creación de caracteres, entrando en competencia directa con la fundición Deberny (otra de las grandes fundiciones parisinas de la época), propiedad de su cuñado, Charles Tuleu (1881–1914). Y al mismo tiempo que Peignot sacaba el *Grasset*, Deberny publicaba su *Giraldon* (Alfred Giraldon, 1900) [fig. 3].<sup>29</sup>

Con motivo de la Exposición Universal de 1900, Peignot editaría un pequeño folleto —compuesto para la ocasión por el recién incorporado Thibaudeau— para dar a conocer el nuevo tipo, así como los ornamentos grabados hasta la fecha que lo acompañaban. A partir de entonces se dispararían las ventas y la fundición llegaría a estar desbordada por la demanda. La idea era hacer del *Grasset* un tipo *de labeur*<sup>30</sup> que recogiera la «expresión de su época»,<sup>31</sup> al igual que pretendía ser el *Giraldon*.

El *Grasset* no sólo tendría un impacto inmediato en la tipografía francesa —tanto a nivel comercial así como referencia para otras creaciones de la época como el propio *Giraldon*— sino que adquiriría una gran importancia en su

---

la que incluyó a sus cinco hijos, pasando entonces a denominarse G. Peignot & Fils hasta 1916. (Peignot, Charles, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1975, año 26, n.º 12, pág. 39.)

28 Por aquella época, didot y elzévir no eran exclusivamente denominaciones específicas de dibujos determinados, sino, como nos referimos aquí, modelos generales de clasificación de los tipos de imprenta clásicos. De cualquier manera, Georges Peignot adquiriría en 1912 los fondos de la Fonderie Générale, depositaria a su vez de todos los tipos grabados por la saga Didot, que finalmente se incorporarían al catálogo general de Peignot et Cie.

29 Charles Peignot, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *op. cit.*, pág. 39.

30 Denominación con la que se designaban los tipos diseñados para la composición de textos largos y de lectura.

31 Charles Peignot, «Deberny & Peignot...», *op. cit.*, pág. 41.

evolución posterior.<sup>32</sup> Ya en su texto de 1901, Thibaudeau presentaba al *Grasset* como el tipo moderno por excelencia, propio de su época.<sup>33</sup> Esta búsqueda de «el tipo de su tiempo» o «el carácter de su época» obsesionaría tanto a Georges Peignot durante toda su vida como posteriormente a su hijo Charles (1897–1983).<sup>34</sup>

Pero la aventura de Georges Peignot no terminará con el *Grasset* ya que, antes incluso de lanzarlo comercialmente, conoció al poeta, cantante, pintor y también ilustrador George Auriol (1863–1938).<sup>35</sup> Este, inspirado por los dibujos de Grasset que le enseñó Georges Peignot, se puso inmediatamente a trazar con pincel un alfabeto que reflejase las particularidades del dibujo, y que sería registrado a su vez el 11 de octubre de 1899 bajo el nombre de *Française Légère*, siendo esta la primera versión de toda la serie *Auriol*.<sup>36</sup> Su particular diseño lo relegaría sin embargo a la categoría de las fantasías, lo que suponía confinar a un carácter al cajón de los tipos específicos para titulares, citas, textos cortos, publicidad y —por lo tanto— condenarlo a un índice de ventas muy limitado. A pesar del empeño de Auriol y Peignot por querer hacer de este tipo un nuevo carácter *de labeur*, este fracaso se convirtió en éxito relativo con la venta de las viñetas y ornamentos que acompañaban a la serie *Auriol* y que se publicaron en el mencionado *Album d'application des nouvelles créations françaises* en julio de 1901. Podría parecer que esta profusión productiva en torno a un modelo resultaba excesiva e innecesaria, pero una de las luchas de Georges Peignot y de los fundidores franceses de principios del siglo xx era recuperar una característica que se había desarrollado con Fournier y Didot y que, por tanto, se consideraba netamente francesa: una familia tipográfica que se preciase debía adjuntar un buen juego de viñetas decorativas.<sup>37</sup>

Según René Ponot, los referentes directos de George Auriol a la hora de diseñar su carácter procedían de la herencia de William Morris, cuyas teorías le «influyeron de forma evidente»;<sup>38</sup> el legado de Edward Johnston a través de sus estudios de caligrafía; el influjo «bastante elocuente» del Japonismo, que tan fuerte influencia ejerció en todo el desarrollo estético del cambio de siglo europeo; y el trabajo de Toulouse-Lautrec y su paulatina incorporación del texto litográfico desde la audacia artística ignorante de la historia de la letra.<sup>39</sup> Sus tipos partían además

---

32 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 31.

33 «En la evolución actual de las artes de la decoración, la laguna más importante que quedaba por rellenar era la de un carácter tipográfico que sintetizase en imprenta el gusto moderno, tal y como en otro tiempo los Aldo, Elzévir o Didot fueron, tipográficamente, la emanación del arte de su época.»

34 Charles Armand Peignot, único hijo varón de Georges Peignot y heredero universal de la fundición de su padre.

35 Seudónimo de Jean-Georges Huyot.

36 *Auriol Labeur* (1904), *Française Allongée* (1905), *Auriol Champlévé* (1906) y las ocho variantes de *Robur* (1907).

37 Peignot, Charles, «Les Peignot: Georges, Charles», *Communication & Langages*, nº 59, primer trimestre 1984, pág. 68.

38 Ponot, René, «Auriol témoin de son temps», *Communication & Langages*, nº 27, 1975, pág. 49.

39 Ponot, «Auriol témoin de son temps», *op. cit.*, págs. 49–52.



de un modelo común y específico de *Auriol*, tanto en sus letras caligráficas como rotuladas, que ya era conocido en la época a través de los monogramas que tan de moda estaban por aquel entonces y que dibujaba con profusión para «la flor y nata de París».<sup>40</sup>

En opinión de Charles Peignot, los *Auriol-Robur* [fig. 4] eran «los *Cheltenham* franceses para publicidad»<sup>41</sup> que tan en boga estuvieron a principios del siglo xx. Los tipos de Auriol —siempre según Charles Peignot— «proporcionaban una tipografía más alegre, más decorativa, más elegante que la tipografía inglesa de la época, que se había quedado demasiado rígida e influida por los cánones clásicos».<sup>42</sup> Estas palabras bien podrían haber sido pronunciadas por su padre Georges Peignot, pues tanto el uno como el otro creyeron siempre estar a la vanguardia de la creación tipográfica, muy por delante incluso de sus competidores extranjeros.

Esa idea de modernidad de la tipografía francesa reside por tanto en dos factores fundamentales: el rechazo a cualquier referencia o influencia extranjera, que ya defendiese Thibaudeau<sup>43</sup> y en la permanencia del dibujo en el diseño de la letra. En este sentido, Auriol llegó a defender con vehemencia la necesidad de preservar esa esencia en la letra tipográfica hasta el detalle, a riesgo de desvirtuarla, pareciendo incluso adelantarse a los desarrollos tipográficos vanguardistas de la primera posguerra mundial:

Hay que conservar en la letra el aspecto del dibujo en lugar de imprimirle el de una figura geométrica, en una palabra, salvarla de esa execrable perfección que es la aridez. [...] La letra grabada debe conservar el recuerdo del trabajo de la mano, de la mano que la ha trazado y de la que la ha reproducido en metal.<sup>44</sup>

De hecho, esa esencia de «lo francés», encarnada en «el refinamiento de las siluetas» que definían el *Auriol* y su aporte de «la gracia y la elegancia francesas»<sup>45</sup> a la tipografía, se entendería durante mucho tiempo como el signo más vanguardista de la creación tipográfica gala, tal y como comentaba Fernand Baudin (1918–2005) en referencia a la obra de Georges Peignot:

---

40 Ponot, «Auriol témoin de son temps», *op. cit.*, pág. 57.

41 Charles Peignot, «Les Peignot...», *op. cit.*, pág. 65. (El tipo *Cheltenham*, publicado por primera vez en 1903 por la fundición American Type Founders, adquirió un éxito y notoriedad inmediatos, tanto en los Estados Unidos como en Europa. Al igual que sucedería con los *Auriol*, constaba de una larga serie de hasta veintidós variantes desarrolladas a lo largo de dos décadas.)

42 *Ibid.*

43 En el capítulo V de su *Manuel*, «L'œuvre moderne», Thibaudeau hace un análisis exhaustivo de la tipografía francesa de la época en el que se centra especialmente en la obra de Eugène Grasset y George Auriol como paradigmas de la tipografía francesa moderna, en oposición a las creaciones extranjeras que se presentaron durante la Exposición de 1900 (Thibaudeau, *Manuel français de typographie moderne*, págs. 111–160), pero de las que no hemos encontrado constancia y a las que Thibaudeau tampoco hace referencia precisa.

44 Auriol, George, «Quelques notes», 1906. Citado en Ponot, *op. cit.*, pág. 54.

45 Francis Thibaudeau citado en Ponot, «Auriol témoin de son temps», *op. cit.*, pág. 56.

[Georges Peignot] Explica, pregona la voluntad de ser francés. Sin préstamos extranjeros. Muy al contrario. Repeliendo la competencia extranjera, *expurgando toda tendencia antifrancesa*.

[...] Para Georges Peignot, ser moderno era ante todo ser francés. Con gracia. Con elegancia. Con fantasía. [...] Georges Peignot no pensaba más que en desplegar el abanico de las romanas y las itálicas. Con viñetas y ornamentos a juego. [...] Ser moderno para Georges Peignot era ante todo *rellenar la más importante laguna que quedaba por rellenar, la de un carácter tipográfico que sintetizase el gusto moderno en tipografía, como antaño fueron tipográficamente los Aldo, Elzévir, Didot, la emanación del arte de su época*. Había que crear entonces el carácter del siglo. El romano del siglo veinte.<sup>46</sup>

Dentro de esa búsqueda del tipo moderno francés, Georges Peignot estaba obsesionado por crear tipografías completas, no simplemente juegos de tipos, por lo que imponía que cada nueva creación tuviese un *labeur*, un *champlevé* y una *vedette*<sup>47</sup> (cada uno de ellos con sus respectivas itálicas), junto con sus viñetas y ornamentos. Esa era por tanto su concepción de modernidad: recuperar la que consideraba como característica propia de la tipografía francesa, ofreciendo un tipo en todas sus series posibles junto con los respectivos juegos de adornos y viñetas; y crear un tipo propio de la época que derivase directamente del contexto artístico del momento. Charles Peignot declararía que esas aspiraciones estéticas de su padre, ese sueño creativo, pasaban fundamentalmente por una concepción de modernidad en la que «la tradición no consiste en seguir lo que se hizo, sino en renovar la labor realizada a través de los siglos por los distintos tipógrafos, dentro de un espíritu creativo»,<sup>48</sup> sentando de esta manera las bases del espíritu que defendería años más tarde la Grafía Latina.

Para el propio Thibaudeau, la tipografía debía seguir los pasos de las investigaciones llevadas a cabo en el campo del «Arte moderno» (el propio del contexto francés de su época) con el fin de desarrollar un estilo auténtico por lo que, en su opinión, sería inadmisibles desligar a la tipografía de dicha evolución para contentarse con los tipos existentes en la época. Por esta razón, otra de las obsesiones de Georges Peignot —como lo sería de su hijo Charles— fue la de rodearse de artistas para, de esta manera, conseguir que la tipografía fuera considerada un arte al servicio del pensamiento, empeñándose por acercar el arte a la tipografía y viceversa.<sup>49</sup> Para Baudin, esa estrategia comercial de los Peignot no era en absoluto «universitaria. Era mundana. Para su padre [Georges], consistía

---

46 Baudin, Fernand, *L'Effet Gutenberg*, París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1994, págs. 295–296. (Las cursivas figuran en el original).

47 *Champlevé* y *vedette* son respectivamente las antiguas denominaciones francesas para los tipos huecos (en los que los caracteres no conservan más que el perfil de su dibujo) y los tipos diseñados específicamente para titulares y publicidad.

48 Charles Peignot, «Les Peignot...», *op. cit.*, pág. 62.

49 Charles Peignot, «Les Peignot...», *op. cit.*, pág. 62.

en vivir en el medio artístico»,<sup>50</sup> un medio que se prodigaba por los cabarets y los locales más elegantes y adinerados del París de la *rive droite*.

A principios de la década de 1910 la ola del Art Nouveau ya había pasado<sup>51</sup> e incluso el *Grasset* empezaba a decaer, por lo que Georges Peignot entendió que el momento le exigía una nueva creación de *labeur*. Con la ayuda de su hermano menor Lucien y de Francis Thibaudeau, descubrieron en distintos grabados del siglo XVIII los textos que incluían los propios grabadores y que poco tenían que ver con los modelos tipográficos de aquella época. En concreto se interesaron por los del grabador Charles-Nicolas Cochin (1715–1790), un alfabeto que carece de minúsculas y que por lo tanto debían de ser dibujadas, partiendo únicamente de los modelos de caja alta. El objetivo era, una vez más, crear una tipografía completa, con todas sus variantes y ornamentos, «siempre dentro de una tradición que acompañaba a creaciones completamente modernas».<sup>52</sup>

La presentación oficial del *Nicolas-Cochin* [fig. 5] tuvo lugar en noviembre de 1912, con la publicación del primer número de *La Gazette du Bon Ton*, una lujosa y elitista revista de moda<sup>53</sup> promovida por el propio Georges Peignot y el editor Lucien Vogel (1886–1954).

Tanto Girard como Peignot, ambas fundiciones siguieron durante un tiempo aferradas al Art Nouveau, negándose incluso a asumir los avances en tecnología de composición mecánica bajo el pretexto de que sólo podía producir tipografías de mala calidad.<sup>54</sup> De hecho, Georges Peignot rechazó ser representante en Francia de la compañía Monotype. La imprenta francesa se verá así anclada en el revisionismo histórico en el que el éxito comercial de tipografías como las series *Cochin* impedirán el paso a desarrollos realmente nuevos y más acordes con las nacientes vanguardias como el cubismo. El inicio de la serie *Cochin* coincide a su vez en el tiempo con la explosión futurista en París. Incluso unos años antes se celebrarían las primeras manifestaciones de la Deutscher Werkbund en Francia, en el marco del Salón de Otoño de 1910 en París,<sup>55</sup> lo que da cuenta del precoz rechazo francés a las teorías y creaciones realmente modernas de la época que estaban produciéndose en otros países europeos.

Pero los *Cochin* fueron un éxito de ventas en su momento y, justo antes de estallar la Primera Guerra Mundial, Georges Peignot se embarcaría en la creación

---

50 Baudin, *L'Effet Gutenberg*, *op. cit.*, pág. 356.

51 La decadencia del Art Nouveau en Francia se empieza a producir incluso desde la Exposición universal de 1900, pero especialmente desde 1904 a partir de las críticas nacionalistas de la extrema derecha quienes lo acusaban de tener un espíritu excesivamente artístico e internacionalista.

52 Charles Peignot, «Les Peignot...», *op. cit.*, pág. 67.

53 Algunos colaboradores destacables serían Raoul Dufy, Charles Loupot o Jean Cocteau.

54 «Mi padre se desentendió de la composición mecánica, pero tenía una excusa: antes de 1914 la composición mecánica no proporcionaba más que una tipografía ordinaria tremendamente fea y de pésima calidad. [...] y el éxito mundial de los Cochin parecía darle la razón.» (Charles Peignot, «Les Peignot...», *op. cit.*, pág. 43.)

55 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 33.

de un *Garamond* propio<sup>56</sup> y de un nuevo tipo de *labeur* dibujado por el pintor y grabador Bernard Naudin (1876–1946). La fundición tanto del *Garamont* como del *Naudin* [fig. 6] quedaría sin embargo estancada a causa de la Guerra, con todo lo que eso supuso posteriormente, mientras que el último tipo de éxito comercial ya había pasado de moda incluso antes de la Guerra.

De hecho, ha habido autores como Marius Audin o Fernand Baudin que culpaban a las *series de época* de la casa Peignot del retraso que sufriría la tipografía francesa en su conjunto por la influencia que ejercieron. Ya en 1929 Audin hablaba del «espantoso marasmo del Art Nouveau del que, por culpa de los autores y encabezamiento implacable e ignorante de los impresores, no hemos salido aún»,<sup>57</sup> una época a la que llegaba incluso a denominar como «nefasta». Baudin por su parte veía el *Auriol* como un error «abrumador. Monumental. De las dimensiones del talento y el trabajo invertidos en tan desgraciada empresa, pues le costó a Francia su lugar en el mercado nacional de la creación tipográfica, así como en el internacional». <sup>58</sup> Argumentaba además que la audacia de Grasset al crear un nuevo carácter dibujado con un «cálamo occidental» no es en absoluto equiparable a la de un *Auriol* dibujado con «pincel extremoriental», influido directamente por «el pincel japonés que Edmond de Goncourt había puesto de moda diez años antes». <sup>59</sup>

Incluso Maximilien Vox llegaría a criticar en 1928 aquellos estilos que se habían mantenido en el campo de la tipografía (la edición y la composición), descritos de forma más o menos irónica como reminiscencias de un pasado que se había transformado en mueca grotesca por su constante repetición y su uso fuera de la época en la que surgieron:

Todas nuestras «creaciones» del siglo xx no son más que resurrecciones: el *Grasset* y el *Auriol* nos llevan a la uncial; los *Cochin*, *Astrée* [fig. 7] y *Naudin* a los elzevirianos [...] En cuanto a las fantasías que pretenden devolver la vida a las gentilezas caligráficas de antaño, están «muertas como un cordero», como dirían los ingleses. <sup>60</sup>

Hemos de hacer notar aquí que durante el periodo de entreguerras Vox llegaría en cierta forma a mantener una postura cercana a la nueva tipografía alemana —llegando incluso a defender por aquel entonces modelos como la *Futura*, como veremos más adelante— y renegando de la influencia del dibujo en la letra a partir de la caligrafía y otros modelos manuales.

---

56 Los derechos del *Garamond* pertenecían a la Imprimerie Nationale, con lo que Peignot usó la argucia de denominar a su carácter, basado en los llamados *Caractères de l'Université*, con el nombre de *Garamont*.

57 Audin, Marius, *Le livre français*, París, Les Éditions Rieder, 1929, pág. 65.

58 Baudin, *L'Effet Gutenberg*, *op. cit.*, pág. 297.

59 *Ibid.*

60 Vox, Maximilien, «Vers un caractère nouveau», *Le jardin du bibliophile*, París, Le Crapouillot-Noël, décembre 1928, pág. 14.

## 1.2 Tipografía francesa de entreguerras

---

Al igual que sucedería en otros países, las ideas realmente modernas y vanguardistas van a sufrir un severo rechazo en Francia, incluso cuando estas se producen en suelo francés. El caso más significativo de este rechazo interno se produjo con el purismo que, ya en 1918, promulgaban el suizo Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier, 1887–1965) y Amédée Ozenfant (1886–1966) en su manifiesto *Après le cubisme*. Este concepto del purismo se construía fundamentalmente a partir de la denuncia del cubismo como un estilo demasiado ornamental y decorativo, alejado de las formas naturales, pero para el que rechazaban la imitación de la naturaleza.

La tipografía parece sin embargo quedar descartada de esta renovación estética que defendía el purismo ya que, en contra de lo que sucedía en otros países europeos, en Francia está desligada de las demás artes aplicadas. De cualquier manera, el ambiente que se respiraba en la Francia de 1918 era el de un país que ha ganado la Gran Guerra frente a su enemigo histórico y en el que no parecía haber ninguna necesidad de reconstrucción, renovación o revisión de los preceptos heredados, por lo que toda visión extranjera fue incluso rechazada frontalmente.

Un reflejo de este ambiente será la Exposición Internacional de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925, la cual se empezó a gestar a partir de 1907 y se planeó para 1915, pero se vio aplazada por la Primera Guerra Mundial. La idea era que una nueva manifestación como la que se había llevado a cabo en 1900 daría un nuevo impulso a la producción francesa, razón por la que la Exposición se centró en la producción artesanal enfocada al mercado del lujo como una vía de recuperación económica y del prestigio nacional.

La influencia en el terreno de la tipografía y las artes gráficas del arte decorativo asociado a este contexto se caracterizaba por tanto más por la forma de componer que por las novedades o el uso de determinados caracteres. Este nuevo arte tipográfico venía ya marcado en la tipografía francesa por lo que se dio en llamar estilo Coquemar [fig. 8] o, según la definición de Thibaudeau, «tipografía dadaista» [sic]. Este estilo, desarrollado por el impresor Coquemar, se caracterizaba por el uso exclusivo del *Nicolas-Cochin* y minúsculas, defendido por Thibaudeau como «de un auténtico perfume francés».<sup>61</sup> De hecho los tipos que la definían eran modelos antiguos, previos a la Guerra, sin ninguna intención de renovación ni percepción de que tal cosa fuese necesaria.

Los hechos más destacables en la creación tipográfica francesa de este periodo vendrán sin embargo marcados por las apuestas de Charles Peignot con *Bifur* y *Peignot*, los dos tipos diseñados por Cassandre (1901–1968)<sup>62</sup> para Deberny & Peignot, que sin embargo no llegaron a tener gran aceptación en su momento, como veremos en este capítulo.

---

61 Thibaudeau, *Manuel français de typographie moderne*, op. cit., pág. 247.

62 Seudónimo del cartelista y diseñador francés, nacido en Ucrania, Adolphe Jean-Marie Mouron.

El panorama de la imprenta francesa tras la Primera Guerra Mundial era desolador, pues la gran mayoría de sus fondos se vio destruida por el conflicto bélico.<sup>63</sup> Ante esta perspectiva, las fundiciones recibieron urgentes y continuas demandas para rehacer los fondos perdidos, por lo que cualquier progreso, novedad o investigación quedaron descartados y fuera de lugar. De lo que se trataba era de volver a poner en marcha la industria tipográfica —tanto la impresora como la fundidora por extensión— por lo que los modelos que se lanzarían al mercado serían los que ya poseían las fundiciones antes de la Guerra. Como hemos mencionado anteriormente, ninguna de ellas veía necesario renovar su catálogo con respecto a lo que ya tenían y se limitaron a volver a fundir tipos de éxito anteriores a 1914, como el *Nicolas-Cochin* en el caso de la fundición Peignot.

En esta se dio además la circunstancia de que los cuatro hermanos varones Peignot fallecerían en el campo de batalla o por las secuelas de la misma, por lo que la fundición quedaría en manos de un primo suyo y apoderado del negocio, Henri Menut. Bajo la gerencia de éste y hasta la mayoría de edad de Charles Peignot, la fundición G. Peignot & Fils pasaría a denominarse Peignot & Cie.<sup>64</sup>

Como gestor, Menut no pensaba en la creación, sino en términos exclusivamente de mercado. Y lo que el mercado francés demandaba en aquellos momentos eran los tipos que ya conocían y que habían perdido. De hecho, cuando Charles Peignot fue desmovilizado en 1919 y se incorporó en prácticas a la fundición, la única novedad en la que se seguía trabajando era el *Naudin*, impulsado por su tío André y que se relanzaría en 1921 con un folleto diseñado por el propio Charles. Esta época sería sin embargo de gran prosperidad económica para la fundición Peignot porque, como menciona Baudin, «acabaría por reequipar con tipos móviles a todas las imprentas del norte y del este [de Francia]». <sup>65</sup> Dicha «era dorada de la fundición tipográfica francesa» no se veía por lo tanto como decadente en absoluto a pesar de la ausencia total de novedades propias del momento, pues los «tipos de época» de la que sería la primera fundición francesa se vendieron muy bien antes de la guerra y se seguirían vendiendo igual hasta 1931. «Y todo esto antes, durante y después de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, la cual barrió cualquier recuerdo del Art Nouveau.»<sup>66</sup> Era por tanto imposible darse cuenta —para ningún fundidor de tipos francés— de la decadencia

---

63 La aleación metálica utilizada para producir tipos móviles le confiere la particularidad de poder refundir los tipos para hacer otros nuevos. Los tipos viejos eran igualmente reutilizados para fundir munición y, salvo para estos dos fines, dicha aleación era inservible para cualquier otro uso. Hemos de suponer por tanto que la destrucción de los fondos de las imprentas y fundiciones francesas entre 1914 y 1918 tuvo un fin probablemente armamentístico.

64 Entre 1916 y 1923. Georges Peignot falleció el 28 de septiembre de 1915.

65 Baudin, *L'Effet Gutenberg*, op. cit., pág. 295.

66 *Ibid.*

creativa en la que estaban sumidos cuando las cuentas de resultados y las ventas de tipos móviles de los antiguos catálogos vigentes nunca habían sido tan buenas.

Con esta situación, ni siquiera la composición mecánica se percibía como una amenaza al negocio de las fundiciones francesas. Estas, de hecho, se acabarían centrando en la producción de tipos para titulares y percibirían esta como la línea a seguir, debido incluso a la creciente demanda de estos modelos por parte de la producción publicitaria.<sup>67</sup> La producción de tipos para titulares no sería sin embargo una cuestión exclusivamente de moda o de preferencia por parte de los impresores franceses, sino el único nicho de mercado que les quedaba a las fundiciones, tras la invasión con tipos para texto por parte de empresas como Monotype.

Esta situación desembocaría en una feroz competencia que a su vez acabaría por determinar la creación de dos potentes fundiciones surgidas de sendas fusiones. Por un lado se reunirían bajo la denominación de Fonderie Typographique Française las firmas Chaix, Marcou, Durey, Huart y Saling en 1921, mientras que 1923 fue el año de la fusión de Deberny y Peignot. Esta última fusión se venía ya fraguando años atrás, en connivencia con sus primos Deberny, desde que Charles Peignot accedió en prácticas a la fundición de su tío en 1922, de la cual era competencia directa Peignot et Cie. De estas fusiones surgieron enormes fondos de tipos antiguos que debían de amortizarse.

En aquel momento los *Cochin* de Peignot seguían vendiéndose bien y volvieron a presentar en 1925 las «lettres grasses» del antiguo catálogo de Deberny, una normanda<sup>68</sup> a la que rebautizarían con la denominación de *Sphinx* [fig. 9] y que Charles Peignot consideró válida para aquel momento, por lo que pensó que «bastaba con rejuvenecer la forma de presentarla para modernizarla».<sup>69</sup> El *Naudin* por su parte era un tipo tardío que no alcanzó el éxito que se esperaba y que además «no se correspondía ni con el espíritu ni con el nuevo sentido estético que se revelaba poco a poco en todos los ámbitos del arte»,<sup>70</sup> pero Charles sentía una especie de deuda con su difunto padre y mantuvo el proyecto hasta las últimas consecuencias, para su propio beneficio Charles y el de su empresa:

Por suerte para el Naudin y el Astrée, en el mundo de la impresión y la publicación existía entonces una falta casi total de cultura y curiosidad tipográficas, y estos dos caracteres hicieron con toda honestidad una carrera modesta, no porque fueran malos, sino porque iban a contracorriente de la época que les vio nacer.<sup>71</sup>

---

67 Savoie, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*, Reading, septiembre 2007, pág. 13.

68 Denominación francesa para un modelo de didonas para *travaux de ville* (trabajos de remendería, anuncios y carteles) muy populares a finales del siglo XIX, de contraste exagerado entre los trazos gruesos y finos, que corresponde al *fat face* de la denominación anglosajona.

69 Charles Peignot, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *op. cit.*, pág. 45.

70 Charles Peignot, «Les Peignot: Georges, Charles», *op. cit.*, pág. 74.

71 *Ibid.*

Es decir, el mercado del que se aprovechó la fundición Peignot para lanzar en 1921–1923 sus creaciones realizadas antes de la Gran Guerra y poder así amortizar un trabajo correspondiente a una época pasada, carecía de cultura, información e interés alguno por lo que estaba ocurriendo más allá de sus propias fronteras, lo cual acabaría de explicar el desfase estilístico de la imprenta francesa del periodo de entreguerras.

La actitud de Charles Peignot al recuperar los fondos comunes fruto de la fusión Deberny & Peignot no consistía más que en la simple exhumación de un enorme catálogo, sin más criterio que el del aprovechamiento comercial y la necesidad imperiosa de rentabilizar un material que de otra manera tendría difícil salida. Y aunque los modelos pertenecían a una época pasada, no parecía haber ningún interés real por renovar verdaderamente la imprenta francesa con una nueva tipografía. Las innovaciones y los cambios no concordaban con una disciplina profesional que, en el caso francés, era «reticente a cualquier novedad tipográfica».<sup>72</sup> No es que estuvieran abiertamente en contra de una renovación, sino que no veían ningún motivo ni necesidad de llevarla a cabo. Maximilien Vox lo recordaba así en 1948:

No pensábamos en absoluto en crear nuevas formas de letras, tan ebrios de manejar a manos llenas el material consagrado para usos totalmente nuevos, matrimonios totalmente imprevistos, cócteles absolutamente sorprendentes. Extrajimos hallazgos inesperados de los viejos fondos de nuestros abuelos, resurrecciones que nos parecían descubrimientos. ¿Acaso teníamos tiempo de plantear un carácter, dibujarlo, grabarlo y fundirlo cuando los catálogos de los fundidores abundaban en sabrosos ingredientes, prometedores de delicias tipográficas?<sup>73</sup>

De hecho uno de los primeros trabajos que le encargó Charles Peignot a Vox, cuando entró a colaborar en la fundición Deberny & Peignot en 1927, fue la misión de presentar las tipos caligráficas, «Inglesas de todo tipo sacadas sobre todo de la colección Deberny, algunas de las cuales se remontaban a principios del siglo XIX hasta Gillé»,<sup>74</sup> junto con los «trazos de pluma» de Alfred Latour (1888–1964), una especie de viñetas ornamentales basadas en los rasgos caligráficos dibujados por el artista francés [fig. 10].

Pero el principal encargo que recibiría de Charles Peignot sería la realización de una publicación periódica totalmente original en la que se presentase a los clientes de la fundición una serie de ejemplos y modelos «el vasto material Deberny & Peignot que, por efectos de la guerra, era mayor que su edad»,<sup>75</sup> ya que las últimas novedades con las que contaban eran los tipos *Cochin*, que se remontaban a 1912,

---

72 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 37.

73 Vox, Maximilien, prefacio de Loisy, Jean, *Lettres*, París, Arts et Metiers Graphiques, 1948, pág. 7.

74 Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 17.

75 Vox, Maximilien, «Charles Peignot et son temps», *Communication & Langages*, nº 14, 1972, pág. 50.



por lo que su labor era mucho más que la simple renovación de un catálogo que no se había modificado en absoluto.

Este encargo se convirtió en los folletos de la serie *Divertissements Typographiques*,<sup>76</sup> que tenían precisamente como objetivo mostrar formas atractivas de composición con los modelos disponibles, ante «la ausencia provisional de una serie nueva».<sup>77</sup> Los *Divertissements* [fig. 11] estaban además planteados, tanto por Vox como por Charles Peignot, como publicaciones que recogieran a su vez ese espíritu artístico de la época que tanto obsesionaba al fundidor. Pero a pesar del carácter artístico de los *Divertissements* y de la influencia que estos pudieran tener y recibir dentro del ámbito artístico del París de Cocteau, Breton y Picasso, Vox reconocería que su empeño era ante todo de carácter mercantil, con un objetivo clara y fundamentalmente comercial que emanaba desde la propia base del proyecto.<sup>78</sup> En palabras de Fernand Baudin, «Charles Peignot, con la ayuda de Maximilien Vox, se esforzó por poner la buena tipografía a disposición de los más humildes tipógrafos de las más modestas oficinas, al igual que de los esnobs más destacados de los salones más exclusivos».<sup>79</sup>

La cuestión fundamental es que ellos mismos, en especial Vox, sentían que aquella empresa carecía de futuro y que tenía los días contados, ya que no suponía una auténtica renovación de la tipografía francesa ni un acto creativo como tal. Antes incluso de lanzar el primer número de los *Divertissements*, pero ya como asesor de Deberny & Peignot, Vox escribió un texto que resulta tan clarificador como contradictorio con su labor en la fundición:

Es probable que entremos en una época de tipografía de contrastes, durante un tiempo, y que cometamos un montón de errores y hallazgos. Será en ese momento cuando saludemos a «todo» el material existente, por última vez, «moriturus». Entonces, al haber puesto todo en el mismo plano, empezaremos a guiarnos por nuevas elecciones —en absoluto mejores— debidas a las condiciones técnicas y las máquinas. No cabe ninguna duda que se generará de forma natural, como una flor, como una catedral, como un seis cilindros, el carácter con el que se inscribirá la figura del siglo nº 20.<sup>80</sup>

Vox manifestaba así su esperanza de que surgiera de forma natural un nuevo carácter propio de la época, a partir de la conciencia de que los disponibles en aquel momento estaban sujetos a un mercado que no estaba listo para ello sino

---

76 Publicación que se pretendía fuese serial y de la que no se llegaron a realizar más que cinco números, con periodicidad irregular, entre 1928 y 1933.

77 *Les Divertissements Typographiques, recueil de modèles et d'exemples à l'usage des imprimeurs*, (sous la direction de Maximilien Vox), nº 1, Paris, Deberny & Peignot, otoño 1928.

78 Vox, «Charles Peignot et son temps», *op. cit.*, pág. 56.

79 Baudin, *L'Effet Gutenberg*, *op. cit.*, pág. 354.

80 Vox, Maximilien, «Les sept styles de notre typographie», *Le jardin du bibliophile*, Paris, Le Crapouillot-Noël, diciembre 1927, pág. 23.

que demandaba —y ofrecía— los tipos históricos que permanecían en los catálogos de las fundiciones desde hacía demasiado tiempo:

Tras un siglo de esfuerzos más o menos afortunados para romper esta armónica monotonía, hoy disponemos de una variedad casi infinita de tipos de letras, riqueza excesiva e incluso mal distribuida, y a la que apenas ahora empezamos a acostumbrarnos.

Qué tipos escoger es un problema que inquieta a impresores y editores. Qué tipos crear, un tema aún más grave si cabe para diseñadores y fundidores.

[...] El discernimiento en cuanto a la elección de las letras ha alcanzado, en una decena de años, su punto extremo y da ya señales de nerviosismo, como todo movimiento a punto de alcanzar un punto muerto a partir del que ya no se puede desarrollar.

[...] ¿ Existe o existirá, como afirman algunos, un «carácter de nuestro tiempo»? Dicho de otra manera, ¿ responde cierta forma de letra más que otra a nuestro modo de pensar y a los procedimientos técnicos actuales al mismo tiempo? ¿ Y diferirá mucho esta forma de las reconocidas en la actualidad? <sup>81</sup>

Ese famoso «carácter de nuestro tiempo»,<sup>82</sup> el propio de una época al que se refiere Vox, va a ser la idea que Charles Peignot llegaría a confesar que le obsesionó a lo largo de toda su vida. En cualquier caso, Charles Peignot tuvo en su momento la sensación de lanzar al mercado creaciones tipográficas que no respondían a su época y reconocía que «la tipografía francesa tenía un serio retraso que debía superar»<sup>83</sup> al tiempo que, según René Ponot, los fundidores empezaban a deshacerse de los modelos de principios de siglo y se desentendían de los procesos de composición mecánica.<sup>84</sup>

Peignot se afilió a la Union des Artistes Modernes (UAM),<sup>85</sup> en cuyo manifiesto inaugural se recogían las claras influencias de la Bauhaus, pero para justificar su vinculación a este grupo argumentaba que él era «de esos que deploran las manifestaciones retrógradas» y que por eso se había codeado con una serie de artistas vanguardistas de la época:

---

81 Vox, Maximilien, «Typographie», *Art et Décoration*, nº 56, diciembre 1929, págs. 162–165.

82 La expresión «el carácter de nuestro tiempo» hace referencia directa a la tipografía *Futura*, diseñada a partir de 1924 por el pintor y diseñador alemán Paul Renner, originalmente por encargo del editor Jakob Hegner, quien además le sugirió ese mismo eslogan (*Die Schrift unserer Zeit*) con el que se lanzó al mercado en su primer espécimen publicado por la fundición Bauer de Fráncfort del otoño de 1927, alcanzando un éxito inmediato.

83 Charles Peignot, «Les Peignot: Georges, Charles», *op. cit.*, pág. 75.

84 Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 15.

85 La UAM, surgió como una escisión del Salon des Artistes Décorateurs y fue fundada el 15 de mayo de 1929 por René Herbst (1891–1982), Francis Jourdan (1876–1958), Robert Mallet-Stevens (1886–1945) y Jean Carlu (1900–1997), a los que se unirán entre otros Cassandre, Paul Colin (1892–1985), Charles Loupot (1892–1962), Maximilien Vox y Charles Peignot.

Personalmente, a partir de 1921, me dejé llevar por este medio apasionante y viví varios años en estrecho contacto con Jean Cocteau. El grupo de los músicos, les Six,<sup>86</sup> Paul Morand, Drieu La Rochelle, Tzara, fueron mis amigos. Me relacioné también con los arquitectos: Le Corbusier, Mallet Stevens, René Herbst, etc.<sup>87</sup>

En realidad lo que buscaba Charles Peignot era tratar de amortizar las amistades con las que se codeaba dentro del ambiente artístico que circulaba en torno al *Bœuf sur le Toit* —un cabaret ubicado en una de las zonas más acaudaladas de París regentado por Cocteau, en el que se reunía toda la alta intelectualidad de entreguerras—, en un intento de asociar ese contexto al papel que consideraba merecían las creaciones de la fundición Deberny & Peignot, fundamentalmente tras el legado y ejemplo de su padre, como confesaría él mismo:

Creo que el mérito de los Peignot es el de no haber dejado de tratar de trasladar al arte tipográfico la expresión de las épocas que han marcado sus creaciones. A menudo me han preguntado cómo había creado el Bifur o el Peignot, pero todo se lo debo a mi entorno y a mis amigos. Viví con el grupo de los Seis, los músicos, y con Jean Cocteau. Todos ellos eran amigos míos, decoradores, escenógrafos, arquitectos, la Union des Artistes Modernes... ¡No podía limitarme a copiar a los clásicos! Me vi abocado a traducir el espíritu de mi época en mi oficio, tal y como yo lo sentía. Es una cuestión del contexto, de respiración: pertenecía a mi época y lo vivía en mi oficio.<sup>88</sup>

Parte de esta deuda con ese «nuevo espíritu», inspirado a Charles Peignot por artistas como Jean Cocteau (1889–1963), Eric Satie (1866–1925), Tristan Tzara (1896–1963), Le Corbusier, Mallet Stevens, René Herbst, etc. con los que se rodeaba, la pagó con el lanzamiento en 1928 del revolucionario *Bifur*, diseñado por Cassandre.

### 1.2.2 Bifur, un experimento por amor al arte

---

*Bifur* [fig. 12] va a nacer de la idea de Cassandre de que la tipografía tiene en su momento y tendría en un futuro un papel ligado a la arquitectura. Para Cassandre el *Bifur* sólo era el primer paso en el desarrollo de una nueva tipografía que conjugase las características monumentales epigráficas junto con la legibilidad necesaria del tipo de imprenta. Su idea de una tipografía compuesta únicamente de mayúsculas derivaba de la hipótesis de que la minúscula no es más que la deformación manual de la letra monumental, una abreviación, una alteración imputable a los copistas.<sup>89</sup>

---

86 Grupo de músicos vanguardistas de la década de 1920, influidos directamente por Cocteau y Eric Satie.

87 Charles Peignot, «Les Peignot: Georges, Charles», *op. cit.*, pág. 75.

88 Charles Peignot, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *op. cit.*, pág. 53.

89 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 70.

Tanto para Cassandre como para Charles Peignot, el *Bifur* era ante todo un manifiesto, una encarnación tipográfica de sus ideas sobre la modernidad con la que se debe romper con el pasado, dando a la letra ese carácter espectacular que tenían las epigráficas capitulares romanas, pero huyendo del decorativismo de las décadas anteriores. En la presentación realizada por la revista *Arts et Métiers Graphiques*, patrocinada por la fundición Deberny & Peignot, Cassandre lo exponía con estas palabras:

Bifur no es el producto de una imaginación fantasiosa. Por el contrario, nos hemos esforzado por plantear un problema y resolverlo [...] no es un carácter decorativo.

Bifur se ha concebido como un aspirador eléctrico o un motor de explosión, para cumplir una función determinada, no para adornar.

[...] Hemos tratado de devolver a la palabra su potencia como imagen que tenía primitivamente.<sup>90</sup>

Ese problema al que hace referencia no es por tanto más que el de la fuerza de la palabra impresa en un contexto publicitario, algo que el propio Jérôme Peignot<sup>91</sup> (1926- ) subrayaría años más tarde manifestando que ni Cassandre ni la fundición pretendían hacer «algo bonito», sino construir un tipo publicitario mediante la supresión de todos aquellos elementos que no participan en el reconocimiento de la letra y que, por lo tanto, resultan inútiles. Como aseguran Charles Peignot y Michel Wlassikoff respectivamente, las ideas de Cassandre estaban en este sentido directamente influidas «por las teorías de Kandinsky y el espíritu de la escuela de Dessau»<sup>92</sup> así como por «el cubo-futurismo ruso»,<sup>93</sup> compartiendo con las vanguardias de entreguerras el espíritu moderno de la funcionalidad de los objetos producidos industrialmente y donde la forma no responde más que a su uso. De esta manera trasladaba las ideas modernas<sup>94</sup> a la creación de un tipo específicamente publicitario.

No se trataba entonces de «sustituir a las formas del pasado», sino de marcar un punto de partida para exploraciones posteriores,<sup>95</sup> algo que Maximilien Vox ya había señalado en 1929 en un artículo en el que hacía un minucioso y analítico halago de *Bifur* afirmando que «ha hecho más por estimular la curiosidad pública hacia la tipografía que mil artículos sentenciosos».<sup>96</sup>

---

90 Cassandre, «Bifur, caractère de publicité», *Art et Métiers Graphiques*, nº 9, 15 junio 1929, pág. 578.

91 El menor de los dos hijos varones de Charles Peignot, poeta, novelista y ensayista.

92 Charles Peignot, «Cassandre et la typographie», *Médecine de France*, nº 198, 1969, pág. 38.

93 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 37.

94 En especial las de ruptura con las formas tradicionales, la construcción a partir de formas geométricas básicas y la eliminación de lo superfluo.

95 Peignot, Jérôme, «De l'écriture à la typographie» en Cohen, Marcel y Peignot, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*, París, Robert Laffont, 2005, pág. 1051. (El texto de J. Peignot fue originalmente publicado por Gallimard en 1967.)

96 Vox, «Typographie», *op. cit.*, pág. 170.

En Deberny & Peignot eran conscientes del escándalo que llegaría a suponer en el seno de la imprenta francesa el lanzamiento de *Bifur*, no acostumbrada a los experimentos de este orden, pero su objetivo era romper con la tradición renacentista y, de una vez por todas, con la influencia del Art Nouveau.<sup>97</sup> Eran igualmente conscientes de que suponía un reto sin ninguna posibilidad de convertirse en un éxito comercial, pero las cuentas de la fundición eran más que boyantes y Charles Peignot se sentía con espíritu de mecenazgo, dispuesto a arriesgarse en empresas creativas. Quería expresarse como parte implicada en dicho proyecto y pasar a la historia de la tipografía con un tipo que pusiera el punto final a una era, pero al mismo tiempo produjo «la prueba de que el funcionalismo llevado gráficamente a su rigor extremo no podía ser una fuente de inspiración para la tipografía del futuro».<sup>98</sup> Para Peignot *Bifur* era en definitiva un experimento necesario dentro del espíritu vanguardista y artístico en el que él mismo se movía, pero completamente alejado de las funciones reales de la tipografía.

### 1.2.3 Futura convertido en Europe

---

Charles Peignot confesaría que el *Bifur* fue un fracaso doble, tanto por el escaso éxito de ventas como por el rechazo que sufrió por parte de una profesión que no entendió que un alfabeto pudiera ser una manifestación artística.<sup>99</sup> De lo que se trataba entonces era de sacar al mercado un tipo moderno, adecuado al momento, pero cuyo lanzamiento fuese comercialmente rentable.

La referencia no estaba tan lejos, pero el problema es que se encontraba en Alemania. Se trataba de *Futura*, una tipografía publicada por primera vez en 1927 por la fundición Bauer de Fráncfort y que había cosechado un éxito y alcanzado una repercusión internacional inmediatos. De hecho, la revista patrocinada por Peignot, *Arts et Métiers Graphiques*, se haría eco del mismo en Francia tan sólo un año después de su lanzamiento, en un artículo firmado por Bertrand Guégan.<sup>100</sup> En esta crítica que ocupaba escasamente media página, Guégan comienza defendiendo la validez del *Futura* por ser perfectamente acorde con el momento por seguir los mismos pasos que el arte decorativo y la arquitectura de esa época, por «su línea simple» que lo define como un carácter moderno, distinguible por su sobriedad. La modernidad, continúa Guégan, debe además huir de la inspiración de la escritura y del préstamo de elementos antiguos, pues la reconstrucción de tipos de los siglos xv y xvi queda reservada «a los anacrónicos admiradores de William Morris».<sup>101</sup>

---

97 Charles Peignot, «Cassandre et la typographie», *op. cit.*, pág. 38.

98 Charles Peignot en *Informations*, nº 2, 8 noviembre 1970, citado en Peignot, Jérôme, «A. M. Cassandre ou l'autobiotypographe», *Communication & Langages*, nº 65, 3<sup>er</sup> trimestre 1985, pág. 55.

99 Charles Peignot, «Cassandre et la typographie», *op. cit.*, pág. 38.

100 Guégan, Bertrand, «Le Futura», *Arts et métiers graphiques*, nº 6, 1 julio 1928, pág. 388.

101 *Ibid.*

Guégan alaba igualmente la construcción equilibrada y el dibujo perfecto de los caracteres del *Futura*, pero es precisamente esa perfección la que le resulta problemática, ya que, en su opinión, conduce a la frialdad. Según Guégan, la máquina es una obra maestra contemporánea, pero no por eso ha de estar reñida con la belleza,<sup>102</sup> tal y como defendían a su vez los tradicionalistas de la época, quienes aceptaban la mecanización pero se negaban a trasladarla a la estética de sus creaciones.<sup>103</sup>

Cabe sin embargo recordar que el debate en torno al arte y la industria, en el ámbito de las artes decorativas y aplicadas, se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se empezó discutir si era necesario o no mantener la impronta artística frente a la impersonalidad de los productos de serie realizados con procedimientos mecánicos. De alguna manera las preocupaciones tipográficas de los franceses eran todavía —a finales de la década de 1920— los restos del debate que comenzó en el siglo XIX entre producción artesanal y producción seriada.

Otra de las críticas que hacía Guégan a *Futura* es que funcionaba a la perfección para la composición de catálogos, prospectos y carteles, pero dudaba de que se pudiera llegar a utilizar nunca para la composición de textos, a menos que se pusiera en alto riesgo la legibilidad, a la vez que determinaba que no era un tipo adecuado para el francés, dado su carácter gótico:

Una página en Futura es negra y hermosa, pero demasiado compacta —¡como las góticas del siglo XV!— como para imponer al lector una fatiga que sería natural evitarle. De hecho, el Sr. Renner declara haber determinado las proporciones de sus letras según la frecuencia de las capitales en los textos alemanes, ¡y es bien sabido que todos los sustantivos empiezan en alemán con una mayúscula! Es decir, que una página de francés impresa en Futura no sería muy agradable a la vista.

Este va a ser uno de los principales puntos de ataque desde Francia contra la *Futura*: que no se adapta a la lengua francesa ya que está diseñada según parámetros de lectura alemanes.<sup>104</sup> Pero a pesar de las evidentes bondades que le reconocen, en Francia recibirían su éxito casi como un reto, aunque, como en el

---

102 «La locomotora es una de las obras maestras de nuestra era, pero no debemos de olvidar que aún atraviesa los campos, con prados esmaltados de flores.» Bertrand Guégan, «Le Futura», *op. cit.*, pág. 388.

103 «[...] acabaron aceptando la composición mecánica y las prensas a motor, pero no relacionaban los métodos de producción con el aspecto visual de sus obras, las cuales seguían las formas tradicionales.» Kinross, Robin, *Modern typography. An essay in critical history*, Londres, Hyphen Press, 2004, pág. 110.

104 Hemos de recordar que los comentarios de Guégan surgen en un contexto de influencia de las ideas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857–1913), quien consideraba que la representación del lenguaje a través de la escritura —y las formas tipográficas por extensión— estaba íntimamente ligada a la lengua que vehiculaba, ya que el signo constituía una entidad indivisible, compuesta de signifiante (la palabra) y significado (el concepto). La concepción de Saussure sobre el signo como algo abstracto y convencional es la que, durante el periodo de la Grafía Latina, le servirá a Vox para incidir en el hecho de que dicha convención no puede ser modificada a riesgo de que el sistema

caso de Guégan, llegando a afirmar que es un tipo incompleto si bien marcaba el camino a seguir por «los inventores de caracteres» que formularán «las tendencias de nuestro siglo y las exigencias de nuestro ojo de una forma más completa» que con *Futura*.<sup>105</sup>

A finales de ese mismo año (1928), Vox planteará igualmente la necesidad de un carácter totalmente nuevo que se desprendiera de las formas legadas por el pasado y que habían tenido continuidad en los tipos Art Nouveau de los años anteriores. En su artículo no legitimaba sin embargo una ruptura tan radical como la que supuso el *Bifur*, sino que reclamaba un simple cambio de estilo a partir de una forma arquetípica que debía permanecer:

Es poco probable que la propia *forma* de las letras deba cambiar, pero el *estilo* puede variar muchísimo. [...] Estamos llegando a un punto de inflexión en la historia de la letra, pues esta ya casi ha rizado el rizo. Las últimas y más nuevas creaciones, las que nuestros amigos alemanes denominan a menudo *Futura*, o con otros vocablos por el estilo, pertenecen al estilo micénico —como, por otro lado, una gran parte de la decoración moderna—. Es decir, las letras de palo, las que se tallan fácilmente en la piedra. Es posible que esto nos libere por fin de las blandas inflexiones del cálamo.<sup>106</sup>

Estas declaraciones pueden resultar contradictorias frente a su posición dos décadas más tarde contra las lineales, pero para Vox, el estilo moderno no tenía realmente nada de moderno pero sí muchísimo de clásico, pues en su opinión se remontaba hasta la Grecia prehelénica en la que las letras se grababan en piedra con trazos rectos y sin remates.<sup>107</sup> Y hace en aquel momento un vaticinio, advirtiendo sin embargo de que el contexto no estaba maduro para aceptar un modelo como el que propone, como el propio de la época:

En los próximos años vamos a usar mucho las *antiques* muy puras y muy simples que se están produciendo en la actualidad por doquier a partir de estudiadas proporciones para romper la monotonía. [...] Nuestro carácter más moderno es una *antique*.<sup>108</sup>

---

tipográfico deje de funcionar, en referencia a las experimentaciones tipográficas vanguardistas y los desarrollos de los nuevos tipos lineales de la época.

105 Bertrand Guégan, «Le Futura», *op. cit.*, pág. 388.

106 Vox, «Vers un caractère nouveau», *op. cit.*, págs. 12–13.

107 En la tradicional denominación francesa para los tipos lineales, estos se clasificaban como *antiques*, literalmente «antiguas», la cual está relacionada con el lugar común de que las letras lapidarias griegas fueron las primeras lineales de la historia de la escritura. Según Kinross (*Modern typography, op. cit.*, pág. 38), «desde su aparición en el siglo XIX, a las tipos lineales se las consideraba de hecho realizaciones antiguas, primitivas y elementales, pues habían renunciado a la modulación y los remates de los evolucionados modelos tipográficos para texto para volver a la ruda base estructural de la letra desnuda, tendiendo además a oscurecerse y hacerse más pesadas».

108 Vox, «Vers un caractère nouveau», *op. cit.*, pág. 14.

Un año más tarde volverá a insistir en lo «práctico y agradable» que sería «reinventar el alfabeto a partir de una sabia geometría» —en clara referencia al modelo *Futura*— pero avisará de nuevo que «el alfabeto es creación de un lento correr de siglos»<sup>109</sup> y que por tanto las teorías sobre el diseño de la letra no dependen de otra cosa sino de la evolución de la misma, por lo que establecer teorías apriorísticas para construir nuevos tipos sería un error.<sup>110</sup>

Todas estas opiniones de Vox se enmarcan por otro lado en un contexto en el que se están desarrollando las teorías sobre la Nueva Tipografía, impulsadas fundamentalmente por el grafista alemán Jan Tschichold (1902–1974),<sup>111</sup> quien a su vez destiló las ideas de movimientos vanguardistas como el dadaísmo, el suprematismo y el constructivismo y de otros grafistas europeos de la época como Lázló Moholy-Nagy (1895–1946) o El Lisitski (1890–1941). Dichas concepciones procedían por tanto de individuos —principalmente artistas— que carecían de vinculación directa con la imprenta y el ámbito tradicional de la tipografía. Fue por tal motivo por lo que autores como Vox consideraban que la intención de estos era crear nuevos modelos simplemente a partir de construcciones teóricas, sin tener en cuenta las convenciones legadas por la historia y la tradición de la disciplina tipográfica, dado que su aproximación a la misma era exclusivamente racionalista.

Pero lo que iba a trastocar el rumbo de la tipografía francesa era la propia demanda del mercado tipográfico nacional, tal y como constata el hecho de que en aquel momento ya se estuvieran llevando a cabo las negociaciones entre Bauer y Deberny & Peignot para que esta distribuyese el *Futura* en Francia y todos los territorios francófonos. De hecho, todas las fuentes consultadas recogen cómo Vox había amenazado con dimitir de su puesto en Deberny & Peignot como medida de presión para que la fundición francesa comprase de manera inmediata los derechos a la alemana, algo que Vox recordaría con no poco orgullo:

El punto cumbre de nuestra escalada fue el día en el que propuse fríamente mi dimisión al Consejo administrativo de la Fundición en el caso de que Deberny-Peignot no adoptase en ese mismo instante mi sugerencia de comprometerse inmediatamente a adquirir el carácter *Futura*, la primera oleada de las «antiguas modernas» surgidas bajo la benéfica influencia de la Bauhaus de Weimar. Dibujada por Paul Renner, esta letra portaba dentro de sí lo mejor del espíritu moderno, lo más público.<sup>112</sup>

---

109 Vox, «Typographie», *op. cit.*, pág. 170.

110 «Nos embarcamos en nuestras pequeñas ideas gráficas, más claras que el agua, como en endebles barquitos de papel en el gran río negro, profundo y misterioso, del lenguaje.» *Ibid.*

111 El que se considera como uno de los primeros textos fundacionales de la Nueva Tipografía es el artículo de Jan Tschichold «Elementare Typographie» (Tipografía Elemental), publicado en 1925 en la revista *Typographische Mitteilungen*, además de su libro *Die Neue Typographie* (La Nueva Tipografía), publicado en 1928. (v. Tschichold, Jan, *La nueva tipografía*, manual para diseñadores modernos, Valencia, Campgràfic, 2003.)

112 Vox, «Charles Peignot et son temps», *op. cit.*, págs. 58–59.



El repentino interés por parte de la fundición parisina surgió precisamente a raíz de la adquisición directa a la casa Bauer de *Futura*, a partir de 1928, por parte de la imprenta-editorial de los hermanos Draeger, uno de los mejores y más fieles clientes de Deberny & Peignot y con quienes Vox colaboraba asiduamente. En la fundición francesa seguramente pensaron que, si un cliente de la importancia y volumen de compra como Draeger había tomado la iniciativa por su cuenta de proveerse directamente en Alemania, el resto podrían seguir peligrosamente su ejemplo, ante lo que Vox reaccionó deduciendo lógicamente que si querían «conservar el mercado no había un minuto que perder».<sup>113</sup>

Tras la compra de los derechos a la casa Bauer en 1929, Deberny & Peignot rebautizó la *Futura* con el nombre de *Europe* para su lanzamiento al mercado francés al año siguiente, lo que fue anunciado en el número 3 de los *Divertissements Typographiques*, de la primavera de 1930 [fig. 13]. Esta rapidez en la producción venía dada por otra estrategia comercial, ya que la fundición francesa se ahorra los dilatados gastos y tiempos de producción de los punzones y matrices necesarios para la fundición de caracteres.

Es destacable el hecho de que en ninguna publicación promocional de *Europe* se mencione nunca su origen ni al creador del tipo original, Paul Renner. Según Alexandre Dumas de Raully y Michel Wlassikoff, este cambio de denominación comercial «se llevó a cabo como si la fundición deseara ocultar los susodichos orígenes [alemanes] a un colectivo impresor aún profundamente germanófilo, con la aparente intención de hacer creer que era una creación original [de Deberny & Peignot]».<sup>114</sup>

Pero Vox saldría inmediatamente en defensa del modelo *Europe-Futura* con vehemencia, llegando incluso a argumentar que era una evolución natural y saludable a todo lo que se había hecho previamente en la tipografía francesa, incluido el trabajo que él mismo había realizado en Deberny & Peignot como recuperador del fondo antiguo de la fundición. Su crítica en este sentido se extendía a los «horrores» tipográficos que el Art Déco había legado tras la Exposición de 1925 y la influencia de la publicidad, los cuales —al igual que lo que pensaba Thibaudeau de los tipos 1900— eran a su entender de procedencia extranjera y poco tenían que ver con el gusto francés:

Desde América se filtraron influencias de democratismo comercial irremediables en el mismo sentido. Desde Alemania se extendió la sombra del doctor Caligari.

Tras jugar un rato a las disonancias raras, a los cócteles de caja baja, la tipografía francesa sigue una línea recta en manos seguras. Está inmunizada contra el cubismo [...] Desnudándose al mismo nivel que el resto de las artes,

---

113 *Ibid.*

114 Dumas de Raully, Alexandre y Wlassikoff, Michel, *Futura, une gloire typographique*, Paris, Éditions Norma, 2011, pág. 68.

proclama la primacía de la *antique*, la «letra de palo», presuntamente la única *moderna*, la única «mecánica».<sup>115</sup>

Hemos de señalar aquí dos puntos: el cubismo que menciona Vox no es tanto la corriente artística que conocemos hoy sino que hace referencia a la denominación que utilizó Paul Iribe (1883–1935)<sup>116</sup> en su obra *Choir* —publicada ese mismo año (1930) y de la que hablaremos más adelante— para señalar la frialdad geométrica de las vanguardias de la época frente al decorativismo tradicionalista francés. Por otro lado no afirma categóricamente que la *antique* sea la letra moderna y el modelo del momento, sino sólo «presuntamente». Esta posición responde a que, como acabamos de mencionar, no consideraba que el momento fuera todavía el adecuado para asumir un modelo como el que preconizaba la *Futura*.

La postura de Vox va sin embargo a fluctuar en hacia el modelo que conviene a la labor que realiza en cada época. En aquel momento en el que, siendo aún asesor de Deberny & Peignot y director de los *Divertissements Typographiques*, la fundición parisina se embarca en la compra de los derechos del *Futura*, Vox defenderá los tipos de paloseco pero negando el futuro a las geométricas al tiempo que lamentaba el retraso y la falta de iniciativa de Francia, aunque alabando su originalidad:

La letra que predominará, en todos los usos durante los diez próximos años, no será una *antique*, sino un derivado de la *antique*. Una letra de trazo regular casi perfecto, sin remates (hasta nueva orden), pero cuyas proporciones serán mucho más variadas que las de las palosecos que se han hecho hasta ahora. Ya existen numerosos tipos en Alemania (*Futura*, *Erbar*, *Kabel*, *Elegant*, etc.) y una en Inglaterra creada por el grabador y escultor Eric Gill (*Gill Sans-Sérif*). En Francia están en preparación, destinadas a alcanzar un gran éxito.

No habremos sin embargo remediado un retraso, no nos habremos anticipado, lúcida y virilmente, a los nuevos tiempos. Francia no cuenta en la actualidad con ningún gran creador de letras especializado de la misma talla que los Koch, Renner, Ehmke, Bernhard y otros artistas tipográficos alemanes. Por otro lado, y al contrario de lo que hacen a menudo en otros países, no copiamos.<sup>117</sup>

El papel que asignaba a Francia era una vez más el de crear un tipo acorde con su tiempo, basado en los dictados de la tecnología del momento y coherente con el espíritu de la época, pero dentro de un modelo de modernidad francés específico.

---

115 Vox, Maximilien, «Dix ans de publicité», *Plaisir de bibliophile: gazette trimestrielle des amateurs de livres moderne*, nº 22, París, Editions Bossard, julio 1930, pág. 97.

116 Paul Iribarnegaray, ilustrador, periodista y diseñador de moda al que Vox consideraría como uno de sus maestros.

117 Vox, «Typographie», *op. cit.*, pág. 166.

De esta forma, no es imposible que Francia, donde florece el sentido innato de las proporciones, vea nacer el carácter del siglo xx. Todo apunta a que será una letra sin venustidad, estricta y un tanto mecánica. Nuestros actuales tipos de imprenta imitan aún de alguna manera, de forma o no consciente, las letras escritas a mano.

Sin embargo, las cartas que recibimos en la actualidad están escritas a máquina.<sup>118</sup>

Esto último es fundamental, pues el *Europe-Futura* no se concibió en Francia más que como un recurso de urgencia, como un mal menor ante la falta de creaciones similares y de la misma categoría en territorio francés. Tanto Cassandre como Vox o especialmente Charles Peignot soñaban con ese carácter adecuado a su tiempo, ese carácter universal pero francés que no acababa de llegar.

Una cosa es cierta y es que necesitamos, en plena ascendente, recurrir a un carácter extranjero, rebautizado como Europe, para poder continuar y completar la tarea de renovación del uso de la letra en Francia.<sup>119</sup>

Esta idea la trasladarían incluso a la lujosa presentación comercial que dedicaron al *Europe* con un número exclusivo de los *Divertissements Typographiques*, lanzado en la primavera de 1931, con un texto de Maximilien Vox que dejaba muy clara la posición de la fundición Deberny & Peignot, que era la suya propia:

El **mundo** no ha encontrado, efectivamente, su fórmula definitiva en ningún campo. Ni la entusiasta creación de formas completamente nuevas que tuvo lugar hacia 1900, ni el regreso entusiasta hacia formas del pasado disfrazadas de manera agradable que se intentó no hace mucho, respondían a las exigencias actuales. La fórmula actual es la **simplicidad**. ... En tipografía, el espíritu de simplicidad se expresa a través del uso generalizado de un carácter reducido únicamente a sus líneas esenciales. Ese es el que hemos podido en justicia denominar el carácter actual.

EUROPE es el carácter de **nuestro tiempo**; Europe es a los años 1930 lo que fue el Cochin en los años 1912, lo que fueron los Grasset y Auriol en los años 1905: el carácter del que podemos afirmar con certeza que se impone y se impondrá cada vez más.<sup>120</sup>

Este número servía además como presentación del estudio de fotografía y maquetación publicitarias que la fundición ponía «al servicio de la industria francesa» y venía acompañado de la serie *Ritz*, una treintena de «tipogramas» —una

---

118 Vox, «Typographie», *op. cit.*, pág. 172.

119 Vox, citado en Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 19.

120 Vox, Maximilien, «Europe et le Studio», *Les divertissements typographiques: recueil de modèles et d'exemples à l'usage des imprimeurs*, nº 4, París, Deberny et Peignot, primavera 1931. s.p. (Las mayúsculas y las negritas son originales.)

serie de grabados tipográficos— dibujados por Bouchaud para acompañar al *Europe*, en la que todos son referencias al ocio y al arte franceses [fig. 14].

Pero quizás lo más notorio, como ya hemos mencionado, es la nula referencia por parte de Deberny & Peignot a Paul Renner ni a la fundición Bauer en ninguno de sus documentos ni en ninguno de los artículos de *Arts et Métiers Graphiques* en los que se menciona al *Europe*, dando la sensación de que era una creación original de la fundición francesa y en la que todo rastro de germanidad ha desaparecido. Por otro lado, además, la casa francesa jamás llegaría a adquirir los derechos de la versión *Buchschrift*, el tipo para texto corrido, disponible en el catálogo alemán desde 1932. De hecho no apareció ningún texto de lectura compuesto en *Europe* en ninguna de las publicaciones que surgieron desde Deberny & Peignot, ya que pensaban que era adecuado para cualquier uso salvo específicamente para ese.<sup>121</sup>

A partir de 1934, con la aparición del catálogo *Europe, une mode qui dure*, se promocionarían tres tipos publicados años antes como «los satélites de Europe», que no eran sino creaciones propias de la fundición en una línea paralela al *Europe* pero catalogados como fantasías, todos ellos distribuidos exclusivamente con la caja alta, con lo que se les relegaba a los trabajos de remendería y publicidad [fig. 15]:

- *Acier*, un tipo para titulares de Cassandre en el que los trazos estaban divididos en partes huecas y partes llenas, con dos versiones: gris y negro, y que está a medio camino entre la experimentación del *Bifur* y el dibujo del *Futura*.
- *Film*, de Marcel Jacno (1904–1989), una lineal geométrica cuyas principales características son el exagerado efecto de sombreado horizontal y una trama de puntos de fondo en todos los caracteres.
- *Banjo*, un carácter atribuido a Vox que se presentó como «la sonrisa de Europe», una lineal geométrica fina ofrecida con un doble juego de letras, cada una de ellas en dos anchos distintos que permitieran «literalmente, jugar».<sup>122</sup>

A partir del lanzamiento, y sobre todo del éxito de *Futura*, que permitió a Deberny & Peignot superar la crisis en condiciones económicas más que aceptables, el resto de fundiciones francesas se apresuraron a lanzar tipos similares. Así, la Fonderie Typographique Française (FTF) lanzaría el *Apollo* [fig. 16] y la fundición Olive de Marsella el *Simplex*, un par de ejemplos de una «lista incompleta, significativa del entusiasmo generalizado por el nuevo estilo de las lineales, a lo que hoy en día se denomina como *Lineales 1930*»,<sup>123</sup> las cuales a su vez dieron lugar a las *Mecanas 1930*. Estas por su parte no eran en la mayoría de los casos más que las lineales geométricas remodeladas en egipcias por la simple adición de unos remates cuadrangulares. El único caso excepcional fue el *Ramsès* de la FTF, una mecana que dio lugar al mencionado *Apollo*.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Dumas de Rauly y Wlassikoff, *Futura*, *op. cit.*, pág. 70.

<sup>122</sup> *Europe, une mode qui dure*, catálogo de la fundición Deberny et Peignot, 1934, s.p.

<sup>123</sup> Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 20.

<sup>124</sup> Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 21.

En realidad el *Europe-Futura* fue una especie de accidente en la tipografía francesa de entreguerras, pues los tipos que surgieron en su órbita únicamente se diseñaron para aprovechar la estela comercial que dejaba a su paso, pero en los que la reflexión sobre su funcionalidad o cualquier otro tipo de parámetros de justificación teórica como sucedió con la Nueva Tipografía, son completamente inexistentes. La vinculación francesa con el que fuera el tipo de mayor volumen de ventas durante más tres décadas en Francia, descontando este éxito comercial, resulta casi anecdótica cuando no paradójica pues, como apunta Roxanne Jubert, «Francia compra los derechos de Futura y lo rebautiza con el nombre de lo que, en el más amplio sentido, está exactamente ignorando, Bauhaus incluido».<sup>125</sup> Es decir, la tipografía francesa en su conjunto —tanto fundiciones como impresores y tipógrafos en general— hacían oídos sordos a la visión internacionalista que promovía el movimiento moderno a través de las ideas expresadas por la escuela alemana de la Bauhaus y la Nueva Tipografía en particular, ciñéndose exclusivamente a alimentar la demanda del mercado nacional. La paradoja a la que se refiere Jubert está por lo tanto en la denominación comercial *Europe*.

De hecho, la fundición parisina no se sentía precisamente orgullosa de un tipo que no había surgido de la mano de ninguno de sus diseñadores y que ni siquiera era de origen francés. Charles Peignot llegó con cierto desdén a mencionar ese éxito, matizando que fue «una tipografía en cuya creación no participé en absoluto y que tanto marcó su época».<sup>126</sup> No era ese carácter de su tiempo que había buscado y volverá así a intentarlo en una nueva ocasión.

#### 1.2.4. El Peignot–Cassandre

---

El segundo reto que se plantearon Cassandre y Peignot fue un tipo que se venía gestando desde 1934 y que se lanzó con motivo de la Exposición internacional «Arts et Techniques dans la Vie moderne» de 1937, en la que tendría un gran protagonismo, y que inicialmente iba a llevar el nombre de su creador pero que finalmente adquiriría el de su patrocinador: el *Peignot* [fig. 17].

Charles Peignot confiaba sobre todo en lanzar un carácter de texto revolucionario y de calidad que rompiera con la tendencia de los tipos de fantasía que dominaban la producción de aquellos años. Tenía todas sus esperanzas puestas en un nuevo modelo que surgiera de las investigaciones previas de Cassandre con el *Bifur* y que estaba llamado a sucederle. Podría parecer una contradicción esta doble querencia por los caracteres de fantasía por un lado y de la búsqueda de un nuevo modelo tipográfico para texto por otro y que se convirtiera además en «el carácter de nuestro tiempo», a partir de las concepciones modernas de Cassandre. Todo ello estaba sin embargo en relación con su idea de

---

125 Jubert, Roxanne, «Typographie & graphisme. Dissemblances, dissonances... disconvenance? La France en marge de la “révolution typographique”» en Ewig, Isabelle, Gaetgens, Thomas W. y Noell, Matthias, *Le Bauhaus et la France, 1919-1940*, Akademie Verlag, 2002, pág. 172.

126 Charles Peignot, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *op. cit.*, pág. 47.

la modernidad a partir de los modelos clásicos y la fijación por pasar a la historia de la tipografía francesa, siguiendo la estela de su padre Georges.

Esta obsesión de Charles Peignot era múltiple, ya que pretendía enmendar el error de su padre y no quedarse fuera de la historia y el progreso de la imprenta francesa; temía dejar de ser la primera fundición tipográfica de Francia en cuanto a nivel de facturación y presencia en los talleres de composición y estaba además empeñado en revolucionar la tipografía y la escritura por extensión a partir de sus particulares concepciones sobre la modernidad.

El nacimiento del *Peignot* surgió así del convencimiento mutuo de diseñador y fundidor de que era necesario crear una tipografía completamente nueva aunque amparándose en la tradición. Al igual que con el *Bifur*, las premisas para tal empeño eran no recurrir a la copia de ningún modelo antiguo y romper con el legado renacentista. Según afirmaría Charles Peignot, Cassandre concluyó de esta forma que había que «volver a las fuentes»,<sup>127</sup> que para él residían en las capitulares lapidarias romanas, a través de las semiunciales medievales. A pesar de todo, querían algo completamente inédito pero evitando caer en las especulaciones experimentales del *Bifur*. Esto no significaba sin embargo tener que copiar lo antiguo, sino volver a esa idea de crear algo completamente nuevo (moderno) que a su vez estuviese dentro de los parámetros clásicos de legibilidad y uso. De ahí surgió la idea de combinar la magnificencia original de las capitulares romanas con la modulación sutil del dinamismo de las semiunciales.

La idea de Charles Peignot era, una vez más, como lo fue de su padre, crear el «carácter de su tiempo» desde una perspectiva completamente original y francesa. La intención sin embargo no era romper con el pasado de forma radical, como ya habían planteado con el *Bifur*, sino crear un tipo que fuese evolución natural de todos los anteriores y, precisamente por ello, se convirtiese en ese carácter que tanto ansiaba Charles Peignot. De hecho, Charles se encargará de que su tipo sea protagonista de la Exposición de 1937 en la mayoría de carteles y paneles explicativos, incluida la inscripción del frontón del Palais de Chaillot donde todavía permanece. Charles Peignot fue además el encargado de la sección de artes gráficas e imprenta, en la que destacaba un gran panel explicativo de la historia de la letra que concluía en otro con el *Peignot* de Cassandre como último hecho relevante en su evolución [fig. 18].<sup>128</sup>

Jérôme Peignot alabaría en este sentido la creación de Cassandre afirmando que «tras el Didot, tras décadas a lo largo de las cuales no se produjo otra cosa más que reajustes de los tipos existentes, [con el Peignot] nació por fin un alfabeto realmente nuevo».<sup>129</sup> Vox por su parte sentenciaría de la misma manera en 1948 que fue lo único de valor que surgió en Francia durante el periodo de entreguerras:

---

127 Charles Peignot, «Les Peignot: Georges, Charles», *op. cit.*, pág. 78.

128 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 110.

129 Jérôme Peignot, «A. M. Cassandre ou l'autobiotypographe», *op. cit.*, pág. 61.

[*Peignot* fue] la única creación francesa válida de la época anterior; la única, quiero decir, que ha sido objeto de una auténtica toma de conciencia. ¡Y tanto! La gestación del *Peignot-Cassandre*, por su duración, por el grado de ansiedad que alcanzaba a veces y por el acontecimiento que supuso su concepción, atestiguan la escasa disposición general a producir alfabetos-tipos que caracterizaba, que aún caracteriza, al grafismo en Francia.<sup>130</sup>

Todo el proceso de creación del *Peignot* debía evitar a toda costa caer en el mismo saco de las críticas que había sufrido su hermano *Bifur*, por lo que tuvieron que huir de la mera justificación artística y buscar la legitimación académica. Para ello, Charles Peignot recurrió en 1935 al paleógrafo Jean Mallon (1904-1982)<sup>131</sup> al que le pidió realizar una publicación en forma de folleto y una película divulgativa que situasen al carácter que quería lanzar dentro de la historia de la letra. Según declararía Mallon en 1982:

Este carácter modificaba en profundidad, hasta la estructura, nuestro alfabeto «de caja baja», el cual está dibujado a partir del modelo de escritura de la «minúscula carolingia». [...] Peignot intuyó que una recopilación de planchas con informaciones, concebida en dicho espíritu, supondría un instrumento de trabajo apreciado por el mundo científico, tanto en Francia como en el extranjero. Pero el tiempo apremiaba.<sup>132</sup>

Lo que trataba Peignot era claramente de disponer de manera urgente de una base académica que sostuviera su lanzamiento, dentro de una estrategia comercial en la que lo que se pretendía era acallar las críticas que sabía se irían a producir, antes incluso de que surgieran. Pero el propio Mallon reconoció que su decisión fue muy forzada y precipitada y que cuarenta años más tarde no habría firmado ninguno de sus artículos escritos entre 1935 y 1940. Confesaba además que «en aquel momento todavía era fiel a la idea, universalmente enseñada, según la cual todas las escrituras latinas habrían surgido de la fuente de la “capital”».<sup>133</sup> La idea por lo tanto de una escritura latina, fuera la que fuere, con un origen único y común, no resultaba extraña a los ojos incluso de los académicos y estudiosos de la letra. Charles Peignot supo así sacarle partido a un lugar común de las concepciones académicas de aquel entonces para justificar las propuestas experimentales de *Cassandre* y poder de esta forma dar sentido al lanzamiento del *Peignot* sin recurrir

---

130 Vox, *Lettres*, (op. cit.), pág. 8.

Lo que en realidad está haciendo Vox aquí no es tanto alabar el *Peignot* como criticar la falta de interés por la creación tipográfica en Francia, como ya hemos mencionado, y reclamar ese papel de su patria en el panorama internacional.

131 Especialista en la escritura romana y conservador de los Archivos nacionales desde 1927, además de colaborador de la revista *Arts et Métiers Graphiques*.

132 Mallon, Jean, *De l'écriture, recueil d'études publiées de 1937 à 1981*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1982, pág. 15.

133 *Ibid.*

en ningún momento a argumentos «modernos» o artísticos, pues la historia y la tradición le bastaban para darle la razón.

A pesar de ello, el *Peignot* tampoco tuvo mucho éxito comercial, debido sobre todo a la negativa inicial por parte de Deberny & Peignot de producir una caja baja acorde, algo que los impresores demandaban sin embargo con insistencia, mientras que lo que se les ofrecía era una extraña caja baja híbrida, más parecida a una versalita.<sup>134</sup> Este empecinamiento estaba a su vez vinculado a aquella deuda que sentía Charles Peignot con la labor de su padre y su empeño por pasar a la historia, en este caso hasta el punto de querer reformar por completo la escritura. Una vez más, la marcha de las ventas de tipos para titulares y publicidad, que representaban más de la mitad del volumen de ventas de la fundición junto con el *Europe*, pensó que bastarían para hacer funcionar el negocio de manera indefinida.<sup>135</sup>

Vox hará referencia a las inquietudes artísticas de Cassandre y a cómo estas le influyeron en la búsqueda de un «carácter realmente revolucionario»,<sup>136</sup> pero Baudin le replica que, en esa misma época, tanto en la Europa continental como en Inglaterra, había varios genios con el mismo sueño y las mismas afinidades, al tiempo que apunta además que la primicia por tal empeño es de su padre, Georges Peignot, quien «introdujo el Art Nouveau en la letra de imprenta [...] haciéndolo de forma brillante y a la francesa».<sup>137</sup>

Michel Wlassikoff y Roxanne Jubert coinciden por otro lado en señalar el carácter ideológico del *Peignot* por ser un tipo que contaba exclusivamente con un juego de caja alta, lo que suponía un enfrentamiento directo a la reducción de la caja tipográfica a las minúsculas que en Alemania había propuesto Herbert Bayer (1900–1985). Según Wlassikoff, frente al carácter no sólo científico (de legibilidad y reconocimiento de los caracteres) sino también ideológico de las minúsculas de Bayer, «Cassandre y Peignot responden ideologizando las mayúsculas»,<sup>138</sup> declarando una batalla que supera el campo comercial para volcarse en el político por la hegemonía de uno de los dos modelos.

Jubert llega a apuntar que la defensa a contracorriente de la mayúscula capital romana es un indicio de la reivindicación de la latinidad francesa frente al avance de concepciones extranjeras y que este empeño encerraba a su vez una especie de resentimiento melancólico por parte de una tipografía, como la francesa, la cual sentía estar perdiendo su lugar en la historia al verse desplazada por el empuje de la tipografía germánica:

---

134 Ante la inamovible negativa de Cassandre a dibujar una caja baja adecuada según los parámetros tradicionales, Charles Peignot encargaría en 1942 a Guillermo de Mendoza que rediseñase algunos caracteres de caja baja del *Peignot* con formas más convencionales para contentar a la clientela de Deberny & Peignot. Este trabajo desembocaría en un carácter nuevo, que bajo la denominación de *Touraine* no se lanzaría al mercado hasta 1949.

135 Baudin, *L'Effet Gutenberg*, op. cit., pág. 295.

136 Vox, «Charles Peignot et son temps», op. cit., pág. 60.

137 Baudin, *L'Effet Gutenberg*, op. cit., pág. 358.

138 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 70.



Es más que probable que estas elecciones, con sus significaciones latentes, sean igualmente indicios de visiones socioculturales e incluso ideológicas. La mayúscula es una inscripción monumental, capital, constante, imponente, a veces dominante y autoritaria. La minúscula, escritura fluida, es ligera, familiar, más legible y podríamos incluso decir que más democrática. La jerarquía está implícita en las propias palabras: *maius et minus* (mayor y menor, en latín). ¿Acaso no hay aquí una cierta concordancia con la concepción francesa de una tipografía ligada al pasado y preocupada por la *grandeur*?<sup>139</sup>

Como veremos en capítulos posteriores, estas ideas sobre el papel fundamental de las capitales romanas lapidarias serían las mismas que adoptaría años más tarde la Grafía Latina en su defensa de un modelo específicamente latino, en contra de las lineales germánicas.

Pero el *Peignot*, a pesar de haber sido rápidamente adoptado por casas como la editorial Draeger, los distribuidores de vinos Nicolas o los Museos Nacionales, sufriría finalmente durísimas críticas por parte de los profesionales de la imprenta, los cuales acusaron precisamente a Charles Peignot de haber construido una teoría para desarrollar a partir de la misma un modelo tipográfico impracticable. Los impresores veían en él algo demasiado conceptual y muy alejado de sus necesidades, por lo que sólo compraban la caja alta, ignorando la híbrida caja baja. De esta manera, la intención de Charles Peignot de crear un tipo de texto moderno acabó convirtiéndose en una tipografía para titulares más.<sup>140</sup>

A pesar de su fracaso relativo, Charles Peignot seguiría «soñando con el carácter de nuestro tiempo» y esperando convencido el resto de su vida a que alguien retomase el modelo que había planteado el *Peignot* como un tipo de lectura perfectamente válido en el que se mezclasen las formas de la caja alta con la caja baja.<sup>141</sup>

La respuesta sin embargo acabaría viniendo tras la Segunda Guerra Mundial por parte de la Fonderie Olive de Marsella y el *Chambord* de Roger Excoffon (1946), que sigue el mismo espíritu del *Peignot* pero respeta la caja baja que éste había descartado [fig. 19].

### 1.2.5. Influencia de la publicidad en tipografía

---

El papel que va a jugar la publicidad en la definición de los modelos tipográficos específicamente franceses del periodo de entreguerras, se dejará sentir especialmente a lo largo de la década de 1930. El auge publicitario en Francia se definió por una vuelta a modelos antiguos, como ya hemos mencionado, y sobre todo por un diseño fuertemente marcado por el dibujo. Este era tenido como una

---

<sup>139</sup> Jubert, «Typographie & graphisme...» *op. cit.*, pág. 177.

<sup>140</sup> Savoie, *French type foundries in the twentieth century*, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>141</sup> Charles Peignot, en una entrevista concedida en 1977 y recogida parcialmente en Charles Peignot, «Les Peignot: Georges, Charles», *op. cit.*, pág. 83.

de las tradiciones francesas por excelencia, por lo que se extendería tanto al diseño de carteles como al diseño de tipos de imprenta. El primero recupera la tradición artística trasladada al terreno comercial que ya tuviera protagonismo durante el Art Nouveau, en un nuevo contexto donde los cartelistas franceses toman la calle como el nuevo espacio del arte y la publicidad como el lenguaje propio del momento. El segundo tiene un carácter más prosaico, ligado por un lado a la necesidad de mantener el negocio de las fundiciones francesas frente al avance de los modelos promovidos por la Nueva Tipografía y las tecnologías de composición mecánica, junto con la influencia de la rotulación publicitaria llegada desde otros países.

El estudio Alliance Graphique, fundado en 1930 por Cassandre junto al también cartelista Charles Loupot (1892–1962) y el comercial Maurice Moyrand (1904–1934), será el modelo que marcará la gran época del cartelismo francés y el referente para muchos jóvenes cartelistas durante años. De hecho el grafismo francés se va a volcar fundamentalmente en la publicidad, dejando en un segundo plano al diseño editorial. La letra, en consecuencia, acabará siguiendo el mismo camino y se estancará en los *caractères de labeur* para volcarse en los *de ville*. La batalla en el seno de la tipografía francesa parece así haberse establecido entre la tipografía publicitaria y la del libro. Mientras la primera era el campo de la libre experimentación, con una demanda continua de caracteres innovadores y llamativos, la segunda era defendida por parte de la imprenta tradicionalista y las fundiciones más conservadoras, quienes temían por la pérdida de su hegemonía ante el avance extranjero.

En un texto de Edgard Morin, publicado en 1935 por la Fonderie Typographique Française como prefacio a un libro con modelos de maquetación al estilo de los *Divertissements Typographiques*, se hace un llamamiento «a los jóvenes tipógrafos» para que aprendan las reglas y principios fundamentales de la tipografía para que sean capaces de resolver correctamente una composición «dentro de la modernidad [...] para dar a sus composiciones ese sello de armonía, elegancia y buen gusto tan francés».<sup>142</sup>

Morin reconocía que la publicidad había influido notablemente en las artes gráficas, transformando muchas de las concepciones tradicionales de la imprenta y dando lugar a una multiplicación de las manifestaciones artísticas frente a las cuales el tipógrafo —el componedor de la página— no podía competir más que «utilizando su arma principal: el dibujo». En realidad Morin hacía así referencia al dibujo entendido tal y como entendemos en la actualidad el diseño gráfico, es decir, la composición de la página, predicando un modelo de composición moderna basado en «el predominio de la síntesis y la esquematización», fruto estas a su vez del uso de caracteres con nuevas formas «que simplifican, en gran medida, toda búsqueda de decoración e incluso a veces su supresión total».<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Morin, Edgard, «Préface», *L'art moderne en typographie. De la maquette à l'exécution*, París, Fonderie typographique française, 1935, s.p.

<sup>143</sup> *Ibid.*

En este texto se podría ver una influencia de las teorías modernas de la Nueva Tipografía en su búsqueda de una síntesis formal que perseguía el funcionalismo y la máxima claridad. Pero Morin toma sin embargo distancia dejando claro y recalcándolo en su conclusión, que lo que se debe mantener ante todo es ese carácter nacional de la tipografía francesa, moderna pero reconocible por su belleza, para recuperar ese prestigio internacional perdido:

Algunos alarmistas han afirmado que la tipografía francesa era incapaz de progresar. Ayúdenos a afirmar que nada más falso y prueben, a través de la belleza y la riqueza de sus composiciones, que, por el contrario, puede contar con elementos jóvenes capaces de consolidar su prestigio y de llevar su renombre a lo largo del mundo.<sup>144</sup>

La Grafía Latina incorporaría más tarde esa misma idea de la claridad y la belleza en la composición como características propias de la tipografía francesa que era necesario conservar y promover. Y en este mismo sentido, Jean Baudry escribiría un artículo sobre la imprenta francesa de 1937 para *Arts et métiers graphiques*, enteramente compuesto en *Peignot*, donde se refleja ese aire de modernidad a la francesa en el que se mezclan el rechazo a las formas del pasado y la ornamentación, la demanda de una selección de tipos adecuada al momento y la reivindicación de una profesión tradicionalista y volcada en la búsqueda de la belleza a través de la concepción de la misma en tanto que un arte:

Pues la imprenta es un arte de sensualidad precisa. El arte de lo real en el que la poesía nace de la precisión de la forma y de la perfección, del acto. [...] Componer un texto en diferentes caracteres, sobre todo en una misma página, es dañarlo aún más gravemente. Es necesaria la unidad, si no de géneros al menos de especie, de acuerdo con tales afinidades, que están tanto en la naturaleza de los «plomos» como de las personas. [...] Me río del virtuosismo y las acrobacias.

Sólo en épocas de decadencia y de pobreza interior se contornean los textos y se hacen florecer las letrerías. Nuestro tiempo es aún barroco, dislocando y disponiendo en mosaico los elementos de una página, oponiéndolos y entremezclándolos como si hiciese malabares con ellos.

La imprenta debe seguir siendo el lugar donde residan el arte de la ejecución perfecta y la belleza, no a través de la extrañeza ni la chanza, sino de la consciencia y el acabado de los detalles imperceptibles, en la riqueza y la pureza de intenciones del artista que ha concebido la página y del artesano que la ha compuesto. Pues es un arte aristocrático en esencia, que no desea más que a ciertos hombres para llevarla a cabo, soberanos por tradición y gracia, los únicos capaces de poseer y calibrar sus reglas, de conocer las fuentes por adivinación, por experiencia y por invención personal. Arte que no franquea el paso a su real magnificencia más que a unos pocos.

---

<sup>144</sup> *Ibíd.*

Arte en Francia finalmente, pues ninguna prensa ha conseguido impresiones más hermosas que las nuestras.<sup>145</sup>

Por lo que respecta al desarrollo en Francia de un tipo acorde a la época, como ya hemos mencionado en los apartados anteriores, las referencias van a ser los tipos de Cassandre (*Bifur* y *Peignot*), pero fundamentalmente el *Europe*. En esta búsqueda se va a ver igualmente reflejada esa rivalidad frente a los modelos de la Nueva Tipografía que defendía la validez de los tipos de paloseco, a pesar de que la tipografía del libro estaba para los tipógrafos modernos en un segundo plano, más interesados por los textos técnicos e informativos. Para la Nueva Tipografía, a diferencia de los tradicionalistas, el libro de literatura no debía tener una consideración especial, sino que se trataba de un problema de diseño más.<sup>146</sup>

Pero exceptuando el éxito de *Europe*, la década de 1930 estuvo marcada en Francia por la producción de tipos cursivos, muy populares en el mundo de la publicidad. La FTF lanzó el *Stylo* [fig. 20], la fundición Olive de Marsella produjo el *Banville* y Deberny & Peignot el *Scribe*,<sup>147</sup> de Marcel Jacno [fig. 21]. Wlassikoff apunta que «durante estos años, más de la mitad de las creaciones de todas las fundiciones son caracteres escriturales o manuales, muy en boga para publicidad» y que a su vez «estas escriturales responden tanto a la vuelta al arabesco como simbolizan el advenimiento del eslogan publicitario».<sup>148</sup>

### 1.3. Modernidad francesa y antigermanismo

---

Resulta inevitable establecer comparaciones entre el grafismo francés y el alemán de entreguerras, fundamentalmente por el peso que tuvo este último. El balance sin embargo es muy simple, ya que todas las diferencias tienen su origen común en la impermeabilidad francesa y su rechazo a las ideas extranjeras, especialmente si estas procedían de Alemania.

Así, en concreto, mientras que las teorías de la Bauhaus y la Nueva Tipografía estaban en plena ebullición, Francis Thibaudeau publicaba su *Manuel de typographie moderne*, enteramente compuesto en *Auriol*; y a la vez que en Alemania se desarrollaban las tipografías modulares de carácter experimental, Charles Peignot lanzaba *Naudin* y *Astrée*, en la estela continuista de los *Cochin*, al tiempo que trataba de presentar renovados los tipos procedentes de los catálogos antiguos de la fusión de Deberny & Peignot. Mientras que en Alemania se estaba trabajando una tipografía multidisciplinar y experimental, dando privilegio a las paloseco, en la que el uso de las minúsculas son un reflejo de anonimía y desvinculación histórica o estilística, en Francia se centraban en la producción de carteles y muy

---

<sup>145</sup> Baudry, Jean, «Sur l'imprimerie», *Arts et métiers graphiques* nº 58, 15 julio 1937, págs. 5-9.

<sup>146</sup> Kinross, *Modern typography*, op. cit., passim.

<sup>147</sup> El *Scribe* se presentó bajo el eslogan «Escritura viril de publicidad y específicamente latina». (*Scribe*, catálogo de Deberny et Peignot, París, 1936.)

<sup>148</sup> Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 109.

pocos tipos, fomentando el uso de *Auriol* como el emblemático del Art Nouveau y el uso de mayúsculas por ser la esencia histórica de la primitiva, original y auténtica lapidaria romana.<sup>149</sup>

Según Roxanne Jubert ni siquiera la Nueva Tipografía tendría una influencia notable en el panorama gráfico francés, enfrentada al rechazo de un ambiente fuertemente nacionalista en el que se encaraba no solo con los impresores sino incluso con las propias vanguardias parisinas.<sup>150</sup> Jubert apunta además a que esta vehemencia se debe a cuestiones que van mucho más allá de las de orden formal o funcional, «dando a entender un trasfondo artístico, cultural, social, político y/o ideológico».<sup>151</sup> Este hecho es tan complejo de entender como fácil de explicar, ya que la xenofobia y el antigermanismo en especial estaban incrustados en la conciencia colectiva francesa desde hacía décadas. El cartelista francés Charles Loupot lo sintetizaba confesando que «durante los años veinte (y durante mucho más tiempo), todo lo alemán, o germánico por extensión [...] era considerado sospechoso.»<sup>152</sup>

Pero las diferencias no sólo residían en la materialización de concepciones totalmente distintas, sino también en el plano de la reflexión teórica y la publicación de escritos que reflejasen claramente las posiciones de unos y otros, como afirma Jubert:

En Alemania, el auge de las publicaciones es indisociable de los intercambios profesionales y el vigor del trabajo colectivo. En Francia, por el contrario, la ausencia de amplias redes, de escuelas y de movimientos de alianza semejantes [a los alemanes], explican la relativa pobreza de escritos sobre la materia.<sup>153</sup>

El debate en Francia sobre la modernidad tipográfica era escaso por no decir prácticamente nulo. No hubo grandes aportaciones en el plano teórico y las que se hicieron eran de carácter más bien retrospectivo cuando no abiertamente retrógradas. Los ejemplos más significativos son las obras de Thibaudeau y los contenidos de *Arts et Métiers Graphiques*. Esta última, si bien llegó a prolongarse a lo largo de 68 números, desde septiembre de 1927 hasta mayo de 1939, aparece como un oasis en mitad de un enorme desierto editorial, en un panorama como el francés que carecía durante la época de otra publicación profesional especializada en grafismo y tipografía y en el que son muy raros los escritos de diseñadores. Wlassikoff opina incluso que *Arts et Métiers Graphiques* fue una mera plataforma

---

149 Jubert, «Typographie & graphisme...», *op. cit.*, pág. 176.

150 «El grafismo y la tipografía bauhausianas, y con mayor razón la Nueva Tipografía, no encontrarían una auténtica acogida en tierras francesas. La frontera es palpable de cada lado. [...] ¿Cómo explicar tales reservas en un momento en el que la escena alemana, tan próxima, desborda de una riqueza inédita y cuando el principio de intercambio recorre Europa? La cultura gráfica francesa no parecía entonces dispuesta a encontrarse con esta modernidad, sin duda demasiado desconcertante.» Jubert, *op. cit.*, pág. 172.

151 Jubert, «Typographie & graphisme...», *op. cit.*, pág. 181.

152 Zagrodski, Christophe y Loupot, Charles, *Loupot*, París, Cherche Midi, 1998, pág. 18.

153 Jubert, «Typographie & graphisme...», *op. cit.*, pág. 178.

de promoción comercial de Deberny & Peignot en la que no hay ningún aporte técnico ni teórico notables que pudieran invitar a las nuevas generaciones a la investigación. Señala a modo de ejemplo que «las reflexiones de Maximilien Vox sobre composición de libros y periódicos no llegan a la altura» de las de Kurt Schwitters (1887–1948) o Lázló Moholy-Nagy.<sup>154</sup> El hecho de que Jan Tschichold llegara a publicar un extenso artículo explicando al público francés qué era la Nueva Tipografía,<sup>155</sup> resulta prácticamente anecdótico pues careció de la más mínima repercusión.

*Arts et Métiers Graphiques* formaba parte no sólo de esa necesidad de promoción de Deberny & Peignot, sino que además estaba en relación con la propia inquietud artística de Charles Peignot y su vinculación con la intelectualidad francesa de la época que hemos mencionado anteriormente, dentro del mismo espíritu de mecenazgo y necesidad de reconocimiento histórico que demostró especialmente con las creaciones de Cassandre.<sup>156</sup>

Y sin embargo, lo que pasaba en Alemania era de sobra conocido en Francia. De hecho, los trabajos de la Bauhaus fueron presentados por primera vez en París dentro del marco de la exposición *Section Allemande* de la Deutscher Werkbund en el Grand Palais, en 1930. Esta exposición estuvo a cargo del arquitecto Walter Gropius (1883–1969), que había sido director de la Bauhaus, y contaba igualmente con la participación de otros profesores de la escuela alemana como Marcel Breuer (1902–1981), Herbert Bayer (quien diseñó el catálogo compuesto únicamente en minúsculas) y Lázló Moholy-Nagy. Además, existen evidencias de que Charles Peignot y Cassandre llegaron a visitar la escuela de Dessau hacia 1931–1932.<sup>157</sup>

La exposición de la Deutscher Werkbund en el Grand Palais coincidió a su vez con la de la Union des Artistes Modernes (UAM) en el Musée des Arts Décoratifs, lo que dio la oportunidad de comparar la diferencia de perspectivas entre las concepciones alemana y francesa sobre la modernidad. Según Wlassikoff, en esta confrontación queda en evidencia el carácter artístico, decorativo e individualista del movimiento moderno francés, frente al socialmente comprometido, colectivista, «sintético y portador de tendencias totalitarias» del alemán.<sup>158</sup>

Frente a los diseñadores tradicionalistas de la Société des artistes décorateurs (SAD),<sup>159</sup> la UAM se escinde de ella en 1929 como un grupo disidente de filosofía y estética ligadas a las tendencias vanguardistas europeas de principios del siglo XX,

---

154 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 72.

155 Tschichold, Jan, «Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?», *Arts et Métiers Graphiques* n.º 19, 15 septiembre 1930, págs. 46–52.

156 «[Con la publicación de *Arts et Métiers Graphiques*] quise servir a las Artes Gráficas con una iniciativa puramente personal.» Charles Peignot, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *op. cit.*, pág. 47.

157 Jubert, «Typographie & graphisme...», *op. cit.*, págs. 167–170.

158 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 75.

159 Asociación fundada en 1901 y que pretendía oficializar y defender en Francia la profesión de «artista decorador», retomando ideas de las Arts & Crafts británicas.

reivindicando los valores morales de la pureza formal y su compromiso social como reflejo de una visión política utópica de izquierdas.

La sociedad francesa no estuvo sin embargo preparada para tal revolución hasta por lo menos mediada la década de 1950, debido entre otras razones a las repercusiones de la crisis económica internacional de 1929 y sus consecuencias, al difícil contexto social de la posguerra y al periodo de reconstrucción. Es evidente que las prioridades de la población francesa no pasaban en aquel momento por ningún ideal de fusión entre arte e industria, sino por la simple recuperación del nivel de vida perdido, lo que dirigía la atención a los diseños ya conocidos y que habían probado su eficacia en el pasado.

Dentro de ese contexto de crisis mundial, e incluso fruto de ella, el ambiente político francés de 1932–1933 es de crispación ideológica y un notable incremento de la extrema derecha, «apoyado en una xenofobia exacerbada».<sup>160</sup> Durante la exposición de 1932 de la UAM en el Pabellón Marsan del Palacio del Louvre, se generó una gran polémica por el posicionamiento izquierdista de la UAM, la exhibición de carteles soviéticos y en especial por el cartel de Carlu *Pour le désarmement des nations*, [fig. 22] lo que desembocó en la misteriosa desaparición del polémico cartel e incluso en el cierre anticipado de la misma.<sup>161</sup>

Al igual que sucedía en otros de países de su entorno, las posturas modernas en el diseño no eran por tanto muy bienvenidas en Francia, hasta el punto incluso de que hubo autores como Paul Iribe que de manera continuada durante aquellos primeros años de la década de 1930 se dedicaron a atacar a los miembros de la UAM tachándoles, entre otras cosas, de seguir dictados extranjeros y por lo tanto contrarios al espíritu e intereses de Francia. En 1934, tras el continuo ataque a la UAM por parte de Iribe, Louis Chéronnet (1899–1950) y Jean Carlu (1900–1997) publicaron el manifiesto *Pour l'art moderne* en el que defendían los valores progresistas de la asociación y un arte —al contrario de lo que reclamaba Iribe, como veremos a continuación— sin ornamentos ni arabescos:

La vitalidad de un arte puede medirse por el grado de oposición que encuentra.

[...] desde hace algún tiempo, las vociferaciones y la inquina que por lo general acogen a cada evolución estética desde su nacimiento, sea la que sea, aumentan de intensidad e incluso parecen encontrar un eco inquietante. Los ataques contra el arte moderno [...] son cada vez más excesivos.<sup>162</sup>

Pero incluso en este manifiesto se hace evidente esa diferencia entre la modernidad internacionalista alemana y una modernidad francesa teñida de reivindicación nacional por la evolución del estilo predominante hasta el momento, pues rechazaban incluso la «uniformización de las formas puras».<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 107.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> Chéronnet, Louis y Carlu, Jean, *Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine*, Union des Artistes Modernes, 1934, s.p.

<sup>163</sup> *Ibid.*

No existe degeneración, sino la fusión en un nuevo patrimonio nacional.

Para el arte moderno, la alternativa es por lo tanto muy simple: o bien efectivamente nos viene del extranjero y no tenemos más que afrancesarlo, o bien representa, por desnudo que sea, cualidades esencialmente francesas, manteniendo así —por sus propios méritos— nuestro prestigio fuera de nuestras fronteras.

[...] Temamos cualquier cosa si, por el contrario, el arte francés sigue ofreciendo nada más que copias de estilos o repeticiones de decoraciones caducas.<sup>164</sup>

Pero aunque Charles Peignot y Maximilien Vox eran miembros de pleno derecho de la UAM y figuran como firmantes del manifiesto, sus ideas políticas eran sin embargo más cercanas a las antidemocráticas de Paul Iribe.<sup>165</sup> De hecho, Vox abrazará abiertamente más tarde los preceptos contra la estandarización industrial que proclamaba Iribe<sup>166</sup> aplicados a la tipografía, bajo el objetivo de evangelizar a las máquinas (robots, en el lenguaje voxiano). La posición de Peignot tiene más que ver por su parte con una temerosa perspectiva comercial que le impulsaba a promocionar las tipografías de fantasía, aún demandadas por los talleres de composición manual, frente a las que abanderaba proyectos como *Bifur* y *Peignot* que él consideraba revolucionarios.

En la definición de la modernidad particular de Vox y Peignot va a jugar un papel fundamental la exposición de 1937 la cual «representa el apogeo del movimiento moderno en Francia».<sup>167</sup> Según cuenta Wlassikoff, la estética moderna y sus concepciones fueron la tónica dominante en todas las áreas (arquitectura, fotografía, tipografía...), si bien no se entendió ni asumió su espíritu. En esa misma época, críticos defensores de la modernidad acusaban una sobreabundancia de métodos y presentaciones diversas en una amalgama de recursos confusos, redundantes y abarrotados.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Las ideas antidemocráticas de Iribe se destilan principalmente de la línea editorial de «*Le Témoign*, [publicación] que se declara próxima a las ligas y violentamente antiparlamentaria». (Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 108). En Francia se denomina ligas a un conjunto de organizaciones políticas de extrema derecha que, durante el periodo de entreguerras, defendieron posturas hostiles al régimen republicano parlamentario establecido. De carácter a menudo antisemita, xenófobo y antibolchevique, consideraban al comunismo y la izquierda en general como el enemigo a combatir.

<sup>166</sup> Vox publicó en la revista *Plaisir de bibliophile* una reseña sobre *Choix* —en el que Iribe desgranaba sus ideas contra la estandarización— al mes siguiente de editarse (Vox, Maximilien, «Le “Choix” de Paul Iribe», *Plaisir de bibliophile: gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, nº 23, octubre 1930, págs. 168–172) y ya colaboraba como secretario de redacción en *Le Mot* (fundado por Paul Iribe y Jean Cocteau) desde 1914 y posteriormente en *Le Témoign*. La referencia a *Choix* va a ser una constante en las teorías de la Grafía Latina que desarrollaría Vox a lo largo de la década de 1950.

<sup>167</sup> Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 113.



El marco de la exposición de 1937 fue, según Wlassikoff, el escenario del fracaso de la UAM en su objetivo de modernidad,<sup>168</sup> al mismo tiempo que Cassandre (fruto entre otras cosas de la escasa aceptación de su *Peignot*) decidió abandonar el diseño gráfico y la tipografía para dedicarse a la escenografía y la pintura. En contrapartida, los esfuerzos de la UAM darían sus frutos en una nueva conciencia gráfica en Francia, desembocando en proyectos globales como el diseñado por Vox para la compañía de ferrocarriles PLM (concesionaria de la línea París-Lyon-Marsella) en 1937, el rediseño para Saint-Raphaël de Loupot o el pabellón francés de la exposición de Nueva York de 1939, por Carlu.

### 1.3.1. La influencia de Paul Iribe en las bases de la Grafía Latina

---

Como ya hemos comentado en el apartado anterior, otra de las figuras clave en este periodo fue Paul Iribe, el cual ejerció una influencia notable en Vox, dada la coincidencia de ambos en las publicaciones *Le Temoïn*, *Le Mot* y la editorial Draeger. Ambos compartían además de cualidades profesionales para el dibujo y la sátira, ideas políticas vinculadas a la extrema derecha antiparlamentaria de Charles Maurras (1868-1952)<sup>169</sup> y un espíritu nacionalista de carácter chovinista y xenófobo.

Iribe fue diseñador de moda, uno de los principales valedores del Art Déco y fundador y colaborador de varias publicaciones tanto de moda como satíricas desde los primeros años del siglo xx. Vinculado a la alta burguesía parisina, triunfaría como diseñador para el famoso modisto Paul Poiret (1879-1944) y trabajaría durante seis años en Hollywood como director artístico de Cecil B. De Mille (1881-1959).

Tras su vuelta a Francia, editaría en 1930 el álbum titulado *Choir* —con una tirada limitada de 400 ejemplares— en el que proponía modelos de arte decorativo para los artistas con el tema del arabesco.<sup>170</sup> Con la imprenta Draeger imprimiría al menos otras dos obras en el mismo sentido: *La Marque France* (febrero de 1932) y *Défense de luxe* (mayo de 1932), en las que, al igual que en *Choir*, trataba de hacer entender a sus contemporáneos hasta qué punto era vital para la industria francesa el salvaguardar su personalidad dando trabajo al obrero cualificado, desvinculándose de los procesos de producción estandarizada, a la vez que denunciaba la invasión extranjera, en especial la alemana.

De cualquier forma, el texto que Vox va a citar repetidamente años más tarde<sup>171</sup> como una de las referencias fundamentales para construir su ideario sobre la

---

168 «Sin embargo, muchos observadores inicialmente favorables al Movimiento Moderno señalaron la densidad de recursos y hasta su incoherencia, así como la inflación de procesos. [...] El esfuerzo continuo que mantuvieron durante años los miembros de la UAM no acabó por producir la síntesis que perseguían.» *Ibid.*

169 Político de extrema derecha, poeta y escritor francés, principal fundador e ideólogo del movimiento monárquico Action Française, el cual a su vez influyó en el surgimiento del fascismo italiano.

170 *Paul Iribe: précurseur de l'art déco*, París, Bibliothèque Forney, 1983, pág. III.

171 La primera de esas reproducciones parciales editadas por Vox que hemos encontrado, dentro ya del periodo de la Grafía Latina, se halla en el número de 1955 de la publicación *Caractère Noël*. Vox sin embargo lo citaría con anterioridad en «Vers un style français», dentro de la obra de propaganda

Grafía Latina serán unos fragmentos escogidos de *Choix*, de su «maestro Paul Iribe». En este folleto de lujo, Iribe aclara desde la primera página que no le interesaban los problemas de la producción de objetos de primera necesidad, sino los de los objetos de lujo. Insiste además que a quien se dirige es «a los jefes de las grandes casas francesas del lujo»,<sup>172</sup> reaccionando por tanto ante la que presupone será la incursión de la producción industrial en los objetos que hoy en día podríamos llamar «de diseño» y que no sólo encarnaban los alemanes de la Bauhaus y la Deutscher Werkbund, sino incluso los franceses de la UAM que estaban en aquellos momentos empezando a defender ideas similares. El contraataque no es por tanto una simple reacción contra la influencia germánica, sino fruto del miedo a que ese espíritu del cubo se extendiese por toda Europa y más en concreto en Francia. La propuesta de modernidad de la UAM debió de parecerle además una especie de traición y una auténtica amenaza al espíritu francés.

Un recurso literario usado por Iribe en *Choix*, y que Vox tomará como una especie de estribillo, es que a lo largo de toda la publicación y tras cada nueva exposición y argumento, repite la frase «Le moment du choix est arrivé» (Ha llegado la hora de elegir), remarcando la necesidad de posicionarse claramente en contra de las tendencias modernas procedentes de Europa.

Lo que plantea no es una crítica artística ni una propuesta en tal sentido, pues centra su interés en la recuperación del prestigio de las grandes industrias del lujo francesas y, por lo tanto, de lo que trata en todo momento es «de ventas y mercados».<sup>173</sup> Su queja fundamental va dirigida hacia la pérdida de prestigio y reconocimiento de la marca Francia, lo cual atribuye no sólo a la invasión de productos de otros países, sino, lo que es mucho más grave a su entender, a la nefasta influencia que ejercieron las ideas extranjeras tras el luto impuesto por la Gran Guerra:

Aceptamos la documentación en lugar de la inteligencia, la descripción en lugar de la invención, la pedantería en lugar de la alegría, lo amplio en lugar de lo profundo.

[...] Impregnados por las ideas extranjeras de dureza y disciplina, nuestros arquitectos y artistas decoradores construyeron despiadados y firmes principios filosóficos, literarios y sociales sobre una base cúbica.

Y el hogar se convirtió en la «máquina habitacional».<sup>174</sup>

Esta es una clarísima referencia a Le Corbusier y Mallet-Stevens, ambos cabezas principales de la UAM, así como a toda la arquitectura racionalista. Al conjunto de la UAM van dirigidos de hecho la mayoría de los dardos, pues les acusa de haber

---

del Gobierno de Vichy *Nouveaux destins de l'intelligence française*, (Paris, Union Bibliophile de France, 1943, págs. 155-160).

<sup>172</sup> Iribe, Paul, *Choix*, Montrouge, Iribe, 1930, pág. 7.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Iribe, *Choix*, *op. cit.*, pág. 9

transformado el espíritu francés en algo muerto, a base de despojarlo de aquello que le da su sentido y razón de ser.

Nuestro arte decorativo, tan tierno y conmovedor, en lugar de seguir en el sentido de su magnífica imperfección viva, sucumbe de repente en la horrible imperfección muerta: el cubo.

De lujoso se transforma en higiénico, de francés en pobre.<sup>175</sup>

Nuestra única verdad es hacer de Francia aún más Francia, ya que nuestra verdad no puede ser sino francesa y la verdad de los otros nuestro error.<sup>176</sup>

¿Acaso no somos capaces de ver que al «europeizar» nuestro arte y nuestro pensamiento, Europa tiene todo por ganar y Francia todo por perder?<sup>177</sup>

Es conveniente destacar que en todo momento habla de Europa y en ninguno se refiere a Alemania de forma única y aislada, sino en conjunción con América, Inglaterra y la Unión Soviética. Evidentemente es consciente de la carga política que encierra la modernidad y del espíritu universalista que la define. Sin embargo, algo que Vox no mencionará en ningún momento al citar este texto es que Iribe culpa tanto a Alemania como a los Estados Unidos, Inglaterra y la Unión Soviética de esa estandarización de la producción industrial a la que denomina como «el Cubo». En el planteamiento de Iribe este no es por tanto simplemente alemán o ni siquiera europeo, sino, ante todo y fundamentalmente, no francés:

No fuimos capaces de ver el espíritu de pobreza que se ocultaba tras el Cubo y ni siquiera nos damos cuenta de que el «Concepto de la Máquina» no es nuestro, sino un indigesto cóctel germano-americano agitado en la coctelera soviética con la receta del Sr. Henry Ford.<sup>178</sup>

¿Acabaremos por olvidar que conocemos las razones de esta crisis [...]: la negligencia inglesa, la imprudencia americana y el cansancio alemán?<sup>179</sup>

Lo que plantea por tanto frente a la uniformización que vislumbra en los sistemas de estandarización de la producción mecánica es precisamente «una incesante invención creativa, diversa, inagotable»<sup>180</sup> en la que reside la mayor riqueza del genio francés y en la que el valor que ofrece el diseñador francés surge de esa

---

175 Iribe, *Choix*, *op. cit.*, pág. 10–11.

176 Iribe, *Choix*, *op. cit.*, pág. 18.

177 Iribe, *Choix*, *op. cit.*, pág. 19.

178 Iribe, *Choix*, *op. cit.*, pág. 21.

179 Iribe, *Choix*, *op. cit.*, págs. 23–24.

180 Iribe, *Choix*, *op. cit.*, pág. 26.

diferencia creativa entre cada individuo que enriquece «el interés superior de la Patria».<sup>181</sup>

Para Iribe todo pasa por un rechazo a la producción industrial y la defensa de la decoración (el arabesco) como una señal inequívoca del lujo, la calidad, la riqueza y la creatividad. Pero el argumento fundamental es el de la necesidad de recuperar todo ello, para mayor gloria y beneficio de Francia, partiendo de los medios propios, sin tener que tomar prestada ninguna teoría extranjera ni conceptos que no pertenezcan a la idiosincrasia nacional.

Si Francia debe ser salvada, no será Europa quien la salve: será Francia.

Salgamos de la verbosa niebla de los «conceptos» americano-germano-soviéticos. Miremos esa claridad auténtica y francesa: esos hermosos nombres de las grandes industrias francesas que siguieron la tradición de la calidad. A través de un esfuerzo francés, total e inmediato, retomemos el legado del arabesco eterno que es nuestro fino genio.

Este arabesco que es nuestro y que lo es todo: este arabesco que es pájaro, mujer, flor, canción y perfume.

Este arabesco que es palabra y sueño; este arabesco que es el pensamiento francés, pues no pensamos con cubos ni máquinas.

El arabesco es móvil y el cubo es inmóvil. El arabesco es libertad y el cubo es prisión. El arabesco es alegría y el cubo es tristeza. El arabesco es fecundo y el cubo estéril, pues el arabesco es una línea viva «que camina y que conduce donde se quiere ir».

Debemos elegir entre este cubo Europa y este arabesco Francia, y ha llegado la hora de elegir.<sup>182</sup>

Esta conclusión, que Vox utilizará en varias ocasiones como extracto del texto de su maestro, le sirvió a su vez para reflexionar sobre dónde buscar ese espíritu francés que él también consideraba perdido y traicionado en la tipografía. La liberación vendría así dictada por una concepción de la forma desvinculada de la construcción geométrica y asociada a su vez a cualidades específicamente «francesas» como la variedad, la elegancia, el movimiento, la fisicidad y el fructífero y glorioso legado de la tradición encarnados todos ellos en el dibujo.

Hemos de señalar sin embargo que esa idea del cubo (o cuadrado, como lo denominaría Vox) no era nueva ni original de Iribe, sino que ya estaba en Thibaudeau desde 1901:

Así, no hay más que una forma que debamos eliminar pues no ofrece ningún punto de afinidad con la estética particular de nuestra raza, pues es absolutamente contraria al desarrollo y la eclosión completa del puro estilo francés. ¿Es necesario que la nombre? Es la forma cuadrada de los alemanes.<sup>183</sup>

---

181 Iribe, *Choir*, *op. cit.*, pág. 27.

182 Iribe, *Choir*, *op. cit.*, págs. 29–30.

183 Thibaudeau, «Le style français en typographie moderne», *op. cit.*, s.p.

### 1.3.2. La recuperación del dibujo

---

Todo este periodo de entreguerras va por tanto a verse finalmente marcado por una confrontación entre los preceptos modernos provenientes de la Bauhaus alemana y el repliegue francés sobre la tradición y la búsqueda de una identidad nacional en la que reside su concepción del arte y el grafismo. Estos hechos se ven reflejados en la lucha por la ruptura de los códigos preexistentes por parte de los alemanes, compartiendo las ideas internacionalistas de las vanguardias europeas, frente a la perpetuación de la tradición pictórica y el dibujo, encarnada especialmente en el auge del cartelismo francés y las tipografías escriturales para publicidad. Y mientras que la publicidad que promocionó la Bauhaus berlinesa integraba la fotografía como elemento narrativo principal, en igualdad con la tipografía, fruto a su vez de la noción de «typophoto» que había forjado Moholy-Nagy en 1925, «los franceses reinventaron la tradición del dibujo».<sup>184</sup>

En un texto publicado en abril de 1939, Vox va a reclamar finalmente esa «cualidad tan francesa» que es el dibujo y que, tras la Segunda Guerra Mundial, acabará asociando a un nuevo modelo de tipografía, puramente francés basado precisamente en la expresión física de la mano que traza la letra.

Tenemos en común con otros muchos pueblos la tendencia a hablar considerablemente bien de nosotros mismos. Pero nos equivocamos, en el fondo, por no creérselo del todo [...] ¿Por qué diablos no se aplica todo francés a decirse delante del espejo cada mañana que pertenece al pueblo más dibujante del mundo?

No ya en el sentido de exactitud minuciosa e ingenua de los germánicos, ni el énfasis de los latinos, ni el sentimentalismo de los anglosajones, ni la abstracción delirante de los poldavos.<sup>185</sup> En ninguno de estos sentidos, sino por la alegría, la vida, el verbo, la fuerza, todo lo que corresponde a la esencia del dibujo puro. En una palabra: por el trazo, que es del espíritu y también de los músculos.<sup>186</sup>

Sin embargo, como veremos a lo largo de los capítulos siguientes, ese dibujo de la letra no estaba necesariamente ligado a la generación de un modelo vinculado de forma específica a letra manual o escritural, sino que suponía la generación del dibujo de la misma a partir de las habilidades de su diseñador, en un rechazo frontal a esa letra construida a partir de criterios geométricos de la modernidad. Todos esos adjetivos y descripciones van a repetirse además en las definiciones de la Grafía Latina que Vox desarrollaría tras la Guerra.

---

184 Jubert, «Typographie & graphisme...», *op. cit.*, 175.

185 Poldavia (Poldévie) es un país imaginario inventado en 1929 por la derecha republicana francesa —instigada por Charles Maurras— para mofarse de la izquierda parlamentaria.

186 Vox, Maximilien, «Dessin, geste français», *Micromégas* n° 29, 10 abril 1939, pág. 3.



FIG. 1: Grasset, 1898: Spécimen général, Gustave Peignot & Fils, Paris, 1923. [MIL]



FIG. 3: Giralton, 1900: Spécimen du caractère Giralton, Fonderie Deberny & Peignot, s.d.



FIG. 2: Auriol, 1904: Album d'alphabets pour la pratique du Croquis-calque, édité spécialement pour le Manuel français de Typographie moderne de F. Thibaudeau, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s.d. (1924).



FIG. 4: Robur noir, 1907: Album d'alphabets pour la pratique du Croquis-calque, édité spécialement pour le Manuel français de Typographie moderne de F. Thibaudeau, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s.d. (1924).

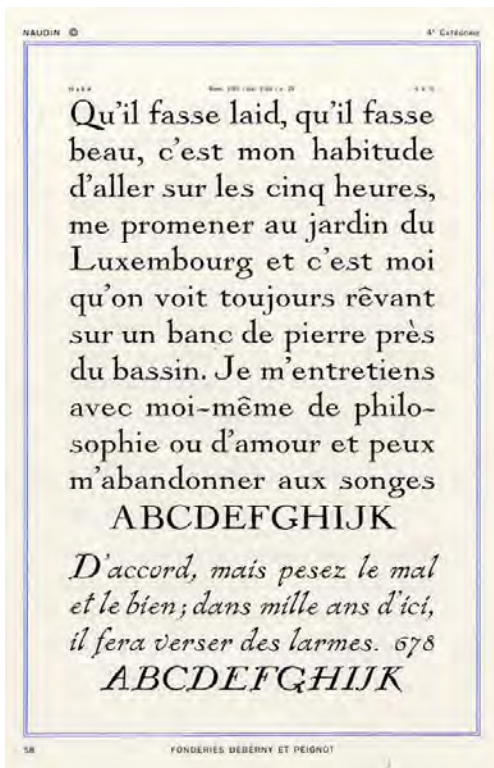


FIG. 5: Nicolas-Cochin, 1912: Album d'alphabets pour la pratique du Croquis-calque, édité spécialement pour le Manuel français de Typographie moderne de F. Thibaudeau, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s.d. (1924).

FIG. 6: Naudin, 1911: Spécimens de caractères, feuilles volantes, Fonderie Deberny & Peignot, s.d.



FIG. 7: Astrée, en Album d'alphabets pour la pratique du Croquis-calque, édité spécialement pour le Manuel français de Typographie moderne de F. Thibaudeau, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s.d. (1924).

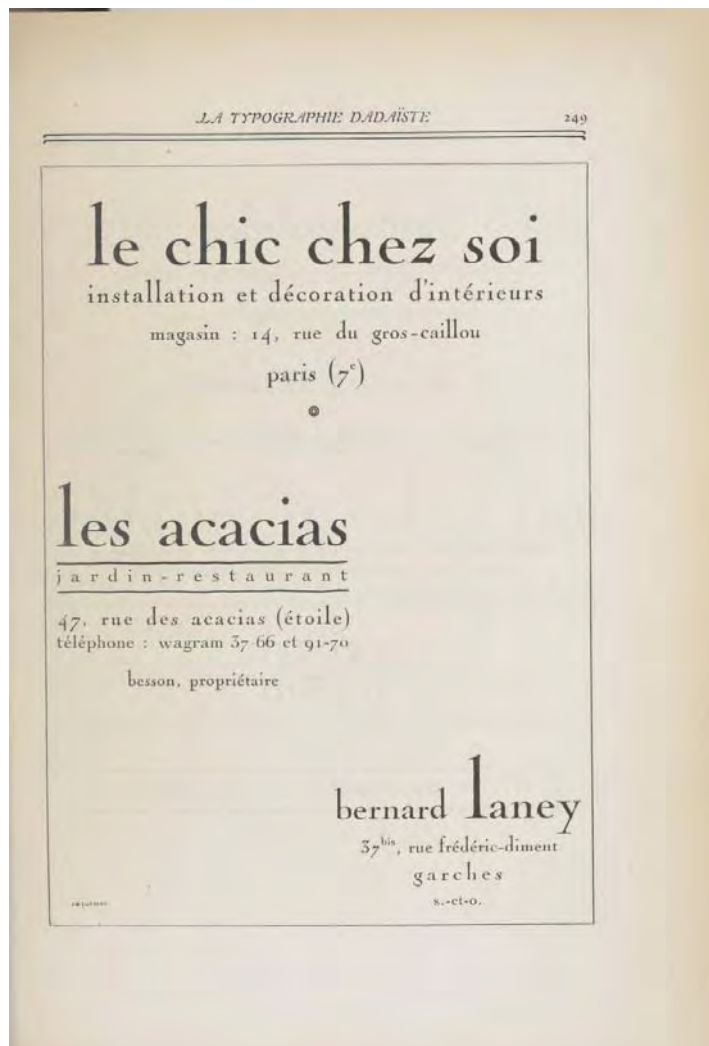


FIG. 8: Compisición Coquemar: Thibaudeau, Manuel français de typographie moderne, op. cit., pág. 249.





FIG. 9: Sphinx, 1926: Le Sphinx, Fonderie Deberny & Peignot, s.d.



FIG. 10: Les traits de Plume, Alfred Latour, 1925: Caractère Noël, 1953, s.p.

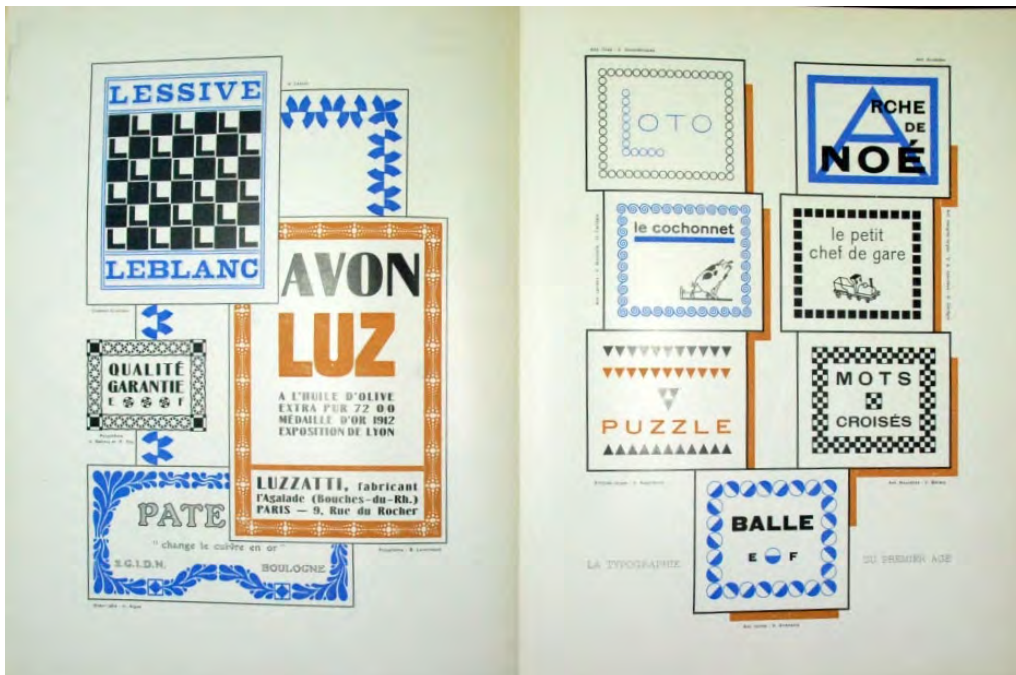


FIG. 11: Les Divertissements Typographiques, recueil de modèles et d'exemples à l'usage des imprimeurs, (sous la direction de Maximilien Vox), n° 1, Paris, Deberny & Peignot, otoño 1928.

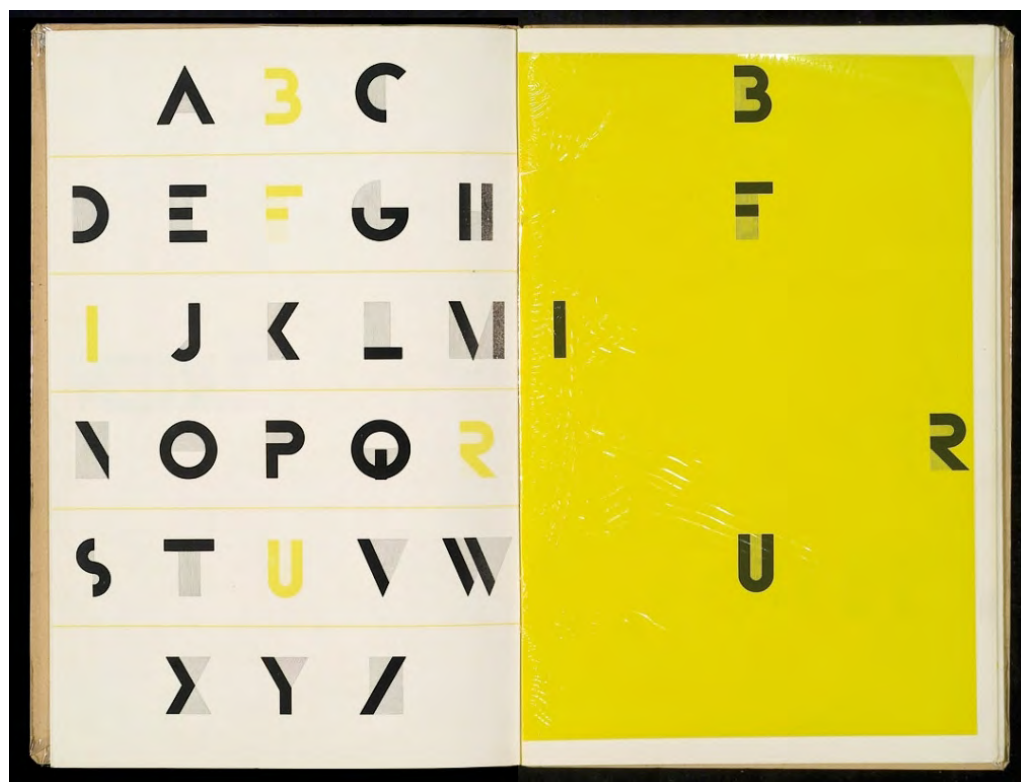


FIG. 12: Cassandre, Bifur, Deberny & Peignot, 1929.

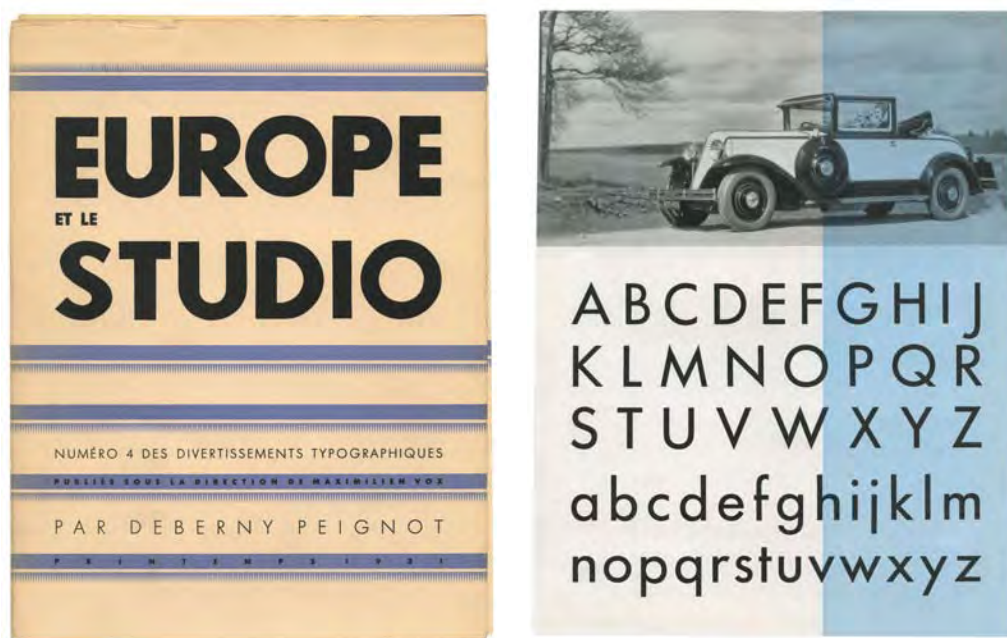


FIG. 13: Europe, 1931: Vox, Maximilien, «Europe et le Studio», *Les divertissements typographiques*, n° 4, Paris, Deberny et Peignot, primavera 1931. s.p.

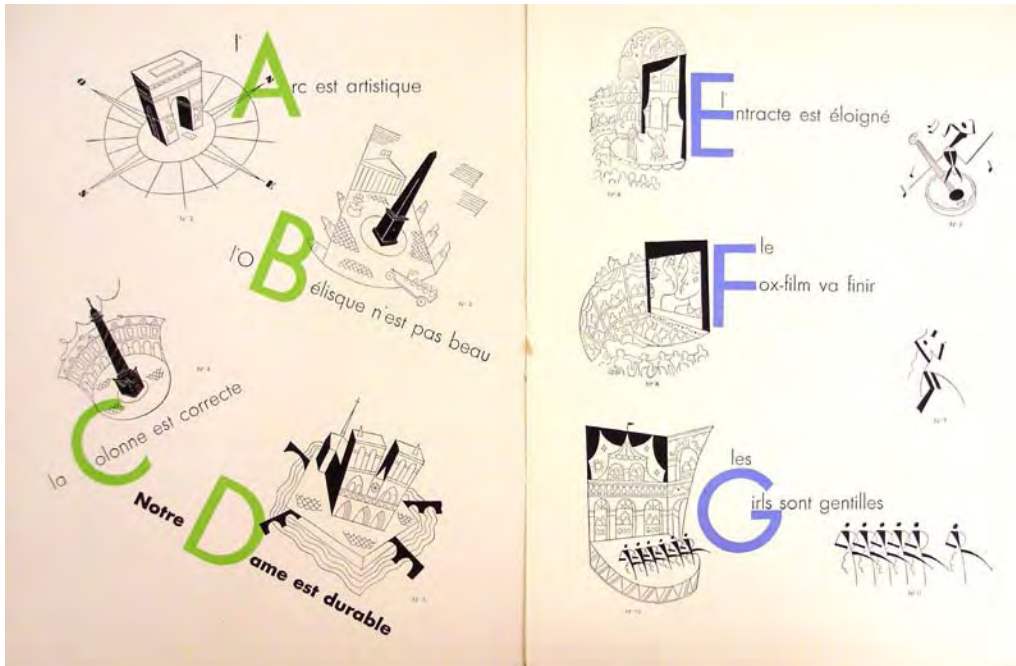


FIG. 14: Typogrammes, Bouchaud, 1931: *Les divertissements typographiques*, nº 4, Paris, Deberny et Peignot, primavera 1931. s.p.



FIG. 15: Europe, une mode qui dure, Deberny et Peignot, 1934.



FIG. 16: Apollo demi-gras, Spécimen «Apollo, élégance, simplicité, puissance», Paris, Fonderie Typographique Française, s.d.



FIG. 17: Le Peignot, caractère dessiné par A. M. Cassandre, Deberny et Peignot, Paris, 1937.



FIG. 18: Peignot: Section des arts graphiques et de l'imprimerie, Paris, exposition internationale 1937.



FIG. 19: Chambord maigre, 1945: Séries récentes, fonderie Olive, Marseille, s.d.



FIG. 20: Spécimen «Stylo», Paris, Fonderie Typographique Française, s.d.



FIG. 21: Scribe, *Arts et Métiers Graphiques* n° 54, 15 agosto 1936, pág. 3.



FIG. 22: *Pour le Désarmement des Nations*, 1932, Jean Carlu. Foto de André Vigneau. Cartel expuesto en la sala de artes gráficas de la UAM.



## **2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GRAFÍA LATINA**

---





El periodo histórico en el que se desarrolló la Grafía Latina coincide con el denominado en Francia *les Trente Glorieuses*, por el libro homónimo del economista Jean Fourastié.<sup>1</sup> En su obra, Fourastié hace un análisis de los datos socioeconómicos de la Francia de aquellos años para revelar el cambio que se estaba produciendo entre la Francia del final de la Segunda Guerra Mundial y la que se encuentra con el estallido de la crisis del petróleo —entre 1945 y 1973, lo que denomina «las dos Francias»—. Este es un periodo con un aumento del producto interior bruto en crecimiento constante, debido a un incremento de la producción y el consumo que sigue en Europa el modelo económico americano de la década de 1920. Lo ocurrido en Francia durante estos «treinta años gloriosos» va a afectar por lo tanto, de forma directa, a todos los aspectos de la industria y la producción, incluidas la evolución de la imprenta y la tipografía francesas.

La evolución del medio profesional va a venir así determinada por factores de orden no sólo de mercado (tecnológicos, industriales y económicos), sino también por las tendencias políticas de sus protagonistas, así como por las ideas y reflexiones de estos en torno a la creación y el oficio. Pero para entender el conjunto, es preciso fijarse en la figura clave de Maximilien Vox, uno de los actores principales de la escena tipográfica francesa<sup>2</sup> así como el principal teórico de la Grafía Latina.

## **2.I. Industria, tecnología y mercado en la imprenta francesa**

### **2.I.I. Reconstrucción durante el periodo de posguerra**

---

A casi todos los efectos, Francia no salió de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de 1945,<sup>3</sup> por lo que se considera que la reconstrucción del país no comenzó hasta 1946, aunque las iniciativas surgen desde el primer momento. Según Fourastié, a pesar de ello «la situación general cambió muy poco entre 1946 y 1954 fuera de la agricultura»,<sup>4</sup> por lo que la lenta recuperación del resto de actividades económicas y profesionales lastró el inicio de los «treinta gloriosos». De hecho no se produjo un crecimiento real de la economía francesa durante esos años, debido a una industria en ruinas u obsoleta en el mejor de los casos.

Ante la destrucción y el siniestro material, más que humano,<sup>5</sup> sufrido por Francia, la prioridad era por tanto la reconstrucción de la industria y los recursos productivos. La industria impresora francesa era consciente de tal situación y

---

1 Fourastié, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1945 à 1975*, 4ª ed., París, Hachette, 2008. [1ª ed.: Librairie Arthème Fayard, 1979].

2 «Vox [...] a quien Pierre Lazareff bautizó como “el primer tipógrafo de Francia” y que encarna cincuenta años de la tipografía y la edición francesas.» Richaudeau, François y Blanchard, Gérard, «Le “dossier Vox”», *Communication et Langages*, nº 28, 1975, pág. 117.

3 La liberación de París de la ocupación nazi se produjo el 25 de agosto de 1944, si bien la última localidad francesa no fue liberada hasta el 11 de marzo de 1945.

4 Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, *op. cit.*, pág. 95.

5 Durante la Segunda Guerra Mundial se contabilizaron alrededor de 550.000 pérdidas humanas en Francia frente a más del triple durante la Primera.

del reto que suponía enfrentarse a un panorama de precariedad que afectaba no sólo a la maquinaria, sino a la escasez de materias primas. Alan Marshall señala que, a pesar de la precariedad que afectaba a la imprenta tras la Segunda Guerra Mundial, con un acceso muy restringido a materias primas como el papel durante toda la década de 1940,<sup>6</sup> «la industria gráfica estaba invadida por un gran optimismo» y «el mercado impresor estaba en plena expansión».<sup>7</sup>

Dentro de ese ambiente de optimismo que relata Marshall, la imprenta francesa se tuvo sin embargo que enfrentar a un panorama de inestabilidad política y de desprotección financiera por parte del Estado, lo que llevaba a los profesionales y empresarios a desconfiar de los poderes públicos y a replegarse sobre sus propias convicciones y recursos. El impresor parisino Victor Thomas se lamentaba así en un artículo publicado en octubre de 1950, con motivo del 2º Salon TPG (Techniques papetières et graphiques):<sup>8</sup>

[...] en el estado actual de las cosas, con una situación financiera pública tan desastrosa como en la que nos encontramos sumergidos, con unas necesidades inmensas de rearme, con las urgentes necesidades de reconstrucción —problema que debería ser resuelto de forma prioritaria—, con una política de inversiones desbordadas —a menudo inoportunas—, no podemos imaginar cómo el Estado francés, con sus necesidades insaciables, podría además preocuparse por la suerte, por precaria que sea, de los pequeños, medianos y grandes impresores...

Aprendamos pues a contar exclusivamente con nuestros propios recursos y así no nos decepcionarán. Así, todo lo demás vendrá por sí mismo.<sup>9</sup>

No podemos ver en declaraciones como esta sin embargo ninguna actitud derrotista, ya que, por el contrario, la industria impresora francesa confiaba ciegamente en salir adelante gracias a la profesionalidad de «la gente del oficio», herederos de un saber centenario. De hecho, en un artículo aparecido en el primer número de la revista *Art Présent*,<sup>10</sup> titulado precisamente «Manifeste», su editor declaraba:

Nuestro tiempo comporta que se lleven a cabo inmensos trabajos para la reconstrucción de vastas regiones arrasadas por la guerra. Se trata de crear

---

6 «[...] los periódicos diarios no recibieron autorización hasta 1949 para alcanzar las seis páginas y el mercado del papel no se liberó hasta 1950 [...]» Albert, Pierre y Terrou, Fernand, *Histoire de la presse*, col. Que sais-je ? nº 368, París, Presses Universitaires de France, 3ª ed. 1979, pág. 121.

7 Marshall, Alan, *Du plomb à la lumière: La Lumitype-Photon et la naissance des industries graphiques modernes*, París, Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, pág. 149.

8 El Salon TPG (Salon des Techniques papetières et graphiques) era una feria bienal de artes gráficas que se celebraba en París desde 1948 y que reunía las novedades de la industria francesa e internacional.

9 Thomas, Victor, «La “surprise française” et ses problèmes», *La France Graphique*, nº 46, París, octubre 1950, pág. 9.

10 Aunque el depósito legal es de 1945, este primer número no se publicaría hasta noviembre del año siguiente.

un equipamiento digno de nuestro país, de su genio inventivo, de su glorioso pasado [...].<sup>11</sup>

Pero a pesar de este entusiasmo inicial, la industria francesa se enfrentará de nuevo a la amenaza de su mercado por parte de la industria alemana, la cual aprovechará una vez más un contexto propicio para la exportación, debido fundamentalmente a esa desprotección económica e industrial de la que se quejaba el impresor Thomas. Así, en la crónica de Georges Dangon sobre del 3<sup>er</sup> Salon TPG, se hace eco de «la importancia de la participación alemana», con un número de expositores que «representaba casi un tercio del total, sin contar con las casas francesas que presentaban material alemán»,<sup>12</sup> lo que evidencia una situación muy poco favorable que hizo saltar todas las alarmas nacionales. El problema de nuevo lo hacían recaer sobre el Estado, con una industria que se veía en la obligación de valerse por sí misma, ya que, según lo que cuenta Dangon, las condiciones económicas francesas (en comparación con las alemanas) eran desfavorables al consumo de material y maquinaria nacional.

En un artículo titulado «Solidarité de l'Imprimerie», publicado en diciembre de 1954, Maximilien Vox haría igualmente un llamamiento nacional para proteger la industria impresora francesa ante el progreso de la competencia internacional.<sup>13</sup> En este texto, redactado a modo de manifiesto, subyace además la necesidad de estatalizar, o al menos de oficializar, la defensa de una industria que perdía terreno a marchas forzadas ante el avance de los nuevos medios de comunicación audiovisuales.<sup>14</sup>

La afirmación a ojos de Francia y del mundo, tanto de las élites como de las masas, de que si la Imprenta francesa presenta con orgullo y confianza sus creaciones actuales, no es menos consciente de la fuerza de futuro que siente activarse en ella y a su alrededor. En Francia se están produciendo en la actualidad cantidad de ideas, de investigaciones y de nuevas creaciones que quizás en el extranjero presenten mejor que nosotros mismos, pero que atrae por doquier la atención experta del mundo entero.

---

11 «Manifeste», *Art présent: revue bilingue d'arts plastiques*, nº 1, París, Ed. Clermont, noviembre 1946, pág. 14.

12 Dangon, Georges, «Au Salon de 1952 des Techniques Papetières et Graphiques», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 62, París, Impr. Henri Marchand, noviembre-diciembre 1952, pág. 75.

13 «La Bienal —organizada por el Comité Nacional de Acción en Defensa de la Imprenta y que es su primera gran manifestación— se ha propuesto la misión de mostrar a los ojos del gran público, como a todos los interesados, esta comunidad de profundos intereses, esta noción de la SOLIDARIDAD DE LA IMPRENTA.» Vox, Maximilien, «Solidarité de l'Imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p. (Las mayúsculas figuran en el original.)

14 Tras la Segunda Guerra Mundial, los medios de comunicación impresos como los periódicos perdieron protagonismo frente al papel que jugaban los medios audiovisuales como la radio y el cine desde incluso el periodo de entreguerras, que se vería potenciado en especial por la televisión a partir de la posguerra.

Se está fraguando una era en la que Francia, con el esfuerzo de todos y la lucidez encarnizada de unos pocos, tiene señalado su lugar a la cabeza del movimiento internacional de renovación y readaptación gráficas anunciado por las modernas técnicas de la fotoelectricidad, el radar y los materiales plásticos.<sup>15</sup>

Textos como este de Vox deben interpretarse en clave de arenga corporativa, ya que publicaciones como *Caractère Noël* en la que se publicó raramente salían del círculo profesional y en pocas ocasiones traspasaban las fronteras francesas. A pesar de ello, la intención de Vox era la de llegar con sus palabras al gran público para concienciar a la sociedad en general de la importancia de la tipografía en la historia de la civilización, adoctrinar sobre la trascendencia de la grafía latina y el papel que juega en la inteligencia y el espíritu colectivos.

De cualquier manera, hay otro factor que se manifiesta en este artículo de Vox, así como en otros tantos de principios de la década de 1950: el hecho de que la tecnología estaba cambiando y que la imprenta se vería afectada a corto-medio plazo, lo que añadía un reto más a la incierta situación de la industria gráfica francesa de la época.

Wlassikoff afirma en este sentido que otro de los hechos que afectaron a la tipografía y al grafismo por extensión es el advenimiento del ófset y la fotocomposición, medios que proporcionaban una mayor libertad creativa, lejos de los sometimientos a la rigidez de la composición en plomo o las restricciones de la litografía, permitiendo a su vez integrar de manera definitiva la letra con la imagen, en este caso fotográfica.<sup>16</sup>

La composición fotográfica ya se venía fraguando desde finales del siglo XIX,<sup>17</sup> aunque las tecnologías que pondrían en cuestión las técnicas tradicionales de los impresores nada más acabar la Segunda Guerra Mundial no empezarían a desarrollarse hasta las décadas de 1920 y 1930.<sup>18</sup> Alan Marshall cuenta cómo esto supuso un profundo conflicto en el seno de las industrias gráficas francesas de posguerra, aferradas a las técnicas tradicionales de composición tipográfica manual, por lo que no recurrían a las tecnologías fotográficas más que como un proceso intermedio para seguir imprimiendo con formas tipográficas:

A partir de finales de la década de 1940, el sistema técnico basado en el plomo, completado apenas, entra en crisis. Con el auge de los mercados de la imprenta —liberados de las reglamentaciones debidas a la guerra y a la penuria de los años siguientes—, la composición se convierte de nuevo en un cuello de botella, poniendo en peligro el frágil equilibrio establecido a lo largo de tres décadas

---

15 Vox, «Solidarité de l'Imprimerie», *op. cit.*, s.p.

16 Wlassikoff, Michel, *Histoire du graphisme en France*, París, Les Arts Décoratifs - Carré, 2008, pág. 178.

17 «La idea de componer un texto gracias a la fotografía la formuló el americano Michael Alisoff en 1870 y la primera patente de composición fotográfica está registrada en Inglaterra, en 1893, por Arthur Ferguson.» Osterer, Heldrun y Stamm, Philipp (ed.), *Adrian Frutiger, caractères: l'œuvre complète*, Basel, Birrkhäuser, 2009, pág. 74.

18 Marshall, *Du plomb à la lumière*, *op. cit.*, pág. 29.

entre los agentes de la cadena gráfica. La productividad de las máquinas de composición en plomo roza los límites impuestos por la mecánica y por la lentitud del enfriamiento de la aleación metálica usada para fundir los tipos. A su vez, el grabado y la impresión de clichés en relieve resultan cada vez más anacrónicos, debido al perfeccionamiento de los procesos fotográficos ante la demanda de la publicidad y de las publicaciones periódicas ilustradas.<sup>19</sup>

El único escollo para el despunte definitivo de la impresión ófset seguirá siendo la composición de texto, que aún se debía hacer en metal y fotografiar posteriormente en un *typon*<sup>20</sup> para trasladarlo a continuación a la plancha de fotograbado, lo cual suponía no sólo un aumento de costes y tiempos de producción sino un aprovechamiento precario de las tecnologías fotográficas. Sin embargo, todos estos avances seguirán estancados al menos durante tres décadas, a la espera de que la electrónica consiga finalmente optimizar el sistema, por lo que «hasta mediados de la década de 1960, la fotocomposición siguió siendo una “tecnología del futuro” para la gran mayoría de los impresores».<sup>21</sup>

### 2.1.2 Fotocomposición: un invento francés

---

A pesar de que ya desde 1854 se aplicaba en el campo comercial la reproducción fotomecánica de imágenes de línea como de tono continuo<sup>22</sup> y que la fotocomposición de textos surge a finales del siglo XIX, las únicas máquinas que existían operativas a principios de la década de 1950 eran en realidad adaptaciones de las de composición en caliente a las que se les habían sustituido las matrices de metal por reproducciones fotográficas de los caracteres originales. Ya existían algunas desde la década de 1920, pero la que tuvo una relativa aceptación fue la Fotosetter (1949), de la casa Intertype, que producía a su vez máquinas prácticamente idénticas a las linotipias. Por su parte, la Monotype adaptó igualmente su sistema de composición mecánica para la fotocomposición con la Monophoto, lanzada tardíamente al mercado en 1952.<sup>23</sup>

Pero todas estas fotocomponedoras de primera generación estaban sometidas a las limitaciones de sus predecesoras —de las que no eran más que meras adaptaciones—, de condición y funcionamiento completamente mecánico. El cambio que se produjo con las de segunda generación fue que estas incorporaban sistemas electromecánicos en los procesos de selección y modelación de los

---

19 Marshall, *Du plomb à la lumière*, op. cit., pág. 30.

20 El *typon* era la película fotográfica que se obtenía de reproducir el resultado de la composición manual de un texto con tipos, impreso con una imprenta de pruebas. Posteriormente ese *typon* servía como fotolito para trasladarlo a una plancha fotosensible para su ulterior impresión en una imprenta ófset. Todo este complejo y laborioso proceso fue el único existente durante varias décadas para poder imprimir texto en ófset y conservar un mínimo aceptable de calidad en la reproducción de los mismos.

21 Marshall, *Du plomb à la lumière*, op. cit., pág. 45.

22 Marshall, *Du plomb à la lumière*, op. cit., pág. 47.

23 Marshall, *Du plomb à la lumière*, op. cit., pág. 42.

caracteres recogidos igualmente en un soporte de almacenamiento fotográfico. Esto permitía tanto una mayor velocidad en la composición de textos como un mayor abanico de posibilidades a la hora de reproducir los caracteres (en cuanto a variaciones de tamaño, interlineado e interletraje, justificación u otro tipo de operaciones de espaciado, imposibles de realizar con los modelos anteriores y mucho menos todavía con los sistemas de composición en caliente) a partir de procesos de cálculo binario.

De cualquier forma, en Francia siempre se ha defendido —como demuestra Alan Marshall en su libro *Du plomb à la lumière*— que la fotocomposición moderna tiene su origen en inventos franceses. De hecho, la patente de la primera fotocomponedora de segunda generación se depositó en Lyon el 11 de julio de 1944, a nombre de René Higonnet.<sup>24</sup> Este prototipo sería sólo el primero de las siete patentes que darían finalmente lugar a la fotocomponedora Lumitype-Photon [fig. 1], desarrolladas todas ellas por los ingenieros franceses René-Alphonse Higonnet (1902–1983) y Louis Moyroud (1914–2010) —ingeniero de telecomunicaciones aficionado a la fotografía e ingeniero mecánico de formación artística, respectivamente—.

Este orgullo nacional lo recogería incluso Vox cuando entrevistó para el número de 1952 de su revista *Caractère Noël* a Édouard Belin (1876–1963), quien inventó en la década de 1910 un sistema de lectura y transmisión telegráfica de imágenes fotográficas: el belinógrafo. En este texto, Belin manifiesta su fe en que «la imagen será la base de la imprenta de mañana», dando a entender que la era de la imagen sería la salvación y única salida para una imprenta en decadencia:

Es cierto que la imprenta de Gutenberg marcó una fecha notoria en la historia de la evolución de las civilizaciones, pero la aparición de la fotografía ha dado al hombre un medio nuevo y recursos insospechados para la difusión del pensamiento.<sup>25</sup>

El propio Belin se consideraba además uno de los primeros en haber planteado el registro fotográfico de los caracteres de imprenta «sabiendo que se alcanzaría así una gran velocidad de composición al mismo tiempo que se podría recurrir a cualquier fantasía en cuanto a la elección de tipos».<sup>26</sup> Con esto daba a entender además que, si cualquier forma escritural o tipográfica es reproducible a través de la imagen fotográfica, la creación de caracteres puede llegar a alcanzar el estatus de «proyecto global»; es decir, la internacionalización de la tipografía sería factible gracias a una nueva tecnología como la fotocomposición. Pero en realidad lo que encierra esta perspectiva internacionalista es la de poner de manifiesto el papel de Francia en la reformulación de las artes gráficas a través de la imagen fotográfica, una idea que está reflejada igualmente en las de la Gráfica Latina. La

---

24 Marshall, *Du plomb à la lumière*, op. cit., pág. 67.

25 Belin, Édouard, «Ce doit être en 1910...» *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.

26 *Ibid.*

propia invención de la fotografía es la que, según Belin, debería espolear al espíritu nacional francés para abanderar las investigaciones en ese terreno:

Por todas partes surgen soluciones diferentes, y aun así bastante similares, en estudio o incluso experimentadas con éxito, y Francia, creadora de la fotografía, no debería quedarse a la zaga de este impulso hacia el progreso.<sup>27</sup>

### 2.1.3. Lumitype: la baza fallida de Charles Peignot

---

Según Alice Savoie, «a pesar de que el invento [el prototipo de la Lumitype, de 1944] interesó inmediatamente a los profesionales franceses, la pobre salud económica de la industria francesa inmediatamente posterior a la guerra no permitía ninguna inversión seria».<sup>28</sup> A pesar de todo, la Lumitype seguía siendo un invento francés y Charles Peignot, tras las noticias que le llegaban desde los Estados Unidos —donde Higonnet y Moyroud habían recibido en 1949, un año después de su llegada, una financiación inicial de un millón de dólares por parte de la Graphic Arts Research Foundation—, se apresuraría por asegurarse la exclusiva en Europa —o al menos en Francia—, por miedo a que se le adelantase la competencia y antes de que llegasen otros nuevos, como afirmaba el propio Charles Peignot:

Recordé que mi padre había dejado pasar el tren de la composición mecánica y yo no tenía la intención de dejarme arrollar por la fotocomposición. Mi error fue sin duda la impaciencia o el exceso de premura. Tuve miedo de perder el tren y negocié con inventores francoamericanos en 1952–53. En 1954 presenté en el Grand Palais la primera fotocomponedora de Europa: la Lumitype.<sup>29</sup>

Las fechas que da Charles Peignot no son muy fiables,<sup>30</sup> ya que Alan Marshall demuestra que al menos desde febrero de 1950 —fecha en la que Peignot viaja a los Estados Unidos para ver la máquina y encontrarse con los ingenieros franceses— Higonnet y Moyroud ya estaban negociando con él un contrato de comercialización en exclusiva para Europa.<sup>31</sup> Un acuerdo que finalmente se reduciría a los derechos para la distribución de la Lumitype-Photon en Francia y el Benelux. De hecho, hay constancia de que en Francia se conocía perfectamente la existencia de la Lumitype en 1952, debido seguramente a los anuncios prematuros de Charles Peignot dentro del círculo profesional. Lo que sí es cierto es que, al

---

27 *Ibid.*

28 Savoie, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*. Reading, septiembre 2007, pág. 19.

29 Peignot, Charles, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, 26e année, n° 12, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1975, pág. 51.

30 En 1975, Charles Peignot habla de memoria, sin documentos, con 78 años y tras el cierre definitivo de su fundición un año antes.

31 Marshall, *Du plomb à la lumière, op. cit.*, pág. 198.



menos durante el Salon TPG de ese año, ya se esperaba que fuese exhibida en París, donde sí que estuvo la Fotosetter.<sup>32</sup> Finalmente, la Lumitype se presentaría a bombo y platillo en el Salon de 1954, donde fue el centro de atención.<sup>33</sup>

Otra evidencia de que la Lumitype ya era conocida en Francia al menos desde 1952 es un artículo firmado por Paul Duburque, que bajo el título de «Vers la photo-compo» se publicó en el número de ese año de la revista *Caractère Noël*.<sup>34</sup> En él, Duburque hace un repaso de todas las máquinas de fotocomposición existentes en el momento y de su funcionamiento. Pero a lo largo del mismo se va haciendo evidente que todo el texto no es más que una larga exposición de la gran cantidad de ventajas y de mejoras que suponía la Lumitype-Photon con respecto a todas las demás fotocomponedoras. Y que, por si fuera poco, había sido inventada por dos ingenieros franceses.

El argumento inicial del artículo es que los precios de los materiales necesarios para la impresión tipográfica eran desorbitados, al igual que la cantidad inservible de ellos que se acumulaban innecesariamente en las imprentas. Esta perspectiva económica es la que, según Duburque, sirve de justificación para que se lleven a cabo investigaciones en el campo de la fotocomposición, mucho más económica y con menor necesidad de recursos materiales.<sup>35</sup> Este mismo argumento es el que va a usar Charles Peignot en una conferencia —en la que también intervino Vox— sobre la evolución de la tipografía y de la letra en general a partir de la fotocomposición por venir. Dicha conferencia no era en realidad más que una presentación comercial de la Lumitype, en la que Peignot afirmaba que superaba en rentabilidad a la Monotipia, la Linotipia y la Intertype.<sup>36</sup>

A pesar sin embargo de los adelantos y ventajas que prometía la Lumitype —y la fotocomposición por extensión—, desde el oficio eran conscientes de que en aquellos momentos aún tenían mucho que avanzar y grandes escollos por superar; en especial en lo que se refiere a la reproducción de los caracteres, su

---

32 «Nos hemos quedado asombrados al observar que la composición fotográfica esta representada únicamente por la *Fotosetter*, expuesta por los concesionarios franceses de Intertype. [...] La *Lumitype*, esta minúscula componedora fotográfica [...] también estuvo ausente.» Dangon, «Au Salon de 1952...», *op. cit.*, pág. 78.

33 «No debemos olvidar la gran atracción del Salon: la primera presentación en Europa de la máquina de composición fotográfica "Lumitype".» «Les exposants vous parlent», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, 5e année, n° 5, París, Compagnie française d'éditions, mayo 1954, pág. 77.

34 Duburque, Paul, «Vers la photo-compo», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.

35 «¡Un único disco cuyo peso es del orden de un kilo reemplaza alrededor de dos toneladas de matrices que costarían más de 25.000 dólares! Es cierto que ciertos estilos no soportan la reducción o la ampliación dentro de unos límites, como del cuerpo 5 al 36. A pesar de todo, una sola máquina con un solo disco ofrece más posibilidades que cualquiera de las imprentas mejor equipadas del momento.» Duburque, «Vers la photo-compo», *op. cit.*, s.p.

36 Peignot, Charles, «Quel avenir réserve à l'art typographique la composition photographique?», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, 8e année, n° 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1957, pág. 37.

dibujo y el respeto a las normas tipográficas tradicionales, tal y como afirmaba Duburque con anterioridad:

Sería prematuro concluir que los resultados obtenidos [a partir de las investigaciones llevadas a cabo en el campo de la fotocomposición] ponen en peligro a la tipografía, porque si bien la composición fotográfica debe hallar su completo desarrollo en ciertos procesos de impresión, no acaba de resolver el problema completamente.

[...] La investigación sobre la forma de los caracteres aún está por hacer en su totalidad. Es muy poco probable que nos contentemos por tiempo indefinido con la réplica de los caracteres de metal.

[...] Su uso abre a los grabadores, liberados de las restricciones impuestas por el tallado de punzones, un campo mucho más amplio en la elección de caracteres.

Sin apartarse de las reglas tipográficas fijadas a lo largo de varias generaciones, es posible que veamos una evolución hacia la interpretación de los textos. Las gamas de series de letras, finas, seminegras, negritas, cursivas, redondas, etc... que se utilizan en la actualidad, podrían un día ampliarse, en un futuro próximo, con nuevos recursos en los procesos en hueco o en ófset.<sup>37</sup>

Finalmente, la Lumitype sería la tumba de Deberny et Peignot, ya que, debido a las fuertes sumas invertidas desde el primer momento en el desarrollo, producción y comercialización de todo el sistema Lumitype-Photon, la fundición tuvo graves problemas financieros. Ante esta situación, Higonnet y Moyroud acabarían por adquirir la mayor parte de la sociedad en 1964,<sup>38</sup> poniéndola en manos de René-Paul Higonnet —uno de los tres hijos de René-Auguste Higonnet, que había trabajado para el Fondo Monetario Internacional—, quien la liquidaría en julio de 1974 tras la declaración legal de quiebra de la fundición.

Charles Peignot acabaría culpando del fracaso del proyecto Lumitype —y la consiguiente quiebra de Deberny & Peignot— a «personas demasiado ajenas al oficio» que se preocupaban más por la tecnología y la rentabilidad que por un verdadero amor a la tipografía, en clara referencia a los ingenieros de Photon.<sup>39</sup> Alice Savoie afirma por su parte que Peignot concebía la Lumitype como una forma de promocionar e impulsar la fundición y su catálogo de tipos, mientras que para Photon los tipos sólo eran una herramienta necesaria, no una cuestión de mercado, por lo que estaban condenados desde el principio a no entenderse.<sup>40</sup>

---

37 Duburque, «Vers la photo-compo», *op. cit.*, s.p.

38 Marshall, *Du plomb à la lumière*, *op. cit.*, pág. 364.

39 Charles Peignot, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *op. cit.*, pág. 53.

40 Savoie, *French type foundries in the twentieth century*, *op. cit.*, pág. 19.

## 2.2. Creación tipográfica y realidad del mercado

### 2.2.1. La búsqueda del nuevo modelo tipográfico en la era del cambio tecnológico

---

Lo que en el fondo preocupaba a Charles Peignot era la rentabilidad de la venta de tipos, fueran de la naturaleza que fueran. El problema residía en su concepción tradicional del negocio —tanto lo referente a la creación como al mercado— y en que veía la fotocomposición más como un riesgo que como un reto.<sup>41</sup> En varias ocasiones insistió en el hecho de que cualquier investigación de orden estético para crear un nuevo tipo suponía un riesgo económico que finalmente no se podía permitir sin haberse asegurado su rentabilidad. Los malos resultados que obtuvo con los tipos de Cassandre —tanto con el *Bifur* como con el *Peignot*, de los que ya hemos hablado en el capítulo anterior— eran experiencias que no estaba dispuesto a repetir, tal como aseguraba en 1961:

Si la tipografía ha sido durante lustros una gran actividad con potencial industrial, he de decir que el hecho de crear a día de hoy —en este oficio como en tantos otros con una base de investigación estética— es ruinoso, en el sentido de que es imposible llevar a cabo investigaciones que no tengan posibilidades de explotación industrial. [...] para llegar a costes industriales adecuados hay que fundir importantes cantidades de tipos, lo que hace muy difícil la creación, así como, por otra parte, refundir series antiguas que, por muy hermosas que sean, ya no se venden en las cantidades mínimas que podrían justificar su fabricación.

Los artistas lloran, y yo con ellos. ¿Por qué ya no más Didot ni mañana Garamont? [...] Afortunadamente ha llegado la fotografía y es posible que volvamos a crear. Puesto que, gracias a la composición fotográfica, podremos dibujar y crear series enteras, para todos los cuerpos, por lo mismo que cuesta un solo dibujo y un disco.<sup>42</sup>

En este artículo dedicado a la obra de su padre Georges Peignot —con una primera página compuesta enteramente en *Nicolas-Cochin* (1912)—, publicado en el número de ese año de *Caractère Noël*, se lamentaba de todos los tipos que había tenido que dejar fuera y los que tendrían que desaparecer para hacer hueco al tipo *Univers* (lanzado al mercado en 1957), lo cual contradice su propio argumento sobre la creación, la economía de espacio de almacenamiento y producción, la rentabilidad y el resto de ventajas que suponía el nuevo sistema.

Rémy Peignot (1924–1986) —el mayor de los dos hijos varones de Charles y dibujante de tipos en la fundición de su padre— afirmaba en 1984 que «la

---

41 «Un fundidor ya no puede consagrar sus esfuerzos a las costosas fantasías que aún se podía permitir en la década de 1920. [...] En la situación actual la creación de caracteres de plomo supone un gran riesgo.» Ch. Peignot, «Quel avenir réserve à l'art typographique la composition photographique?», *op. cit.*, pág. 37.

42 Peignot, Charles, «Georges Peignot, créateur français de typographie moderne», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1961, s.p.

Lumitype no cambió nada, o al menos de golpe, pues empezamos por adaptar las grandes series corrientes: los Bodoni, los Méridien, los Univers. También estaban los Jenson y un Clarendon». <sup>43</sup> Esta política creativa de Deberny & Peignot con los tipos para la Lumitype obedecía de manera exclusiva a una razón comercial, ante la demanda de adaptaciones de los tipos clásicos por parte de la casa Photon para surtir al mercado norteamericano.

Descontando varios tipos de remendería, <sup>44</sup> la creación de diseños realmente nuevos por parte de Deberny & Peignot durante la posguerra fue muy escasa. Muchos de ellos surgieron de la mano de Adrian Frutiger (1928– ), contratado originalmente para adaptar los existentes y crear otros para la Lumitype en 1952. De hecho, en un artículo aparecido en la revista *Caractère* en el que se relatan las novedades y productos presentados por Deberny & Peignot para el Salon TPG de 1950 (fundamentalmente maquinaria y otro tipo de herramientas de taller), se excusaban ante los impresores por «haber renunciado momentáneamente a su rol tradicional» al no presentar ninguna novedad. <sup>45</sup>

Wlassikoff sostiene que la ausencia de reacción por parte de las grandes fundiciones francesas (Deberny & Peignot, la FTF y Olive) se debió a la pujanza del mercado internacional y su incapacidad para reaccionar a los avances técnicos, agravado todo ello por la aparición de las letras *transfer* y la fototitulación, <sup>46</sup> la cual permite la distorsión de las letras y la creación de formas tipográficas insospechadas. <sup>47</sup>

Osterer y Stamm exponen que, ante el cambio del mercado tipográfico, tras la aparición de la composición mecánica y el surgimiento de los talleres gráficos, en Deberny & Peignot reaccionaron de dos maneras:

- invirtiendo por una parte, en lo que se refiere a las técnicas de composición, en la adaptación de la fotocomponedora Lumitype-Photon y con la adopción del proceso Typophane de caracteres transferibles;

---

43 Peignot, Rémy, «Les Peignot: Rémy», *Communication & Langages*, nº 60, 2º trimestre 1984, pág. 48.

44 *Touraine*: Guillermo de Mendoza, 1947, *Jacno*: Marcel Jacno, 1951, *Contact*: Imre Reiner, 1952, *Président*: Adrian Frutiger, 1952, *Ondine*: Adrian Frutiger, 1953, *Phœbus*: Adrian Frutiger, 1953, *Améthyste*, George Vial, 1954, *Bolide*, George Vial, 1954, *Cristal*: Remy Peignot, 1955.

45 «Une tradition de qualité au service de techniques nouvelles», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4e cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetière, octubre 1950, s.p.

46 Las letras *transfer* (o transferibles en seco) es un proceso de composición fototipográfica para artes finales en el que los caracteres se transfieren desde una hoja transparente en la que vienen reproducidos los caracteres al soporte final, bien recortadas y pegadas o por frotamiento. El primer sistema del que tenemos constancia es precisamente el *Typophane*, lanzado al mercado por Deberny & Peignot en 1954. La sociedad británica Letraset popularizó su propio sistema a partir de 1959. La fototitulación por su parte es una técnica de reproducción fotográfica de caracteres desarrollada a partir de la década de 1930 —y en especial por la sociedad neoyorquina Photolettering, creada en 1936— para la composición de titulares y otros textos cortos a cuerpos grandes.

47 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 178.

- tratando por otra de promover el campo de los tipos para títulos en la gama de las fantasías, terreno en el que la competencia directa de la fundición Olive de Marsella era líder del mercado. De esta forma aparecen algunos alfabetos de tipógrafos distintos en un terreno que durante mucho tiempo dio renombre a la casa Deberny & Peignot de París.<sup>48</sup>

Pero quizás lo más significativo es que existía un miedo profundo a que las nuevas tecnologías desterrasen a la centenaria tipografía tradicional. Además, temían fundamentalmente que la libertad de creación de tipos a partir de un simple dibujo y su facilidad de reproducción técnica provocasen la desaparición de todo un saber secular y de una serie de normas que habían permitido fijar y mantener unos parámetros de calidad, los cuales sostenían a su vez el prestigio de la imprenta francesa.

Este sería precisamente uno de los caballos de batalla iniciales de la Grafía Latina, y el propio Maximilien Vox, en el extenso editorial de dos páginas del número especial de octubre de 1950 de la revista *Caractère*, advertía de los peligros de las nuevas técnicas como la fotocomposición (a la que denominaba composición fotoeléctrica) en las que la liberación del dibujo de letras de las restricciones técnicas del plomo alimentaba el riesgo de echar «por tierra dos mil años de grafismo». Defendía así que se debería crear «una doctrina gráfica sólida» que superase la ignorancia y allanase el camino del progreso y la innovación, los cuales «no pueden sobrevivir más que en función de su fuerza moral».<sup>49</sup> Este era un claro llamamiento a toda la profesión francesa, pues no en vano este número especial de *Caractère* se publicó con motivo del Salon TPG de ese año, donde con toda seguridad se difundió ampliamente.

Charles Peignot se expresaría más tarde en el mismo sentido en el número de *Caractère Noël* de 1953 al vaticinar «una nueva era de la tipografía» en un artículo paradójicamente compuesto en su totalidad en *Peignot (1937)*:

Ha nacido la composición fotográfica, que mañana sustituirá a todos los demás procedimientos y en el año 2000, al analizar la obra tipográfica del siglo xx, se la clasificará en dos épocas: antes y después de la aparición de la foto, de la misma forma que hacen los historiadores de la tipografía al considerar por un lado las letras escritas y las grabadas, y las fundidas por otro.

[...] En tipografía hay cánones cuya lenta evolución ha ido a la par de las civilizaciones y la cultura. [...] A mi entender, el siglo xx aún está buscando su modelo de expresión. ¿Puede que esté esperando el nacimiento de un “foto-tipo-grafismo” para darse cuenta de que el siglo xx haya encontrado por fin su tipografía? Yo creo que no.

---

48 Osterer y Stamm (ed.), *Adrian Frutiger; caractères, op. cit.*, pág. 54.

49 «Chronique de “Caractère”. Pour une doctrine graphique / Croissance», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4e cahier, n° spécial du salon [TPG], París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.

[...] la composición fotográfica deberá tener en cuenta el conjunto de problemas que plantea el arte tipográfico. Deberá al mismo tiempo restituir los tipos antiguos, crear series llamadas «de generación» [las que pertenecen al espíritu y el ambiente cultural de una época], responder a las necesidades técnicas con series y satisfacer las exigencias de la moda. [...] Deberá igualmente investigar de forma incansable para encontrar una tipografía que, en el siglo XXI se pueda decir que ha marcado al XX de una manera tan precisa como lo hicieron en el siglo XVI los grandes Elzevir o los Geoffroy Tory.

El peligro está en la facilidad e indicarla no basta para evitarlo. La letra, a la vez idea y materia, es indudablemente, junto a la palabra, el más noble medio de expresión del hombre; y su grafismo, misteriosamente cargado de sentido, merece un respeto.<sup>50</sup>

Según Charles Peignot —al igual que lo sería muy especialmente para Vox— los avances tecnológicos deben servir para facilitar el surgimiento de nuevos modelos, acordes a esas nuevas técnicas, lo cual debería definir el tipo arquetípico de su época que llevaba persiguiendo desde el periodo de entreguerras. El peligro sin embargo residía en dicha facilidad de dibujo, pues no debería limitarse exclusivamente a la mera investigación formal. Puesto que la tipografía se debía al pensamiento, el legado de la tradición y el saber profesional, las máquinas y sus operarios debían someterse a una nueva «doctrina gráfica».

### **2.2.2. La letra dibujada frente a las exigencias de la tipografía**

---

Para algunos autores y creadores de la época, el asunto era más simple y se debía a factores de orden más inmediato y práctico, sujetos la mayoría de ellos a cuestiones de mercado. En opinión del diseñador Marcel Jacno, el diseño de nuevos tipos se debía a las necesidades que planteaban los nuevos textos y la imposibilidad de acceder a los que serían adecuados para cada caso:

Pero la difusión de textos aumenta sin cesar y con ella la diversidad de los propios textos. Y a pesar de la riqueza del stock tipográfico existente, llega a suceder que el artista gráfico se encuentre desprovisto del medio exacto de expresión necesario. Por un lado, el acceso a las gamas de caracteres, lejos de estar disponibles para todos, se encuentra disperso a grandes distancias a lo largo y ancho del globo. Por otra parte, ciertos textos de un género nuevo, harían mejor en ser escritos de una forma nueva. En uno y otro caso, el artista se ve obligado a dibujar, o a pedir que dibujen, el género que le falta.<sup>51</sup>

---

50 Peignot, Charles, «Nouvel age de la typographie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

51 Jacno, Marcel, «Remarques sur l'esprit d'invention», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.

Charles Peignot también daba fe de que la demanda de tipos nuevos, fundamentalmente impulsada desde el campo de la publicidad, obligaba a un ritmo de producción imposible para las fundidoras tradicionales con las técnicas y los parámetros de calidad de siempre. Esto, como decía Jacno, imponía el recurso a la letra dibujada y rotulada, que se regía por criterios a menudo distintos a los de la tipografía, lo que a su vez provocaba resultados «lamentables» —en opinión de Jacno— que podrían solventarse con un mayor acercamiento al saber tipográfico por parte de los dibujantes de letras:

En el plano de la moda se ha impuesto un nuevo ritmo con la interminable variedad de las necesidades de la imprenta y su gigante cliente, la Publicidad, que exigen una rápida renovación de los efectos tipográficos. Debido a que resulta industrialmente imposible adaptar las técnicas de creación tipográficas a tales necesidades es por lo que se recurre en muchos casos a los dibujantes de letras y a la reproducción fotográfica. [...] Pero de esta manera se sale del campo de la tipografía pura. La falta de cultura tipográfica da lugar a excesos demasiado a menudo lamentables. Los dibujantes de letras pueden contribuir al enriquecimiento de la tipografía a condición de que se conviertan en tipógrafos o acepten colaborar con ellos.<sup>52</sup>

En 1948, Vox había defendido abiertamente que el futuro inmediato pasaba por la letra dibujada. Para Vox, esa letra debía partir del conocimiento de los calígrafos, creadores artísticos por tradición, que actuaban desde la condición física del gesto expresivo frente a la letra construida con regla y compás. Este sería precisamente uno de los argumentos principales de las teorías de la Grafía Latina: el gesto físico de la mano que traza y dibuja (de tradición latina), frente a la frialdad de la letra construida geoméricamente (del «cubo Europa»), como nos hemos referido en el capítulo anterior.

Afortunadamente nos queda el campo de la letra dibujada, tal y como provoca a veces una pequeña conmoción en la pantalla del cine, por ejemplo, donde la caligrafía se puede permitir cualquier osadía.

De lo único que carecemos más es de calígrafos. La tradición casi se ha perdido en Francia. Nuestros mejores creadores de formas carecen a menudo de ese brío, de ese peso del cuerpo que hace que, en lo que respecta a la letra como a cualquier otro arte, se sienta en el resultado la persona entera del artista, del intérprete iba a decir, y no simplemente la aguja de su compás.<sup>53</sup>

Esta idea de la desaparición del oficio de calígrafo también la va a recoger Charles Peignot, aunque simplemente para sostener que, al cambiar los métodos y las tecnologías de creación y reproducción de letras, las formas de las mismas también se modifican. Para Peignot no era en absoluto una cuestión de nostalgia,

---

52 Charles Peignot, «Nouvel age de la typographie», *op. cit.*, s.p.

53 Vox, Maximilien, «Préface» de Loisy, Jean, *Lettres*, París, Arts et Metiers Graphiques, 1948, pág. 9.

sino una profunda conciencia de la evolución de la tipografía, desde incluso el momento previo en el que no era nada más que escritura. Lamentaba de hecho que las restricciones técnicas de la tipografía de la era del plomo ralentizasen esa evolución, algo que sin embargo estaba a las puertas de cambiar con la revolución fotográfica:

El grabado en madera de los tipos para la impresión de los incunables puso fin a la fantasía gráfica de los escribas. La invención de los tipos fundidos restringió aún más los límites de la inspiración al imponer a todas las letras una forma idéntica, sacada de la misma matriz.

A partir de ese momento, el ritmo de renovación de los estilos gráficos se ralentizó. La evolución técnica puso fin a la cantidad de estilos y escuelas de escritura, suprimiendo, pura y llanamente, el oficio de escriba.<sup>54</sup>

Jacno afirmaba por su parte que esa dicotomía entre la letra dibujada y la tipográfica era «un falso dilema», ya que se trata de disciplinas completamente distintas en las que el único elemento común es la letra. Según Jacno, cada una de ellas tenía sus características propias, sus condicionantes prácticos y creativos, sus restricciones y sus reglas. Una era más espontánea y adaptada a necesidades y requisitos puntuales, mientras que la otra —siempre según Jacno— estaba sometida a unas restricciones de orden técnico que la convierten a su vez en un producto más perfeccionado al que hay que dedicar más tiempo y recursos.

El famoso dilema entre «letra dibujada y tipográfica» no es serio. Está claro que, siempre que sea posible, debe optarse por la tipografía. Es evidente que no podemos esperar la perfección admirable de las formas tipográficas pulidas por años de reflexión en un dibujo resuelto en unas horas. En el estado actual de la composición tipográfica, desgraciadamente hemos de reconocer que al artista gráfico le es a menudo más rentable, en tiempo y dinero, dibujar en lugar de mandar a componer. Así, cuando la solución tipográfica esté fuera de su alcance, el dibujante está obligado a dar a su letra una estructura (forma y proporción) tan buena como la del modelo que ha recibido los honores del punzón.

Pero pongamos el caso en el que el dibujante deba ofrecer una solución original. Puede ser una «titulación» efímera cuyo atractivo se base sustancialmente en su aspecto «único» y espontáneo, que sólo la mano de un hábil dibujante puede ejecutar.<sup>55</sup>

René Ponot, en un artículo que es a su vez una amplia recopilación de las creaciones tipográficas producidas en Francia desde 1939 hasta la fecha (1954), aseguraba que:

---

54 Charles Peignot, «Nouvel age de la typographie», *op. cit.*, s.p.

55 Jacno, «Remarques sur l'esprit d'invention», *op. cit.*, s.p.



[...] de la centena de tipos que debieron salir de las principales fundiciones mundiales a partir de 1939, podemos contar a grosso modo dos docenas de tipos de palo, otros tantos elzevirianos, una docena de didots, menos de media de egipcias y una treintena de escrituras. El resto no entra en ninguna de estas categorías. Sin embargo no todo es bueno y entre esas «novedades» podemos contar unas cuantas que se repiten.<sup>56</sup>

Es decir, que la gran mayoría de los creados durante ese periodo son tipos pensados para el mercado publicitario, por lo que una gran cantidad de ellos, a pesar de haberse fundido en plomo, son precisamente letras dibujadas.

Como hemos visto anteriormente, Vox sin embargo defendería ya desde 1939<sup>57</sup> la letra dibujada como una manifestación del «espíritu»<sup>58</sup> humano, como expresión artística de la producida por el gesto de la mano y el cuerpo entero. Así, haciéndose nuevamente eco de algunas ideas y frases entresacadas de *Choix* de Paul Iribe, Vox aprovechó la inauguración de la exposición de Enric Crous-Vidal (1908-1987)<sup>59</sup> —de quien hablaré más adelante— en la Galerie d'Orsay para advertir una vez más de los peligros de la fotocomposición y de la necesidad de establecer un criterio —basado en el conocimiento y el gusto— que permita escoger aquellas creaciones que realmente merecen permanecer, de entre la multitud de las que surgirían:

[...] la composición fotoeléctrica va a adueñarse de nosotros. El trabajo del fundidor ya no será ir a tientas, innovar con un gran coste, sino escoger, de entre una rica cosecha, las flores que merezcan la perennidad, las que hayan sido distinguidas por la moda y el gusto. La hora de las indecisiones queda atrás, ha pasado ya la época de la costosa timidez. Sí, el momento de *elegir* ha llegado y de demostrar el movimiento andando.<sup>60</sup>

---

56 Ponot, René, «Tendances de la lettre contemporaine», *La France Graphique*, nº 95, París, diciembre 1954, pág. 56.

57 Vox, Maximilien, «Dessin, geste français», *Micromégas*, nº 29, París, 10 abril 1939, pág. 3.

58 *Esprit* es una denominación que va a estar omnipresente en los textos de Vox, pero que resulta un concepto de difícil traducción al castellano, pues en francés no sólo se refiere a lo espiritual, sino que en la mayoría de ocasiones hace referencia a la inteligencia, el pensamiento, el mundo de las ideas o lo mental. Esta polisemia va ser precisamente aprovechada por Vox para hablar de todo ello con una sola palabra y, en muchos casos, crear confusión intelectual.

59 Sobre el papel de Crous-Vidal en la construcción de la Grafía Latina hablaremos en el capítulo siguiente. Sobre la vida y obra del artista leridano véanse especialmente los títulos: Crous Vidal, Enric, *Enric Crous: memòries*, (selección y notas de Josep Miquel García), Barcelona, Mediterrània, 2007; Crous Vidal, Enric, *Enric Crous-Vidal, de la publicidad a la tipografía*, (catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González, 6 julio-17 septiembre 2000), Valencia, IVAM, 2000; Pelta, Raquel (ed.), *Crous Vidal i la grafia llatina*, (Museu d'Art Jaume Morera, del 4 de desembre de 2008 al 8 de març de 2009), Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2008.

60 Vox, Maximilien, «Texte intégral prononcé par M.V. à l'occasion de l'Exposition Crous-Vidal à la Galerie d'Orsay. Paris le 16 octobre 1952», *Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, Paris, Imprimerie Lafayette, 1953, pág. 8.

Esa idea del criterio de elección por parte del tipógrafo ante la gran cantidad de posibilidades que ofrece la forma de la letra, gracias fundamentalmente a la capacidad de las nuevas tecnologías fotográficas, la recogería François Richaudeau (1920–2012) en 1962 al hacer una revisión del cambio de tecnología —y por tanto de era— a partir del eclipse de la tipografía en plomo:

El artista gráfico *dibujará* menos y elegirá *más*. Hemos de constatar en este caso que la evolución provocada por la fotocomposición no es más que un caso concreto de movimientos más amplios [...] las mismas formas nuevas de la creación, prácticamente lo que los teóricos del arte han bautizado como «automatismo».<sup>61</sup>

En su artículo, Richaudeau abogaba por una auténtica tipografía contemporánea, en la que cada época está definida por las formas tipográficas de su momento. Estas, sin embargo, no deben responder a modas, sino a «una nueva lógica y una nueva semántica» dictadas por las tecnologías de la comunicación. Para Richaudeau, la influencia de la tecnología en la manipulación de formas debe ser entendida como una herramienta al servicio del arte y, por extensión, la producción editorial, sea en el soporte que sea.

Según Richaudeau, esta facilidad de producción iría inicialmente en detrimento de la calidad de los tipos, problema que se achacaba precisamente a la demanda que en especial provenía de la publicidad, hasta tal punto de que Wlassikoff ha afirmado que el periodo comprendido entre 1955 y 1965 se caracterizó por una «imagería publicitaria optimista y empalagosa», al tiempo que perduraba «una tipografía tradicional modernizada apenas para las necesidades de la causa publicitaria y muy impregnada de la “calidad francesa” a semejanza del cine de la época».<sup>62</sup>

El tipógrafo John Dreyfus (1918–2002),<sup>63</sup> en un informe presentado en el IX Congreso Internacional de las Industrias gráficas de Lausana —publicado en los números de enero y marzo de 1959 de la revista *La France Graphique*—, ya advierte que «se ha pasado de ese intento de economía y armonía intransigente al otro extremo», en el que cualquier exceso creativo es posible, pero culpa de esa tendencia al impulso por parte del cliente final a decidir él mismo sobre cualquier trabajo de impresión, en la mayoría de los casos «bajo la complicidad de su director artístico o su agente publicitario», lo que influyó precisamente en el surgimiento imperioso de tipos nuevos «así como en la vulgarización del uso de caracteres». Según Dreyfus, esto provocó que se llevaran a cabo revisiones o adaptaciones de tipos del siglo XIX que volvían a estar de moda por entonces, «en especial las “clarendon” y las “egipcias”», junto a la otra tendencia que buscaba el

---

61 Richaudeau, François, «Pour une typographie contemporaine», *Techniques Graphiques*, nº 41, París, Éditions Michel Briant, enero-febrero 1962, pág. 12.

62 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 178.

63 Asesor tipográfico de la Monotype británica desde la jubilación de Stanley Morison en 1956.

tipo absolutamente nuevo que debía resultar en el tan reiterado «tipo de nuestra época».<sup>64</sup>

Pero, además de estar preocupados por la búsqueda de la forma ideal en el dibujo de la letra, también les inquietaba definir una serie de parámetros en cuanto a la elección de tipos —en especial para el texto de lectura—, dada la heterogeneidad de los que poseían los talleres tipográficos de la época.

### 2.2.3. La libertad de elección de tipos para el libro

---

El diseñador editorial y arquitecto Pierre Faucheux (1924–1999)<sup>65</sup> se quejaría del mismo modo de la «vulgarización» tipográfica a la que (al igual que en publicidad) se había sometido al libro por parte de los propios profesionales de la imprenta, temerosos de perder compradores si se arriesgaban a producir novedades.

El increíble retraso del arte tipográfico en nuestro país, así como del arte decorativo o el diseño industrial, provienen de la ignorancia de los datos reales del problema plástico, de una complacencia que los somete únicamente a la vulgaridad de un comercio que toma al público por tonto, por menos sensible a la belleza y menos inteligente de lo que es. Si el objeto creado es simplemente hermoso y discreto, decimos que no se venderá...<sup>66</sup>

El profesor Gerrit Willem Ovink (1912–1984), asesor artístico de la fundación Amsterdam, ya exponía en el número de 1953 de *Caractère Noël* la convivencia que siempre había existido sin embargo entre las ediciones vulgares y las que han cuidado la apariencia de lo impreso, argumentando que incluso en los tiempos de los incunables la cantidad de obras feas era mayor que la de las hermosas, porque una de las principales premisas era la de imprimir un texto, por encima de la de presentarlo de forma bella. Para Ovink el problema también residía en una mala elección de tipos y en un mal diseño, ya que, a diferencia de otros tiempos en los que la escasa producción impresa facilitaba que cualquier cosa fuera digna de lectura, «en nuestros días por el contrario, los impresos publicitarios o comerciales mal presentados ya no tienen lectores». Esto era por tanto debido fundamentalmente a la multiplicación de los medios en los que se presenta la letra y las consecuentes condiciones de lectura, lo que supone «precisamente el punto débil del asunto: no sólo se descuidan los impresos que el público está obligado a

---

64 Dreyfus, John, «Tendances de la création artistique de caractères typographiques (II)», *La France Graphique*, nº 147, París, marzo 1959, pág. 18.

65 «El ejemplo de Pierre Faucheux, “reconstructor del libro” [seguidor de Le Corbusier, con el que llegará a trabajar, y próximo a los surrealistas], es seguido por una generación de grafistas como Robert Massin, Jacques Darche, Jeanine Fricker y Jacques Daniel que trabajan en los clubs de libros en torno a la década de 1950 y que contribuyen a su éxito durante esa década y los años posteriores.» Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France, op. cit.*, pág. 147. (Sobre la figura de Pierre Faucheux, v. Faucheux, Pierre, *Écrire l'espace*, París, Robert Lafont, 1978.)

66 Faucheux, Pierre, «Art parmi les arts. Situation de la typographie en France en 1960», *Techniques Graphiques*, nº 28, París, Editions Michel Brient, noviembre-diciembre 1959, pág. 15.

leer, sino también aquellos que deben ejecutarse con el máximo cuidado para que tengan la suerte de ser leídos».<sup>67</sup>

Ovink no estaba hablando de los impresos publicitarios en particular, sino de cualquier tipo de impreso en general, lo cual incluía al libro. Y este era precisamente una de las grandes preocupaciones de la imprenta francesa de la época, porque lo que les obsesionaba era perder ese estatus que mantuvieron históricamente con los grandes tipógrafos. Pero la situación no parecía muy favorable y el mismo Faucheux afirmaba que la calidad del libro francés había alcanzado unos niveles tan bajos que «para vender [libros] a los franceses hay que ser, aparentemente, vulgar y no tener muy altas miras».<sup>68</sup>

Ya en 1931 Vox había vaticinado una revolución tecnológica basada en la imagen que cambiaría por completo la comunicación, la cual se sustentaba por aquel entonces casi de manera exclusiva en los medios impresos. Lo que preconizaba en ese texto no era la muerte del libro o del conjunto de los materiales impresos en sí, sino la evolución —hasta su transformación total— de todo aquel material impreso de carácter cotidiano, «ordinario», en favor de medios de transmisión de esa información por canales mucho más cómodos y fáciles. Su vaticinio no abarcaba más que a los periódicos, la publicidad y los libros de entretenimiento, a pesar de lo cual mantenía su idea de que la tipografía —la palabra escrita y la letra— es lo que da sentido a nuestra civilización. Las grandes obras del pensamiento (*de l'esprit*) habrían por tanto de seguir sujetas a las leyes del libro «de lujo» como eterno soporte del conocimiento y la inteligencia. «Todo esto no es urgente y, por lo que a mí respecta, prefiero, de lejos, un libro»,<sup>69</sup> acababa sentenciando.

El peso que tuvo la producción de libros en Francia tras la Segunda Guerra Mundial no se debía precisamente sin embargo a la tradición tipográfica y su bagaje histórico, sino a un fenómeno en particular importado de los Estados Unidos como fue el de los clubs del libro, como se refleja en un artículo al respecto publicado en la revista *The Shelf*:

Este fenómeno, surgido tras la Segunda Guerra Mundial e importado de los Estados Unidos, se desarrolló fuertemente en Francia hasta decaer a mediados de la década de 1960.

Veinte años durante los cuales los clubs se multiplicaron ofreciendo hasta cuatro libros al mes a través de suscripción. El objetivo era reconstruir las bibliotecas de la gente común, ya que muchos hogares perdieron sus obras durante el conflicto mundial. Era la ocasión para los editores de reeditar, a ritmo constante, las obras clásicas y las novelas valoradas, así como de proponer nuevos autores.

---

67 Ovink, G.W., «La Beauté est-elle payante?», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

68 Faucheux, «Art parmi les arts...», *op. cit.*, pág. 26.

69 Vox, Maximilien, «L'œil s'ouvre», *Le Cahier*, 3e année, nº 7, París, diciembre 1931. (Reproducido en Baudin, Fernand (ed.), *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975, pág. 269)

Una de las especificidades de la oferta de los clubs residía en la producción de ediciones de «semilujo» concebidas por diseñadores gráficos (llamados entonces maquetistas), algunos de los cuales como Faucheux y Massin [...] se iniciaron precisamente en el seno de los clubs de libro antes de seguir una brillante carrera.<sup>70</sup>

Los clubs del libro fueron así una pequeña revolución en el mercado editorial francés durante al menos una década, hasta la aparición del libro de bolsillo.<sup>71</sup> Los editores no sólo eran conscientes de que tenían un público cautivo bajo suscripción, el cual adquiriría a la fuerza casi cualquier cosa que editasen, sino que los propios diseñadores —bajo el beneplácito de los editores— podían permitirse un gran despliegue de efectos gráficos. Esto les convertía a su vez en «autores», por lo que el rango social de los mismos los acercaba en muchas ocasiones a la categoría de artistas, hasta el punto de que firmaban sus diseños y maquetas de forma visible en los créditos de cada obra.<sup>72</sup>

El propio Vox hizo fortuna en el negocio editorial con la Union Bibliophile de France (UBF), fundada en 1940,<sup>73</sup> tras haber creado en 1920 la editorial Le Jardin de Candide. Con la UBF sacaría varias colecciones (una de ellas bajo su propio nombre) que aprovecharían el tirón de los clubs del libro de la posguerra. Su idea como editor era precisamente dignificar lo que él denominaba el «libro corriente» o también la «tipografía ordinaria», gracias sobre todo al concurso de los avances técnicos en la impresión, que permitían reproducir con la máxima fidelidad obras de arte que de otra forma quedarían ignoradas por el público general.<sup>74</sup>

En el editorial del nº 2 de la revista *Caractère*, de julio de 1949, afirmaba con rotundidad que «el arte no es un lujo, sino hermano gemelo de la técnica», por lo que alentaba a todos los profesionales de la imprenta a sentirse orgullosos de «no separar uno de otro».<sup>75</sup> Él estaba convencido de que lo que se entendía normalmente por lujo no era sino amor por el oficio y búsqueda de la perfección para lograr un libro bien hecho y por lo tanto hermoso. Pero sobre todo, accesible,

---

70 «Le club des clubs, Culture club», *The Shelf Journal*, nº 2, Saint-Denis, The Shelf Company, diciembre 2012, pág. 60.

71 «La explosión del fenómeno de los clubs de libro, entre 1945–1952, estuvo dominada por el Club Français du Livre y el más imitado entonces. [...] a partir de finales de la década de 1950, el libro de club se va a convertir en un objeto genérico que agota y recicla unas recetas gráficas que carecen de la originalidad de los inicios. Símbolo del espíritu aventurero tras la guerra, el club del libro no sobrevivirá a la gran aventura del libro de bolsillo que, a partir de 1953 y su creación por parte de Fillipachi, transforma los modos de difusión y de consumo del libro.» («Le club des clubs, Culture club», *op. cit.*, pág. 76.)

72 «Le club des clubs, Culture club», *op. cit.*, pág. 61.

73 Tras haber sido nombrado adjunto editorial en el Ministerio de la Información del Gobierno de Vichy y jefe del servicio de información, publicaría en su propia editorial el libro propagandístico del régimen, *Nouveaux destins de l'intelligence française*, en 1943.

74 Como ya hemos mencionado anteriormente, esta idea ya la había expuesto Francis Thibaudeau en 1924.

75 Vox, Maximilien, «L'art n'est pas un luxe...», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio 1949, s.p.

pues la función del libro —y de todo impreso por extensión— era comunicar y transmitir el conocimiento.

Para Vox, la reproducción a través de facsímiles de gran calidad acercaría, gracias a las nuevas tecnologías de reproducción fidedignas, la obra de arte a las masas, dando lugar a una nueva bibliofilia. Esta «Bibliofilia moderna» es la que él trataba de incentivar a través de la UBF cuando en 1952 publicó en *Caractère Noël* un pequeño texto, discretamente impreso en la retina de una reproducción por heliograbado:

Se ha puesto en marcha una Bibliofilia moderna, abierta a todos, que supondrá un amplio desarrollo de las tradicionales cualidades del arte, del gusto, del amor por el oficio en el que se inspiran las nuevas técnicas que se enorgullecen de llamarse «mecánicas».<sup>76</sup>

No estaba negando el papel del «artista artesano, aquel que trabaja con sus manos, sus brazos y el peso de todo su cuerpo», pues consideraba que esta labor es irremplazable por ninguna máquina, sino que reclamaba una tecnología lo más perfecta posible que fuera capaz de reproducir de la forma más fiel la obra original en el mayor número de ejemplares para «permitir que las masas, cada uno de nosotros —y no solamente los *happy few*— se comuniquen con la esencia del pensamiento del artista.»<sup>77</sup>

En un artículo publicado en el diario londinense *The Times* el 25 de julio de 1955 —y reproducido parcialmente en *Caractère Noël* de ese mismo año—, Vox hablaba de cómo la bibliofilia francesa había mantenido tradicionalmente unos parámetros reconocibles en todo el mundo,<sup>78</sup> dando a entender que ese valor debía alcanzar un estatus internacional a la altura de la bibliofilia británica.

Vox reconocía sin embargo que las circunstancias económicas y sociales —por cambios generacionales en «las fortunas»— ya no eran las mismas en 1955 y que, por lo tanto, el mercado de la bibliofilia en Francia había de tomar otro rumbo, buscando nuevos públicos y nichos:

En Francia la edición de arte se encuentra de nuevo en un periodo de recogimiento y meditación.

Lo cual no quiere decir de deterioro, muy al contrario, pues el peor enemigo del libro bello es la facilidad. Una edición de arte debe ser, como una obra de teatro, una aventura.

---

76 Vox, Maximilien, [s.t.], *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.

77 *Ibid.*

78 «El libro “de lujo” representa una de las más altas tradiciones de la edición francesa y la más característicamente nacional, a ojos extranjeros.» Vox, Maximilien, «Le livre de luxe en France», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p. (Extracto del artículo publicado en *The Times* el 25 de julio de 1955.)

[...] El cambio fundamental es el de *clientela* [...] El oficio de editor de lujo se ha convertido en un oficio de prospector. Ya no se trata de esperar al cliente al fondo de la tienda ni de llamarle a través de un folleto o un boletín de suscripción. Al editor le toca encontrar los antiguos reflejos del librero de verdad.

[...] Las nuevas generaciones llegan al libro con exigencias distintas, de ahí el éxito actual de los *book clubs* a la manera inglesa o americana de los semilujo en los que se manifiestan audaces invenciones tipográficas y a menudo afortunadas, quienes renovarán poco a poco la marchita técnica del libro corriente en Francia.<sup>79</sup>

El texto en su conjunto parece resultar contradictorio, paradójico incluso, con respecto a su posición sobre el «libro corriente» y la necesidad de llevar el arte y el conocimiento al público más amplio posible, pero de lo que trataba en realidad era de reconducir un mercado que sabía perdido —o al menos en vías de extinción— ante un futuro inminente en el que se avecinaba una revolución tipográfica. Y esa revolución debería estar, al menos en Francia, encabezada por la Grafía Latina:

El testimonio más alentador de esta vitalidad del libro francés es efectivamente este espíritu renovador que fermenta actualmente en la conciencia artística de los responsables de nuestra evolución tipográfica. Esperamos firmemente que el santo y seña «hacia una grafía latina» —es decir, tradicional pero creadora— abra el camino a esta *fonética del ojo* que, a través de las nuevas técnicas y las antiguas disciplinas, inspirará las obras maestras del mañana.<sup>80</sup>

En el fondo, Vox echaba de menos una auténtica renovación del libro que en Francia se había quedado atrasada, nostálgica y fuera del concurso internacional, como volvía a repetir en una carta ficticia dirigida a un bibliófilo británico imaginario, publicada en *Caractère Noël* de 1957:

Querido amigo mío, el Bibliófilo francés no tiene las mismas aspiraciones que el inglés o el americano, que desean un libro perfecto. Nosotros demandamos un libro grandioso.<sup>81</sup>

Todo el artículo es una declaración de admiración por la bibliofilia anglosajona y, sobre todo, la imprenta británica y su modo de valorizar un trabajo que está «una generación por delante» de la francesa. En la opinión de Vox, la bibliofilia francesa había privilegiado la fatuidad de un libro de lujo carente de contenido pero cargado de proezas técnicas que «no sirven más que para decorar estanterías

---

79 Vox, Maximilien, «Le livre de luxe en France», *op. cit.* s.p.

80 *Ibid.*

81 Vox, Maximilien, «Lettre à un bibliophile», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.

parisinas»,<sup>82</sup> pero que quedaba muy lejos de alcanzar el reconocimiento internacional que merecería. Esa alusión a la grandiosidad del libro francés a la que se refiere es irónica, pues entiende que el objetivo debería estar más centrado en la página, en la verdadera tipografía, y no en las encuadernaciones y otros alardes, que poca función tienen desde su punto de vista.

En sus memorias,<sup>83</sup> Vox volverá a su idea de recuperar la calidad de la «tipografía ordinaria», huyendo de artificiosidades. Entendía que el arte residía en la obra perfecta, en el saber del oficio, sin excesos ni virtuosismos innecesarios, por inútiles:

Tanto la expresión «libro de arte» como la de «edición de lujo» desnaturalizan el objeto al que aluden y secuestran su justa dignidad. Nadie es tan extravagante como para desear una chaqueta de lujo o unos zapatos de arte.<sup>84</sup>

Lo que va a reclamar en todo momento va a ser una tipografía del libro de calidad, conservando el legado tradicional de una profesión centenaria que se veía enfrentada a un futuro tecnologizado en el que las máquinas amenazaban con dominar a los depositarios de ese saber. Para evitarlo y conseguir «evangelizar a los robots», proponía elaborar una «doctrina» en la que la calidad se convirtiera en esa cualidad puramente francesa que permitiera hacer frente a cualquier amenaza, especialmente si viene de fuera.

#### **2.2.4. La «calidad francesa» frente a los avances tecnológicos extranjeros**

---

Vox era consciente de que el adoctrinamiento de la imprenta francesa, al que nos hemos referido en el apartado anterior, no iba a ser fácil. Por eso utilizó todos sus recursos retóricos, como editor y voz autorizada a través de foros como la revista *Caractère*. Así, en el segundo número, de julio de 1949, publicó un editorial bajo el elocuente título de «Qualité» (calidad), en el que alentaba y arengaba a los impresores franceses a no tener miedo ante el nuevo marco económico del liberalismo internacional que aparentemente descorazonó a la profesión tras el primer Salón TPG, la cual veía ya amenazadas sus posiciones ante los avances tecnológicos procedentes del extranjero. Para luchar contra ese panorama, Vox proponía blandir el arma de la calidad de la imprenta francesa, a la que pretendía

---

82 *Ibid.*

83 Redactadas en 1970, inéditas y de las que han trascendido sólo algunas citas y extractos, aunque no hemos conseguido localizar su paradero actual. No obstante, y pese a que algunas fuentes recientes consultadas («La typographie anglaise vue par un Français, et vice-versa», *The Shelf Journal*, nº 2, Saint-Denis, The Shelf Company, diciembre 2012, págs. 108–119) apuntan a que se encuentran recogidas en el fondo Maximilien Vox del Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec), si bien no nos ha sido posible localizarlas.

84 Citado por Ponot, René, «Maximilien Vox, le typographe», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, pág. 79.



llegar mediante esa conjunción «puramente francesa» de arte y técnica, de gusto refinado y sabiduría profesional.

Reflejo permanente de la calidad francesa, *Caractère* es por tal razón una revista de lujo por la riqueza de su realización, joyero de una documentación innegable.<sup>85</sup>

Y en el número de diciembre siguiente volverá a hacer alusión a aquel editorial en otro titulado «Objectivité», subrayando de nuevo el papel que habrá de tener el impreso francés en el mercado internacional, gracias a esa característica propiamente francesa de la calidad:

[En el editorial del número de julio] manifestábamos sustancialmente nuestra fe en el ineluctable libre comercio y nuestra certeza de que la calidad sería un día el elemento principal de éxito en todas las cosas.<sup>86</sup>

El profesor holandés G.W. Ovink se haría eco igualmente de las ideas voxianas en el citado artículo escrito ex profeso para *Caractère Noël* de 1953. En él afirmaba desde el propio título que «la Belleza no tiene por qué ser cara» y que con los recursos tipográficos disponibles en la mayoría de los talleres franceses se podían realizar impresos de gran calidad, pues afirmaba —en los mismos términos que Vox— que esa era una de las bases originales y reconocibles de la imprenta francesa:

Sí señores, en primer lugar está la especialización en la calidad y en la creación individual. Ustedes los franceses lo saben bien, ustedes que poseen la más alta estima de la tradición, del gusto por la calidad y la fantasía.<sup>87</sup>

Hemos de recordar en este punto que esa asociación de la calidad con la producción francesa, como la característica más significativa y reconocible de la misma, no era nueva y ni siquiera propia de Vox, sino que este la transmite desde principios de la década de 1930. El origen sigue estando en las ideas de Paul Iribe y su panfleto *Choir* —del que hemos hablado en el capítulo anterior—, una referencia que Vox va a utilizar incluso en la obra que editará como homenaje al mariscal Petain en 1943, asociando la calidad al gusto francés —al igual que hizo su maestro Iribe—, todo ello cargado de chovinismo:

Su futuro [el de toda industria] está contenido hoy dentro de algunos cerebros que saben ver, y que piensan.

---

85 «Qualité», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, Ire année, n° 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio 1949, s.p.

86 «Objectivité», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, Ire année, n° 4, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, diciembre 1949, s.p.

87 Ovink, «La Beauté est-elle payante?», *op. cit.*, s.p.

Y ahí residirá mañana la fuerza de Francia, cuyo genio, que es *unidad*, le permite, le encarga todas las diversidades. El más inteligente sin duda de todos los consejeros del gusto francés, el dibujante Paul Iribe, nos ha legado, a modo de testamento, un fino folleto titulado *Choir* [...] Su tesis era muy simple y por ello tan poco comprendida: Francia no tiene otro espacio vital que le convenga más que el del gusto y la calidad.<sup>88</sup>

Rémy Peignot afirmaría sin embargo, mucho más tarde, que esa cualidad francesa que reclamaba Vox no era precisamente la calidad, sino que el auténtico espíritu francés residía en el juego y la fantasía, encarnados precisamente en «aquellos divertimentos»<sup>89</sup> con los que se entretuvo Vox en la fundición de su padre.<sup>90</sup>

Según Alice Savoie, el problema no sólo residía en un diseño gráfico demasiado apegado a la tradición y que ignoraba abiertamente lo que sucedía en el contexto internacional, sino que la producción de tipos francesa de la primera mitad del siglo xx «fue de hecho una ilusión en aumento», pues «al haber optado por ignorar la amenaza de la composición mecánica y al aislarse a sí mismos de la floreciente modernidad del resto del mundo occidental, las fundiciones francesas perdieron gradualmente influencia, no sólo en el mercado internacional, sino dentro del país».<sup>91</sup>

Otro problema que se dio en la tipografía francesa de entreguerras y que afectaría por extensión al panorama tipográfico de posguerra, es el hecho de que muchas de las tipografías que se consumían en el mercado francés eran tipos importados<sup>92</sup> o adaptaciones de clásicos, también fabricados en el extranjero, por lo que en el oficio subyacía una pérdida de identidad mezclada con un orgullo herido, tal y como lo expresó René Ponot:

Durante aquella época, los talleres de dibujo de las componedoras-fundidoras se pusieron a adaptar los éxitos del pasado a su tecnología, sin diferencia de origen, desde el *Garamond* hasta el *Bodoni*. Y puesto que estas sociedades eran anglosajonas, sus diseñadores-adaptadores eran ellos también anglosajones y la tipografía mundial fue a parar así a esta trituradora. Evidentemente, las novedades de tipos de texto que salieron a la luz se cocieron a fuego lento en sus oficinas.

---

88 Vox, Maximilien, «Vers un style français», *Nouveaux destins de l'intelligence française*, París, Union Bibliophile de France, 1943, pág. 158.

89 Alusión obvia a los *Divertissements Typographiques* editados por Vox para Deberny & Peignot.

90 Peignot, Rémy, «Les Peignot: Rémy», *Communication & Langages* n.º 60, 2.º trimestre 1984, pág. 48.

91 Savoie, *French type foundries in the twentieth century, op. cit.*, pág. 18.

92 «Así pues, en nuestra tipografía somos tributarios de aquellos que, al vendernos los suyos, nos imponían caracteres frecuentemente mal adaptados a nuestra lengua.» Peignot, Jérôme, «De l'écriture à la typographie», en Cohen, Marcel y Peignot, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*, París, Robert Laffont, 2005, pág. 1073. (Publicado originalmente en París, Gallimard (col. Idées, vol. 126), 1967.)

Francia se fue así acostumbrando poco a poco (hasta la llegada de la fotocomposición hacia 1950) a leerse en tipografías que ya no respondían a su identidad.<sup>93</sup>

El mismo Ponot ya lo recalca en 1954, subrayando entonces que durante aquel periodo de entreguerras no sólo «las mejores creaciones llegaron de más allá» de sus fronteras, haciendo alusión tanto a las creaciones británicas como a las alemanas, sino que, además, el modelo de la tipo geométrica de origen germánico no correspondía al espíritu francés.<sup>94</sup> Sin embargo, ya en aquel entonces, el artífice más notable de esa recuperación del espíritu francés no era otro que Maximilien Vox, en su trabajo para Deberny & Peignot durante el periodo de entreguerras:

Algunos de nuestros compatriotas entablaron sin embargo batalla y utilizaron la mejor tribuna de la época para hacerse oír: la revista AMG. Ciertos jóvenes, como lo éramos, aprendimos y retuvimos de este modo el nombre de Maximilien Vox, descubriendo en ellos una pasión por la letra que no se ha apagado.

La reaparición de la Garamond, de la que el propio Vox fue artesano, constituye, en plena moda del tipo construido, el signo precursor de una vuelta a formas más sensibles. [...] Inmediatamente llegaron la guerra y el estancamiento.<sup>95</sup>

Este rechazo en Francia de la lineal geométrica —del que hablaremos en el capítulo 5 de esta memoria—, encarnada obviamente en la *Europe-Futura*, se va a extender hasta el terreno académico, hasta el punto de que incluso en obras de divulgación científica popular podemos encontrar ideas que parecerían dictadas directamente por Vox desde las bases de la Grafía Latina. La obra en concreto a la que nos referimos es la escrita por el profesor e historiador Charles Higounet (1911-1988) en la colección «Que sais-je?», dedicada a la escritura, y cuya primera edición data de 1955.<sup>96</sup>

*Futura* y sus sucedáneos, a pesar de su uniformidad de peso y su precisión lineal, pertenecen a la familia las *antiqua*. De hecho, la vuelta a la forma única pertenece a las más antiguas tradiciones de la escritura latina y las escrituras publicitarias no son más que variaciones sobre temas clásicos. Da así la sensación de que esta investigación tipográfica apenas llegue a sobrepasar

---

93 Ponot, René, «Les années trente et l'innovation typographique française.» *Communication et Langages*, nº 78, 4º trimestre 1988, pág. 27.

94 Recordemos que esta misma acusación ya la había expresado el crítico Bertrand Guégan en 1928 con respecto a la *Futura*, tal y como hemos visto en el capítulo 1.

95 Ponot, «Tendances de la lettre contemporaine», *op. cit.*, pág. 63.

96 La colección «Que sais-je?», editada desde 1941 por la agrupación de prensas universitarias francesas, se compone de obras de carácter didáctico y divulgativo que, en formato de libro de bolsillo, van dirigidas al gran público, con gran éxito y aceptación.

el estadio de adaptación del material clásico al gusto actual, ya que el cuestionamiento de las formas latinas innatas no sería una simple cuestión de dibujo.<sup>97</sup>

### 2.2.5. Mercado, protección, identidad y tendencias de la tipografía francesa tras la Segunda Guerra Mundial

---

La situación se reducía finalmente a una cuestión de mercado y capacidad de operación, tanto en Francia como fuera del país, frente a la competencia que se generaba desde ambos frentes. Gérard Blanchard (1927–1998), en un texto publicado en el mismo año de su fallecimiento en el catálogo *Lettres Françaises* con motivo de la celebración en Lyon del congreso anual de la Association Typographique Internationale (ATypI), relataba de forma elocuente cuál era la situación de la tipografía francesa tras la Segunda Guerra Mundial y el panorama al que se tuvo que enfrentar:

La Francia de 1944 aún estaba bajo el golpe de los daños de la guerra y su material impresor sin aliento, lo cual favorecería su progresiva reconversión hacia el *offset* y posteriormente, con muchas dudas y sinsabores, a la fotocomposición (*Photon-Lumitype*, *Monophoto*) que se dedicó a retranscribir en discos su patrimonio existente.

La creación tipográfica francesa, ya tocada por la guerra de 1914 y por la crisis económica de los años veinte, fue de nuevo siniestrada por la guerra. La partición de la Francia ocupada por los nazis se hizo sentir en la rivalidad de posguerra de las fundiciones *Deberny & Peignot* y *Olive*, y de sus creadores Frutiger y Excoffon; una rivalidad que no conseguiría desempatar la *Fundición Tipográfica Francesa* (la cual reagrupaba a los añicos restantes de las pequeñas fundiciones francesas). Buscando esta última un segundo impulso tras el largo éxito del *Cheltenham* americano que distribuía, promueve primero y elimina después a Crous-Vidal y su carácter inciso *Paris* (que servirá vanamente de enseña, en 1953, de un intento de restauración de una especie de «tipografía latina») [fig. 2]. [...] En Francia, aparte de estos tres creadores, prácticamente no hay cabida para otros diseñadores de letras. Mientras tanto, se estaba preparando el relevo con jóvenes que, como Mandel, Botton o Mendoza, trabajaban de forma anónima en los estudios de las fundiciones.<sup>98</sup>

La situación que resume Blanchard es la de una Francia impresora mermada por las consecuencias de un segundo conflicto bélico mundial, sin haber sido capaz de

---

97 Higounet, Charles, *L'écriture*, col. « Que sais-je? », vol. 653, 4ª ed. París, Presses Universitaires de France, 1969 (1ª ed. 1955), pág. 119.

98 Blanchard, Gérard, «Les états de la création typo-graphique contemporaine en France de la fin de la seconde guerre mondiale à l'an 2000» en Porchez, Jean-François (ed.), *Lettres françaises. Spécimen de caractères français*, París, ATypI-Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1998, págs. 22–33.

recuperarse del todo del primero, y en la que la división marcada por la línea de demarcación impuesta por los alemanes en junio de 1940<sup>99</sup> no hizo sino evidenciar las diferencias geosociales del país entre el noroeste y el sureste. Esto se materializó posteriormente en una partición del mercado tipográfico francés en esas mismas zonas entre la parisina fundición Deberny & Peignot al norte y la marselesa fundición Olive al sur.

Alice Savoie también achaca parte de esa fragmentación a la división territorial previa a la guerra y afirma que la fundición Olive se benefició al estar ubicada en la zona de la Francia Libre, mientras que Deberny & Peignot se encontraba en París bajo la ocupación alemana. Esta situación favoreció además la política de acción comercial de la fundición marselesa, mientras que la fundición parisina estaba limitada y simplemente esperaron a que todo volviera a su cauce anterior, tal y como lo describe Savoie:

Desde muy pronto, la fundición Olive puso a sus comerciales en la carretera para determinar las necesidades reales de las pequeñas imprentas diseminadas por todo el territorio francés. Esto suponía una política radicalmente distinta a la de Deberny & Peignot —que sin embargo estaba trabajando para las grandes empresas de impresión— lo que resultó un éxito para la fundición Olive. De hecho, los pequeños impresores seguían componiendo a mano, pues no podían permitirse una de las caras máquinas de composición mecánica. Esto se vio reforzado por el hecho de que su principal actividad consistía en la impresión por encargo.<sup>100</sup>

Además de las continuas visitas a los talleres, otra de las herramientas promocionales de Olive, según Sandra Chamaret, fue «la compra sistemática, a partir de 1946, de un lugar privilegiado en las principales revistas profesionales: la cuarta de cubierta. [...] Este plan mediático es de destacar, ya que les permitió fijar una cita regular con los lectores, simplificar el discurso y difundir la actualidad de Olive. [...] Esto suponía una inversión económica importante que la competencia seguía a duras penas. La FTF y Deberny & Peignot serían sus rivales más directos en este terreno, pero con menor regularidad».<sup>101</sup>

El otro escollo que tuvieron que salvar las fundiciones francesas fue el de las novedades. Así, lo que presentaba Deberny & Peignot como tales no lo eran en absoluto, sino que se trataba de tipos que ya habían sido creados en la década de 1930 y otros que, habiendo salido al mercado en la misma época, no eran más que tipos revisitados o ligeramente reformados. Esto se puede observar en *Lettres*,

---

99 La línea de demarcación fue fijada tras el armisticio del 22 de junio de 1940, actuando como una frontera real entre la zona ocupada por los alemanes al noroeste y la zona libre al sur —bajo el control administrativo del gobierno del mariscal Petain con sede en Vichy—, hasta la ocupación total del territorio francés a partir de la invasión del 11 de noviembre de 1942.

100 Savoie, *French type foundries in the twentieth century*, *op. cit.*, pág. 17.

101 Chamaret, Sandra, «La fonderie Olive» en Chamaret, Sandra, Gineste, Julien y Morlighem, Sébastien, *Roger Excoffon et la fonderie Olive*, París, Ypsilon, 2010, pág. 46.

un libro en el que Jean Loisy hacía una recopilación de ejemplos tipográficos de todo tipo (especímenes, monogramas, aplicaciones en rotulaciones comerciales, cabeceras publicitarias, etc.), publicado por Arts et Métiers Graphiques (el proyecto editorial de Charles Peignot hasta el estallido de la guerra) y prologado por Vox.

En las primeras quince páginas, tras el prólogo de Vox, encontramos un muestrario de la fundición Deberny & Peignot en el que se hace especial hincapié en «las últimas creaciones» como *Peignot*, *Étoile* [fig. 3], *Scribe* y *Floride*<sup>102</sup> (una fuente de bloque con efectos de sombreado) [fig. 4], así como *Didot*, *Garamont*, *Italiennes Étroites* y los *Caractères Ombres*. En la presentación, insistían además en diferenciar el *Peignot* del *Touraine* [fig. 5], al que no consideraban únicamente una modificación de ocho letras para reemplazar al primero, sino que se presentaba como un tipo nuevo.<sup>103</sup> Y de entre esas primeras cuatro novedades, hay incluso una que ni siquiera es original de la fundición sino un tipo escritural que, al igual que lo fuera el *Europe-Futura*, procedía del catálogo de la casa alemana Bauer: el *Étoile*, originalmente distribuido bajo la denominación *Trafton Script* o *Quick*, y diseñado por H.A. Trafton.<sup>104</sup>

El lanzamiento del *Touraine* en 1947 fue un último intento de la fundición parisina de resucitar el *Peignot* de Cassandre, pero sufrió el mismo fracaso que su antecesor. Como afirma René Ponot, el éxito fue sin embargo a parar a un tipo muy similar de la fundición Olive, «el *Chambord* [fig. 6], para lo que no tuvo que hacer más esfuerzo que reflejar el pragmatismo de su autor»,<sup>105</sup> Roger Excoffon:

[...] tras la liberación, la fundición Olive [...] entró en competencia junto a D&P y la FTF por ocupar el primer plano [de la tipografía francesa]. Pero para eso necesitaba dar cuerpo a su catálogo. Roger Excoffon, su joven director artístico precisamente tenía algo dibujado: una especie de Peignot para las capitales con una caja baja lisa y llanamente tradicional. Era mucho menos ambicioso que el Peignot-Cassandre, pero indiscutiblemente más pragmático. Y esto le proporcionó una fortuna a la fundición Olive. [...] De hecho no podía alegarse ningún parecido con las minúsculas [del *Peignot-Touraine*]. En cuanto a las mayúsculas, presentaban bastantes diferencias como para merecer la absolución.<sup>106</sup>

Excoffon entraría a trabajar en la fundición Olive de manera casi casual con 35 años, cuando su cuñado Marcel Olive le propuso dibujar la versión *éclairé* del *Banville* (un tipo escritural de 1936) y, un par de semanas más tarde, ocuparse de la oficina de París, en la que empezaría desarrollando labores comerciales como

---

102 *Peignot*: A.M. Cassandre, 1937; *Étoile*: (H.A. Trafton), 1933; *Scribe*: Marcel Jacno, 1936; *Floride*: Imre Reiner, 1939.

103 Loisy, *Lettres*, *op. cit.*, págs. 17–32.

104 Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 24.

105 Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, pág. 23.

106 *Ibid.*

diseñador de folletos de la fundición.<sup>107</sup> Esto era en 1945 y «la fundición Deberny & Peignot seguía siendo la de mayor prestigio en Francia. Pero para ganar notoriedad, Olive se apoyará sobre dos ejes: el pragmatismo y el entusiasmo».<sup>108</sup>

A partir de la posguerra, la Fundición Olive dominó [el panorama tipográfico francés] gracias a la competencia de sus agentes comerciales, pero sobre todo a la excepcional originalidad de los caracteres creados por Excoffon. En la profesión se decía que sus tipos fueron y siguen siendo tipos de moda, adjudicándoles evidentemente una noción de efimeralidad. Sin embargo, no existe a fecha de hoy un solo pueblo o ciudad franceses, del sur, el centro o más allá, en los que los rótulos de las tiendas no estén inscritos en Banco, Choc o Mistral.<sup>109</sup>

En 1954, René Ponot tratará de hacer ver que la Fonderie Typographique Française era uno de los actores importantes en la escena tipográfica francesa de la época, pero lo cierto es que su papel era cada vez menor, yendo siempre a la zaga de Deberny & Peignot primero (como competidores directos en la zona controlada desde París) y de Olive después (cuando se abrió definitivamente la competencia a todo el mercado nacional, tras la Segunda Guerra Mundial y la fundición marsellesa empezó a desbancar a todos los demás):

Todo el mundo sabe hoy en día [...] que tras la Liberación, la Fundición Tipográfica Francesa, una de las más célebres y antiguas fundiciones de tipos, se propuso la tarea de transformar la fisonomía de nuestra tipografía al dotarla progresivamente de un material completamente nuevo. Este posicionamiento consciente supuso el despertar de la tradición latina. En el «crisol de la FTF» se reunían Louis Ferrand, Crous-Vidal, Jean Trochut Blanchard y el autor de estas líneas, bajo la bandera de la Nueva Escuela Gráfica de París.

Al mismo tiempo y en un plano sin embargo mucho más general, Maximilien Vox, él de nuevo, se proponía reunir a la mayor cantidad posible de entusiastas de nuestro arte con el fin de que, de la confrontación de sus experiencias, sus preocupaciones y sus esperanzas, se desprenda y se concrete el movimiento gráfico francés. Así se creó la Escuela de Lure.<sup>110</sup>

Este último párrafo trata en realidad de ser un acercamiento diplomático al entorno de Maximilien Vox y la Escuela de Lure, que reunía a la flor y nata de la tipografía francesa, pero de la que estaban excluidos algunos miembros notables de la Nueva Escuela Gráfica de París como Louis Ferrand (director artístico de

---

107 Chamaret, «La fonderie Olive», *op. cit.*, pág. 36.

108 Chamaret, «La fonderie Olive», *op. cit.*, pág. 44.

109 Blanchard Gérard y Mendoza José, «Excoffon», *Communication & Langages*, nº 57, tercer trimestre 1983, pág. 20.

110 Ponot, «Tendances de la lettre contemporaine», *op. cit.*, pág. 63.

la FTF) y Enric Crous-Vidal.<sup>111</sup> De cualquier manera, Ponot afirmaba convencido que el panorama que se le presentaba a la tipografía francesa, a la vista de la producción de las fundiciones durante ese periodo (1939–1954), era de lo más prometedor y halagüeño:

Teniendo en cuenta la cantidad de pruebas sobre el inmenso interés generado por la cosa gráfica, junto con la calidad de las creaciones francesas [...], las cuales son todas ellas testimonio de la vitalidad de nuestras grandes fundiciones, podemos llegar a la conclusión, sin exagerar lo más mínimo, de que nuestro país está a punto de retomar el liderazgo del concierto mundial.<sup>112</sup>

A mediados de la década de 1950, ante su pérdida de peso en el mercado francés y la amenaza que suponía la tecnología fotográfica en cuanto a facilidad de reproducción de caracteres, Charles Peignot empezaría a incubar la idea de crear una asociación internacional para proteger la creación de tipos, sus diseños y sus usos. Como ya hemos mencionado, era consciente del coste que suponía la aventura de crear un tipo nuevo y lanzarlo al mercado, por lo que necesitaba una garantía contra la copia o la apropiación, que en ese momento resultaban ya demasiado baratas y sencillas tras la aparición de la fotocomposición.

Para ello, a finales de mayo de 1956 elaboró un proyecto junto a Stanley Morison (1889–1967) y Jan van Krimpen (1892–1958) para crear la Unión Tipográfica Europea, cuyo primer objetivo era el de «reunir y coordinar objetivos y llevar a cabo los deseos de todos aquellos que, profesando en Europa el arte tipográfico, tienen la intención de mantener vivo este arte preservando sus principios esenciales, los cuales podrían verse amenazados por la evolución de las tecnologías».<sup>113</sup> Una primera reunión preparatoria se habría llevado a cabo el 25 de junio con motivo del V Salon TPG que se celebró en París del 22 a 30 de junio de aquel año.

En el discurso de la asamblea constitutiva, celebrada en Lausana el 11 de junio de 1957, ya legal y oficialmente constituida como Association Typographique Internationale (ATypI), Charles Peignot expuso los principios de la misma, en calidad de presidente:

Nuestra Asociación se propone, en primer lugar, reunir internacionalmente a creadores tipógrafos, artistas, industriales y personalidades de las industrias gráficas que, bajo el plano de la estricta moral, respeten entre ellos los derechos de propiedad que les confieren sus iniciativas y su competencia como técnicos y creadores en materia tipográfica.

---

111 De esta confrontación hablaremos en el capítulo 3.

112 Ponot, «Tendances de la lettre contemporaine», *op. cit.*, pág. 63.

113 «Proyecto de Unión Tipográfica Europea. Reunión preparatoria del 25 de junio de 1956.» Documento firmado y con membrete personal de Charles Peignot, con fecha de 30 de mayo de 1956. Recogido en los fondos de la Biblioteca del Museo de la Imprenta de Lyon, sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta.



Entre otras cosas, se propone:

- Luchar por todos los medios, y en particular por los que pone a su disposición el Convenio de Berna, contra la copia y establecer entre sus miembros un código sobre el derecho de autor con el propósito de que se reconozcan y se adopten internacionalmente estos principios como base de protección en lo concerniente al arte tipográfico.
- Promover un proceso de arbitraje en lo concerniente a la tipografía.
- Asegurar el vínculo y contacto con todos los organismos y agrupaciones que promuevan fines similares en todo el mundo.
- Crear un centro de documentación tipográfica internacional.
- Constituir para sus miembros un centro de información y de coordinación susceptible de evitar a cada uno de ellos las pérdidas que resulten de los esfuerzos aislados y el desconocimiento entre ellos.
- Apoyar a sus miembros en la defensa de sus intereses.
- Actuar en calidad de árbitro en los litigios que puedan plantearse entre sus miembros o defenderlos frente a terceros ajenos a la Asociación.
- Promover finalmente todo tipo de manifestación (exposiciones, publicaciones, películas, conferencias, etc.) susceptible de desarrollar el conocimiento crítico de la tipografía.<sup>114</sup>

La ATypI pretendía así proporcionar un marco legal a sus asociados para la protección de sus creaciones en caso de conflicto, además de constituirse como garante moral y promotor de la tipografía internacional. Por estas razones excluyeron de su seno a las asociaciones profesionales y los sindicatos, puesto que entendían que «al rechazar defender intereses estrictamente industriales o comerciales, nos comprometemos a trasladar el problema al lugar que le corresponde: el de la protección requerida por las obras de carácter intelectual. Deseamos situarnos en el plano cultural [...]».<sup>115</sup>

Puede resultar extraño e incluso dar la sensación de ser un precepto paradójico, pero la ATypI no se constituyó como una asociación profesional en un sentido estricto, sino más bien como una especie de club selecto en el que todos los objetivos —aunque fueran dirigidos por motivaciones comerciales y finalmente económicas— estaban basados en la concepción de la tipografía como una disciplina de carácter moral, creativa y por tanto artística e intelectual, de ahí que se apelase para su fundación al marco creado en 1886 por el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas:

Desde el momento en el que consideramos el problema bajo este aspecto moral, consideramos difícil poder acoger en nuestro seno a grupos, sindicatos u otros, sino exclusivamente a individuos y empresas, responsables de su compromiso

---

114 Peignot, Charles, «Qu'est-ce que l'Association Typographique Internationale? Sachons protéger les droits du créateur», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.

115 *Ibid.*

y cuya adhesión a nuestros estatutos supone un posicionamiento personal y moral con respecto a los problemas que nos conciernen.<sup>116</sup>

Quizás lo más destacable para nuestra investigación sea no sólo el conflicto comercial que subyace y el origen de toda la problemática en el cambio tecnológico, sino el hecho de que se considere a la tipografía como una disciplina de carácter intelectual —«une discipline de l'esprit», en palabras de Vox—. Esta presunta posición apolítica de la ATypI no es algo de extrañar, dado que quien promocionaba la asociación era un gran empresario de la tipografía francesa (Charles Peignot, de la fundición Deberny & Peignot), junto al que estaba un profesional independiente como Maximilien Vox —de cuya figura hablaremos más adelante al final de este capítulo— que había trabajado para él y que a su vez tenía una postura política cercana a la extrema derecha. Quizás por todo ello se rechazase cualquier ingerencia de los sindicatos, con el fin de evitar conflictos de intereses entre patronal y proletariado.

Fuera como fuese, la intención final de la ATypI era que se reconociese a la tipografía como un arte en todas sus dimensiones y que los defensores de esta posición se encumbrasen como figuras respetadas cuyos preceptos morales fuesen constitutivos de tal «disciplina» —al menos en Francia—, a la altura del estatus que se había forjado Stanley Morison en Inglaterra<sup>117</sup> y que era precisamente el modelo a seguir:

En lo concerniente a este ensayo sintético, conviene situar el admirable trabajo que realizó el gran maestro Stanley Morison para la Monotype, completado por el de las compañías Linotype e Intertype. Pero en un sentido estricto, no se trataba más que de un trabajo de restitución de todas las grandes series tipográficas, cuya desaparición material desgraciadamente privaba a la tipografía de posibilidades.<sup>118</sup>

La tipografía francesa era consciente de que el campo de la recuperación de los tipos clásicos para texto —como los considerados muy franceses *Garamond* y el resto de elzvirianos— era un terreno perdido, ya que el trabajo que había iniciado Stanley Morison y el conjunto del reformismo británico<sup>119</sup> había proporcionado

---

116 *Ibid.*

117 Como tipógrafo e historiador de la imprenta, asesor de la Monotype en Londres (1923–1956), editor de las prestigiosas revistas *Imprint* (1913) y *The Fleuron* (1925–1930), autor entre otras obras de los famosos *First Principles of Typography* (1936) y asesor tipográfico del diario londinense *The Times* (1929–1960), Stanley Morison fue y sigue siendo una de las figuras más reconocidas e influyentes de la tipografía anglosajona y mundial por extensión.

118 Osterer y Stamm (ed.), *Adrian Frutiger, caractères, op. cit.*, pág. 26.

119 El reformismo tipográfico británico fue un movimiento tradicionalista y revivalista que se desarrolló en Inglaterra entre las décadas de 1920 y 1930, heredero directo de las ideas de William Morris y las *private presses* posteriores, protagonizado por Stanley Morison, Francis Meynell (1891–1975), Oliver Simon (1895–1956) y Beatrice Warde (1900–1969). Su objetivo principal pasaba por recuperar la tradición tipográfica humanística para trasladarla a la imprenta mecanizada

versiones de una calidad cada vez mayor y mejor adaptadas a cada nueva tecnología.

El hecho de que Adrian Frutiger, otro de los que llegaría a convertirse en uno de los grandes diseñadores de tipos del siglo, estuviera trabajando para Deberny & Peignot con objetivos similares, tampoco resultaba muy provechosa, por diversas razones. Para empezar, Adrian Frutiger era muy joven, suizo y con ideas propias. Pero el error fue realmente de la propia casa parisina, pues le encargaban trabajos de índole menor;<sup>120</sup> ya que la fundición no sentía la necesidad de crear nada realmente nuevo puesto que, como cuenta el propio Frutiger, el negocio marchaba muy bien con lo que había:

Cuando llegué a París a finales del verano de 1952, [...] la fundición se mantenía en un 80 % del *Futura*, que en Francia se llamaba entonces *Europe*. También había muchas escrituras de fantasía, sombreadas, abiertas, perfiladas. Lo que les faltaba era un nuevo tipo para tarjetas de visita. [...] No cabía hacer otra cosa que una latina. [...] Se utilizaban esencialmente en titulares y textos cortos, principalmente para los encabezados de las tarjetas de visita, pero también para inscripciones en fachadas. Las tiendas de alimentación también usaban latinas; era casi una moda. [...] A diferencia de las lineales, eran fáciles de modificar.<sup>121</sup>

Así, el primer trabajo que va a realizar Frutiger para Deberny & Peignot nada más llegar será la recuperación de un modelo clásico francés como eran las latinas para un uso muy restringido: las iniciales *Président* [fig. 7]. Posteriormente le encargarían diseñar «tipos ornamentados», según Frutiger porque simplemente «era la moda» y porque Charles Peignot «buscaba siempre salirse de lo ordinario para ampliar la por otro lado muy clásica gama de Deberny & Peignot».<sup>122</sup> De esta manera surgieron el *Phœbus* (1953) [fig. 8] y el *Ondine* (1954) [fig. 9], además de otros tipos que no llegaron a ver la luz.

---

e industrializada de la época. Siguiendo los ejemplos de los grandes maestros clásicos (fundamentalmente del Renacimiento italiano), consiguieron sentar las bases en Gran Bretaña de una imprenta y una producción mecánica de tipos para texto de calidad. Como asesor de la Monotype, Stanley Morison se encargó de que la empresa británica renovase su catálogo de tipos según los criterios del reformismo.

120 Tras haber enviado su trabajo de fin de estudios en la Kunstgewerbeschule (Escuela de artes aplicadas) de Zurich (1951) a una docena de grandes fundiciones europeas, Charles Peignot «le contrata por un año. En la época, Frutiger no duda en absoluto de que Peignot prevé asignar un diseñador de tipos para la adaptación de los de la nueva fotocomponedora Lumitype. Se quedará durante más de ocho años en Deberny & Peignot y un total de cuarenta en Francia. ¶ A finales del verano de 1952, Adrian Frutiger, que por entonces tenía veinticuatro años, ocupa su puesto de diseñador de tipos en Deberny & Peignot, una de las fundiciones con mayor proyección de Europa. Entre 1954 y 1957, tras haber realizado un primer tipo para remendería y haber trabajado en algunos más que se quedaron como proyectos, Frutiger crea su primer tipo de texto estrella en el estilo de las latinas: el *Méridien*. Charles Peignot y su hijo Rémy le explicaron este estilo tipográfico francés». Osterer y Stamm (ed.), *Adrian Frutiger, caractères, op. cit.*, pág. 22.

121 Osterer y Stamm (ed.), *Adrian Frutiger, caractères, op. cit.*, pág. 26.

122 Osterer y Stamm (ed.), *Adrian Frutiger, caractères, op. cit.*, pág. 38.

A partir de 1954 a Frutiger le empezaron a encargar tipos específicos para fotocomposición y le asignaron la tarea de probar la Lumitype en Deberny & Peignot desde la práctica, de descubrir fallos y ventajas y de sugerir modificaciones técnicas —en cuanto a la producción y reproducción de tipos— para su mejora. Todo ello es significativo de factores que ya hemos mencionado: las fundiciones francesas no veían la necesidad auténtica de crear novedades en el campo de los tipos de texto, un mercado que estaba cubierto por las delegaciones francesas de casas extranjeras como Monotype, por lo que el único nicho de mercado que les quedaba era el de las fantasías y las escrituras para publicidad.

Pero la profesión seguía siendo por entonces muy orgullosa, vanagloriándose de su pasado y haciendo todavía gala de las creaciones del primer tercio del siglo. Una de las evidencias de este hecho está en la publicación del número de 1950 de los *Cahiers d'Estienne*, con un texto realizado en esta ocasión por Louis Ferrand en el que hace un repaso de la creación tipográfica francesa de toda la primera mitad del siglo xx y en el que refleja a la perfección cuál era la perspectiva que se tenía en aquellos momentos en Francia:

De 1900 a 1937 y a partir de 1948, artistas y fundidores han impuesto un estilo tipográfico que ha marcado fuertemente cada época.

La gran personalidad de algunos, tanto en el movimiento artístico como en el gráfico, sin contar con el valor propio de su creación, empuja a la tradición o afirma su sentido en el estado más puro.

[...] Tras el *Polyphème* [fig. 10] y el *Cyclopéen* [fig. 11], fundidos en 1910, el *Peignot-Cassandre* aporta la nueva introducción de las «largas» con su mezcla de caja baja y capitales. La fortuna diversa de estos tres tipos tan discutidos no puede reducir en absoluto, por mucho que queramos, la influencia que han tenido y que aún tienen sobre el arte gráfico contemporáneo.<sup>123</sup>

Lo que se traduce del texto de Ferrand es no sólo un sentimiento de orgullo, sino fundamentalmente de nostalgia por creaciones que, aun habiendo marcado una época pasada, se perciben como legados de una tradición continuista o grandes hitos con influencia incluso en las creaciones tanto del momento como futuras. Hay además una necesidad de reafirmación identitaria que se destila de un contexto en el que las creaciones extranjeras han ido marginando a las francesas. Lo llamativo es que ese sentimiento identitario se viste de latinidad y clasicismo, como se puede observar en las siguientes afirmaciones de Ferrand:

Tras un periodo de abstinencia, 1950 marca el punto de partida de nuevas creaciones de tipos.

¿Acaso las diversas tendencias de estos cincuenta años y el movimiento gráfico actúa permiten predecir el futuro? Difícil de afirmar, pero más fácil de imaginar y de esperar. Este movimiento no puede tender más que hacia formas

---

123 Ferrand, Louis, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *Cahiers d'Estienne* n.º 16, París, École Estienne, 1950, págs. 10-12.

más latinas, influenciadas por una clara evolución de los conocimientos gráficos y la necesidad de nuevos medios de producción.<sup>124</sup>

[En el *Nicolas-Cochin* (1912)] Toda la gracia de un siglo XVIII modernizado sin sequedad, serie amable y sensible en la que la fantasía guarda la medida francesa, el espíritu latino.

[...] Carlègle, inolvidable ilustrador de Pierre Louys, ayudado por Pichon, crea el *Dorique* en 1917. De origen suizo pero latino de expresión, me confió antes de su muerte su profundo remordimiento por no haber sido capaz de «pulir» su carácter, imagen clásica de Grecia, tan distinto de sus dibujos y acuarelas.<sup>125</sup>

El *Astrée*, en 1921, y el *Garamont*, de 1928, fundidos por Deberny-Peignot, confirman la necesidad de un estilo. Tanto la edición como la publicidad no podían seguir sin él, a pesar de la gran variedad en la producción de las fundiciones extranjeras.

[...] La edición, antes de estos recientes lanzamientos y gracias a Bertrand Guégan para las ediciones de la Sirène y Galtier-Bouassière para *Crapouillot*, usaron felizmente todos aquellos tipos abandonados, fondos de caja tenidos por pasados de moda y degenerados, inútiles hasta entonces para los trabajos de este género. [...] Tentativa tipográfica renovada por el movimiento Dada, de origen alemán, con sus cócteles de tipos en los que se sitúa la antigua guardia.<sup>126</sup>

Esta recuperación de los tipos de los catálogos antiguos que se dio durante el periodo de entreguerras, encabezada principalmente por la fundición Deberny & Peignot y su publicación de los *Divertissements Typographiques*, seguía siendo una referencia a principios de la década de 1950. No sólo Louis Ferrand (que hemos de recordar que era director artístico de la FTF) se manifestaba en tal sentido, sino que hubo otros, como François-Martin Salvat (1894–1974),<sup>127</sup> que demandaban «piedad por los clásicos», argumentando que todavía tenían valor en aquel momento y que no era necesario relegarlos al cajón de los tipos del pasado sin aprovecharlos para usos del momento, puesto que incluso se adaptaban perfectamente a las nuevas tecnologías fotográficas.

Sin capacidad para crear tipos nuevos de la noche a la mañana [tras la Primera Guerra Mundial], resucitamos los viejos.

[...] Y sucede que estos tipos, nacidos sin duda de cercanía a la litografía, son los más adecuados para la fotografía por sus matices de grises y negros.<sup>128</sup>

---

124 Ferrand, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *op. cit.*, pág. 8.

125 Ferrand, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *op. cit.*, pág. 16.

126 Ferrand, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *op. cit.*, pág. 18.

127 Pintor, grabador e ilustrador rosellonés, director técnico y artístico de ediciones Bernard Grasset, donde fue compañero de Vox.

128 Salvat, François-Martin, «Pitié pour les classiques!» *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

Todo el artículo es una diatriba contra las fundiciones y las imprentas que se estaban deshaciendo por aquel entonces de las normandas y las egipcias que vieron su renacer tras la Primera Guerra Mundial en Francia, a pesar incluso de que fueran todas ellas creaciones del siglo XIX. El argumento principal es el de la tradición y el de que, si pudieran ser rescatadas en aquel momento, podrían volver a recuperar su vigencia a mediados del siglo XX.

El debate recurrente volvía, una y otra vez, sobre la existencia de un tipo que caracterizase al siglo XX y la necesidad de definirlo en caso de que no existiera. Pero las voces autorizadas que respondían en todo momento a la obsesión protagonizada especialmente por Charles Peignot desde el periodo de entreguerras, no sólo negaban que existiera tal «tipo de nuestro tiempo», sino que incluso no era necesario buscarlo.

Una de estas voces era la del profesor Ovink, quien respondía a Peignot en una conferencia impartida en diciembre de 1954 en la École Estienne sobre el estado de la tipografía contemporánea. Su argumentación parte a su vez de una conferencia que impartió Charles Peignot con motivo del Congreso Internacional de Estética Industrial de 1953 y en la que volvía a exponer su idea de que cada época ha dado una tipografía reconocible y asociada a ese momento, cuestionándose así si existía algún tipo que fuese representativo del siglo XX, a lo que Ovink responde que, en 1954, «aún no podemos hacer una obra tipográfica que nos satisfaga hoy en día».<sup>129</sup> Añadía además que la forma de la letra se ha perfeccionado a lo largo de los siglos, por lo que se ha convertido en arquetípica y no necesita buscarse en cada época.

No existe el tipo propio de nuestro tiempo; de hecho no hace falta. No es necesario que un tipo esté determinado por su época. [...] No hay una única manera de leer, sino muchas. Incluso si hubiese una sola, el tipo no tiene como único fin el de ser leído.<sup>130</sup>

René Ponot, diseñador de tipos y profesor del Centre d'Apprentissage de dessin et d'Art graphique, se planteó en el mismo momento las mismas cuestiones que Ovink, con respuestas similares:

¿Existe una letra contemporánea?

Si nos ceñimos al examen de los mejores libros, incluso de los más recientes, nos veremos obligados a constatar que la Garamond y la Didot siguen triunfando.

[...] El tipo que será para nuestros bisnietos el significativo del siglo XX todavía no se ha impuesto y poco importa.<sup>131</sup>

---

129 Ovink, G.W., «Questions autour de la typographie contemporaine», *Techniques Graphiques* nº 13, Paris, Editions Michel Brient, noviembre 1957, pág. 13. (Conferencia impartida en diciembre de 1954 en la École Estienne)

130 Ovink, «Questions autour de la typographie contemporaine», *op. cit.*, pág. 16.

131 Ponot, «Tendances de la lettre contemporaine», *op. cit.*, pág. 56.

De lo que se desprende de los textos de Ovink y Ponot es que, teniendo en cuenta las creaciones de aquella primera mitad de la década de 1950, ese «tipo de su tiempo», si no tenía un nombre definido, al menos sí que apuntaba hacia un estilo: las escrituras.

Como ya hemos indicado, la tendencia surge al menos a partir de la década de 1920, por el impulso de la publicidad que reclamaba tipos llamativos y siempre nuevos; aunque si bien no era un hecho aislado en Francia, la predilección por el dibujo que protagonizaría el Art Nouveau se dejaría sentir especialmente en el diseño de tipos publicitarios. En este terreno, como señalaba Louis Ferrand, también hubo intentos de «invasión extranjera» que sin embargo no parece que tuvieran buena acogida:

Entre 1923 y 1946 aparecen sucesivamente el *Erasme*, el *Médiéval*, el *Grotius*, el *Libra*, el *Egmont*, el *Simplex* de Roos, el *Olga* de Enschedé y el *Studio* de Overbeek, influidos por los manuscritos y esforzándose por conservar todo el carácter dibujado y su ligereza.

Pero ninguno de estos tipos, a pesar de su indiscutible valor gráfico, pudo imponerse en Francia, demasiado marcados por su origen y demasiado complejos en uso corriente.<sup>132</sup>

De cualquier manera, siempre según Ferrand, esos tipos que «imitan a la letra dibujada y manuscrita», rompiendo de esta forma con la rigurosidad de la propia tipografía, se manifestaron durante aquella primera mitad del siglo xx «bajo formas más desafortunadas que afortunadas».<sup>133</sup> Se lamentaba así de que los tipos de escritura no llegasen a alcanzar el mismo nivel de calidad y expresividad que las rotulaciones publicitarias, en ninguna de las tendencias —tradicionalista o creativa— que definían dichos modelos tipográficos.

[...] la escritura fundida ha seguido dos tendencias: tradición adaptada a nuestra época; y reflejo de nuestra escritura personal, masculina o femenina, rápida como el ritmo de nuestra vida.

[...] El *Quick*, en el que se inspiró el *Étoile*, respeta la tradición dentro de su modernidad de la época, pero ya está pasado de moda, como el *Stylo* y el *Banville*.

El *Scribe* de Jacno, creación ya antigua, resiste gracias a su potente personalidad.

Es lamentable que el lettering, con éxitos numerosos en la publicidad americana y francesa, no haya podido encontrar su expresión en un carácter fundido.

---

132 Ferrand, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *op. cit.*, pág. 16.

133 Ferrand, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *op. cit.*, pág. 20.

Jacno e Imre Reiner crean hoy en tal sentido, si bien las dificultades son grandes en relación al lettering, donde la fantasía no tiene límite y el uso es distinto para cada caso.<sup>134</sup>

Como señala René Ponot en el texto mencionado, este conflicto entre la letra dibujada y la letra de imprenta, y el cómo trasladar los modelos definidos por cada una de ellas al campo de la otra, va a generar un debate abierto en la tipografía francesa en el que se enfrentarán la demanda —principalmente desde la publicidad—, la necesidad de cubrir lagunas para casos y usos específicos, y la lucha entre tradición y contemporaneidad:

Al señalar desde el principio de nuestra exposición un retorno indiscutible hacia el dibujo de la letra, pusimos el dedo en la llaga. Cuanto mayor es la tendencia de la letra dibujada a sustituir a la construcción anterior (compás y tiralíneas) con la escritura actual (a mano alzada), mayor es el divorcio. [...] ¿Cómo se ha producido esta evolución? Para valorarla conviene remontarse a los años 1900 e incluso señalar someramente lo que provocó otra orientación en aquella época.

Durante siglos, la letra dibujada imitó a la de imprenta. Cuando la letra de imprenta se inspiró por oportunismo en la letra dibujada, se pudo apreciar que esta última no era más que una precipitada transcripción, y por tanto deformada involuntariamente, de la letra de imprenta. [...] La tipografía siguió así la tendencia, aunque para su mayor vergüenza.

[...] Conviene en efecto señalar que nuestra reciente producción no se limita a acomodar el pasado al gusto actual. Aunque utilicemos el cálamo o el pincel, no se trata de dar lecciones a nuestros ancestros, sino de continuar su obra animando formas sobre las que no hemos acabado de investigar.<sup>135</sup>

El propio Marcel Jacno, en un artículo publicado en *Caractère Noël* de 1951, habla precisamente sobre este tipo de problemas a los que se ha enfrentado desde el principio y cómo los textos cortos le abren muchas más posibilidades creativas que los rigores a los que está sometido un tipo para lectura. A tal respecto relata su experiencia con «dos ejemplos personales»: *Scribe* (1936) y *Jacno* (1951) [fig. 12], ambos para Deberny & Peignot.

Lo que hizo surgir al tipo «Scribe» en la época de antes de la guerra fue la falta de cierta «talla», como se dice en sastrería. Cuando dibujé este tipo de escritura no existían en Francia más que tipos protocolarios para componer el estilo «hablado», sobre todo los adecuados para esquelas e invitaciones. Cuando se querían componer textos hablados con un aspecto más familiar, había que recurrir a tipos extranjeros como el alemán «Signal»; pero sus formas eran poco adecuadas al gusto del lector francés. La laguna a rellenar era muy precisa: se requería una escritura espontánea de forma específicamente latina.

---

134 Ferrand, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *op. cit.*, pág. 22.

135 Ponot, «Tendances de la lettre contemporaine», *op. cit.*, págs. 61–63.



No hace mucho acabo de tener una experiencia del mismo sentido: los tipos para titulares, publicitarios o comerciales, producen un mayor efecto si el color y el movimiento que proyectan a los ojos del lector son más nuevos. Acabo de terminar un nuevo tipo, el «Jacno», al que he dado un color más acentuado y unos contornos más rústicos de los que el lector está acostumbrado a encontrar. He tratado al mismo tiempo de sugerir, a través de este color y esta cuadratura, el trazo de una mano que insistiese vigorosamente en el texto. De esta forma he tratado de responder a la necesidad que se percibía de un nuevo valor de «impacto».

En definitiva, la lista de necesidades nunca se cerrará...<sup>136</sup>

Pero, en lo que respecta a la Grafía Latina, como ya hemos mencionado, estos tipos no respondían de forma específica a ninguna cuestión de orden teórico ni ideológico, sino simplemente a una demanda del mercado, que reclamaba a las fundidoras tipos de fantasía y principalmente escriturales para la publicidad. Estas, a su vez, habían visto su producción limitada a estos modelos, ya que la demanda de tipos de texto estaba copada en Francia por los que suministraban casas extranjeras como la Monotype. Como veremos de manera más detallada en el capítulo 5, las escrituras respondían exclusivamente de nuevo a una cuestión de moda, no a ideas preconcebidas ni reflexiones teóricas.

### 2.3. Formación y redefinición del oficio ante su internacionalización

---

La tipografía francesa de principios de la década de 1950 no se va a enfrentar sólo a un mercado amenazado por la competencia extranjera, los cambios tecnológicos por venir y un campo creativo secuestrado por las demandas de un mercado cada vez más restringido, sino que va a heredar otro problema que arrastraban desde antes del conflicto bélico como era la falta de escuelas y de profesionales formados en centros específicos. Según Wlassikoff, esto se debió a que la mayoría de las escuelas se vieron obligadas a cerrar durante la guerra o a trabajar en condiciones de extrema precariedad. Esta situación, unida al hecho de que muchos profesionales surgidos de la Bauhaus alemana huyeran a Suiza, supuso un refuerzo de las escuelas de aquel país, por lo que acabarían por constituir la principal fuerza de reconstrucción de todo el grafismo europeo de posguerra.<sup>137</sup>

Estos dos factores van a determinar que las necesidades profesionales en el campo del grafismo francés, inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, sean cubiertas por suizos formados en aquellas escuelas (como Adrian Frutiger, Albert Hollenstein (1930–1974), Peter Knapp (1931– ) o Jean Widmer (1929– ) entre otros), con lo que la metodología en el diseño galo cambiaría de manera

---

<sup>136</sup> Jacno, Marcel, «Remarques sur l'esprit d'invention», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.

<sup>137</sup> Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 146.

casi radical hacia una racionalización dominada por el sintetismo gráfico de la modularidad y las tipografías de paloseco.<sup>138</sup>

Por otro lado, el cambio tecnológico hacia la fotocomposición que se estaba fraguando en aquel momento también se daría de bruces con un conocimiento tipográfico anclado en las técnicas tradicionales de la centenaria composición manual. Este problema va sin embargo a tardar en aflorar en el seno de la tipografía francesa, debido en cierta medida a conflictos entre la industria (que espera resultados económicos y una rentabilidad inmediata en sus inversiones), los propios investigadores (carentes de apoyo y recursos dentro del país) y el conjunto de la profesión (reticente ante cualquier intrusión y sin grandes miras).

Esta situación la va a exponer precisamente Robert Ranc (1905–1984)<sup>139</sup> en la charla que impartió en los quintos encuentros de Lure (1957) y que se publicaría posteriormente en *Caractère Noël* de ese mismo año.<sup>140</sup> A lo largo de toda su ponencia, Ranc se queja de la doble exclusión que se produjo en el campo de la investigación tecnológica para el desarrollo de aplicaciones para la imprenta. Exclusión doble, tanto externa como interna, pues el campo de la ingeniería no integraba las posibles voces de la imprenta y, al mismo tiempo, el mundo de la imprenta profesional no consideraba necesaria la investigación tecnológica, ni mucho menos implicarse en ella.

El hecho parecía producirse con especial dramatismo en Francia, pues Ranc pone el ejemplo de cómo en países como Holanda o Suiza fueron los propios profesionales quienes impulsaron la investigación. Para animar a sus colegas franceses, Ranc recurre a la única motivación que parecía moverles: la económica de la rentabilidad y los resultados contables. Pero en su conferencia les advertía sin embargo de que cualquier inversión, por naturaleza, tenía unos riesgos que había que asumir:

Cualquier nueva mejora conlleva que surjan otros problemas.

---

138 El diseño gráfico suizo, que acabaría por denominarse estilo tipográfico internacional, surge a partir de las enseñanzas de la Bauhaus recuperadas principalmente por los antiguos alumnos Theo Ballmer (1902–1965) y Max Bill, aunque proclamadas desde el periodo de entreguerras por el profesor de la Escuela de artes aplicadas de Zurich, Ernst Keller (1891–1968). Las bases del estilo suizo provienen de De Stijl, la Bauhaus y la Nueva Tipografía y resultan por tanto de una aplicación rigurosa de los principios de claridad, simplicidad y reducción del contenido tipográfico a elementos simples a partir del rechazo historicista y las connotaciones innecesarias. Su visión de la tipografía era sin embargo más universal y desvinculada de cualquier posición artística mediante la aplicación de una lógica matemática rigurosa en la estructura de la página a partir de una retícula, con la fotografía objetiva como complemento ideal y el uso exclusivo de tipos lineales. Para el estilo internacional, el diseño debía ser una actividad socialmente útil, rechazando la expresión personal, con un enfoque universal y científico, en la que el diseñador se convierte en conductor de la información clara, objetiva y ordenada.

139 Director de la École Estienne desde 1948 hasta 1969, cofundador de los Rencontres de Lure e íntimo de Vox.

140 Ranc, Robert, «La recherche dans les industries graphiques», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957. s.p. (Conferencia pronunciada el 27 de agosto de 1957 durante los quintos encuentros de Lure.)

[...] Si debemos combatir ciertos rechazos, que surgen de la tradición de nuestro oficio, hacia las formas de expresión científicas y su lenguaje [...] es todavía más importante entender que no puede producirse la investigación si no se ha recibido una formación científica adecuada y si no se tienen cualidades investigadoras.<sup>141</sup>

Aquí, lo que está reclamando en el fondo es la creación, promoción y mantenimiento de un instituto investigador sostenido por la industria gráfica pero con voz dentro de la misma y que escuche a su vez a la profesión; en definitiva, con un órgano de comunicación bilateral a modo de boletín. Da la sensación de que en el fondo todo su discurso va encaminado a la recaudación de fondos entre los profesionales de la impresión para la creación de un instituto de investigaciones dirigido por Mayeux<sup>142</sup> y con sede en la escuela dirigida por Ranc.

El propio Vox alentaba un par de años antes, quizás inconscientemente y con una intención bien distinta, ese conflicto entre la tecnología fototipográfica y el medio profesional, pues no era en absoluto partidario de que se implantase hasta no haberse visto sometida a las enseñanzas de la tipografía tradicional:

El método de las confrontaciones visuales es el reflejo feliz o infeliz de los periódicos fotográficos, que no saldrá de su etapa balbuciente hasta que no vaya a la escuela de la composición tipográfica, pues antes de sustituir a un arte convendría empezar por indagar en sus secretos. [...] La tipografía durará y vivirá, en primer lugar, porque se encuentra en el primer puesto de las voluptuosidades con las que un espíritu bien nacido aspira a compartir su existencia cotidiana.<sup>143</sup>

Este miedo a que las máquinas acabasen por dominar al hombre, ignorando la tradición y amenazando incluso con sustituirle en su trabajo, se va a mantener durante muchos años, hasta el punto de que incluso cuando las «calculadoras electrónicas» empezaron a hacer su aparición en la industria impresora internacional, a mediados de la década de 1960, los propios diseñadores gráficos franceses se sentían preocupados y escépticos ante su avance. Este sentimiento lo recogía Catherine Aubry en su crónica para la revista *Caractère* sobre los encuentros de Lure de 1965:

Si los propios escritores deberán sufrir en un futuro la amenaza de las calculadoras como ya la sienten los grafistas, ¿que será de la literatura y de nuestro «humanismo»? [...] ¿seremos entonces capaces de compensar la falta de

---

141 Ranc, Robert, «La recherche dans les industries graphiques», *op. cit.* s.p.

142 La información sobre el instituto de investigaciones y la figura de Mayeux proceden directamente del mencionado artículo de Ranc, sin que hayamos podido localizar ninguna otra referencia sobre dicha institución ni la figura de su director, por lo que lo más probable es que nunca se llegase a fundar.

143 Graphicus [seudónimo de Maximilien Vox], «Inventaire de la typographie pure (Recensement ou Essai de Palette Typographique)», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

inteligencia de las máquinas cuando estas nos ofrezcan la reposada posibilidad... de dejar de pensar?<sup>144</sup>

### 2.3.1. La definición de la profesión en Francia

---

Con la aparición de las nuevas tecnologías de fotocomposición, los vaivenes del mercado tipográfico, el peso cada vez mayor de la publicidad frente al libro, la necesidad de reconstrucción de la industria o la falta de centros de formación e investigación, surge en Francia una nueva profesión que también necesita definirse. Hasta entonces, profesionales como Carlu, Cassandre, Savignac, etc., eran cartelistas, artistas gráficos o publicistas. En el momento en el que se abren las posibilidades —tanto de mercado como creativas o tecnológicas— se mezclan todas ellas con la de tipógrafo, maquetista, dibujante de letras o director artístico. El primer problema reside por tanto en algo tan simple como la propia denominación, pues la profesión de grafista (tal y como se denomina en Francia a los diseñadores gráficos) no existía hasta ese momento en el que, tras la Liberación, las artes gráficas francesas se enfrentan a un contexto totalmente nuevo.

Hemos de recordar que la división profesional entre tipógrafo y diseñador gráfico surge fundamentalmente a partir de la década de 1910, durante la época de las vanguardias postcubistas, cuando precisamente los artistas requerían a los impresores una vinculación esencial entre tipo e imagen en la concepción de la página. A partir de ese momento el tipógrafo pasa a ser un simple operario —un artesano a lo sumo— que debe seguir los dictados estéticos de otra figura profesional, en muchos casos ajena a la imprenta. Pero este hecho va a reproducirse durante todo el periodo de entreguerras en países de influencia tanto vanguardista como Alemania e incluso tradicionalista como el Reino Unido, donde, de la mano de los reformistas, se introdujo la figura del asesor tipográfico, encargado de la coordinación de la producción a partir de una serie de criterios tanto de calidad como estéticos.<sup>145</sup>

El principal problema sin embargo fue que en aquellos países, ya tras la Segunda Guerra Mundial, el estatus social que tenían los diseñadores era muy superior al trato que recibían en Francia, donde simplemente se les consideraba trabajadores de las artes gráficas y no artistas. Al propio Marcel Jacno, durante su estancia en Nueva York, entre 1936 y 1938, lo que más le llamó la atención fue «que si París es la capital mundial de la pintura, no lo es tanto de las artes gráficas. En los países anglosajones y germánicos, el artista que se consagra a las Artes

---

<sup>144</sup> Aubry, Catherine, «Lurs 1965, une belle réussite», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 16, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre 1965, págs. 78-79.

<sup>145</sup> Sobre la separación entre las figuras de tipógrafo y diseñador, véanse entre otros: Kinross, Robin, *Modern typography. An essay in critical history*, Londres, Hyphen Press, 2004, págs. 52 y 67; Blackwell, Lewis, *La tipografía del siglo XX*, México, Gustavo Gili, 1993, pág. 54.

Aplicadas tiene una posición muy elevada en la escala social. No es el caso ni de Francia ni de Italia ni de España».<sup>146</sup>

Para mayor deshonra del orgullo nacional, según cuenta Gérard Blanchard, la denominación de grafista era un nombre que venía «impuesto por los traductores de la revista *Graphis*, [1944] en la obligación de encontrar un equivalente francés de la palabra alemana *Graphiker*.»<sup>147</sup>

En medio de toda esta confusión, Vox vendrá a proponer la denominación de artista tipógrafo en 1953, por varias razones. En primer lugar porque grafista le resultaba una denominación demasiado abierta e indefinida, si bien los argumentos que él expone son muy extensos en cuanto a los campos profesionales del artista tipógrafo. Otro motivo, quizás el principal, es que la de grafista es una designación en la que se diluye la tipografía, actividad no sólo vinculada a la impresión sino, fundamentalmente, a todo lo relacionado con la letra. Finalmente, al definir a este profesional con el nombre primero de artista, subraya el hecho de que la tipografía es un arte y que merece así el reconocimiento social e intelectual del que ha carecido la profesión en Francia hasta ese momento.

La definición de *artista tipógrafo* se encuentra en los estatutos del Sindicato profesional, en trámites de formación, recogida de la siguiente manera: aquel que crea o ha creado uno o varios caracteres tipográficos editados; o bien aquel que ejerce la profesión de tipógrafo-maquetador editorial; o incluso aquel que enseña «la letra» tipográfica en los centros de enseñanza.

Definición esta más precisa y restringida que la de «grafista» —y que se ha hecho indispensable— que, al ser extensiva a todo lo que concierne el dibujo no abarca necesariamente a la tipografía. Hasta ahora no existía en Francia una agrupación de artistas específicamente tipógrafos, por lo que para cerrar este número dedicado a la Letra hemos creído de utilidad censar no solo los tipos, sino también a los hombres. Esta lista no es limitadora, pues se completará y se pondrá al día en los números corrientes de *Caractère* mensual.<sup>148</sup>

En la década de 1960 habrá quien optará por la denominación, aún más amplia si cabe, de visualista —de la que hablaremos en el capítulo 6—, como fue el caso de Excoffon o del joven diseñador suizo Albert Hollenstein.<sup>149</sup>

Pero la cuestión de la denominación no es más que otro signo de la batalla interna que se estaba llevando a cabo en el seno de las artes gráficas francesas entre tradición y modernidad. Michel Wlassikoff cuenta cómo desde formaciones como Formes utiles —agrupación escindida de la UAM en 1949, bajo la dirección

---

146 Cadeau, Émyl, «Marcel Jacno», *La France Graphique* n° 50, París, febrero 1951, págs. 11-12.

147 Blanchard, Gérard, «Albert Hollenstein, typographe audio-visualiste», *Communication & Langages* n° 24, 4º trimestre 1974, pág. 70.

148 «Petit Bottin des artistes typographes. Première série», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

149 Blanchard, «Albert Hollenstein, typographe audio-visualiste», *op. cit.*, s.p.

entre otros de René Herbst— o el Institut d'esthétique industrielle —fundado en 1951 en torno a la revista *Esthétique industrielle* en la que participarán figuras como Le Corbusier, Max Bill (1908–1994), Fernand Léger (1881–1955) y otros muchos— también se empezó a generar un debate sobre la definición de la naciente profesión en Francia del diseñador y la propia disciplina del diseño, según Wlassikoff construidos a partir de las concepciones de modernidad y diseño global que tomaría como bases conceptuales la Escuela de Ulm a partir de 1953.<sup>150</sup>

Wlassikoff indica que, frente a estas posiciones y «en un registro completamente distinto, Maximilien Vox se afanaría por “reconstruir” la tipografía francesa abogando por el renacimiento de la “grafía latina”, de la que se convierte en propagandista en *Caractère Noël*».<sup>151</sup> Cabe destacar que Wlassikoff no habla aquí de refundir, renovar o regenerar, sino de volver a construir, es decir, de recuperar el prestigio perdido a partir de los modelos y las enseñanzas del pasado glorioso de la tipografía y la imprenta francesas.

Finalmente el conflicto se reducirá a una cuestión de atribuciones profesionales, ya que los grafistas no necesitarán de los servicios directos de las fundiciones ni se verán sometidos a las imposiciones de las imprentas. Los dibujantes de letras a su vez ya no estarán al servicio exclusivo de unas fundiciones que empezarán a prescindir de ellos y que acabarán por sobrevivir en un nuevo medio en el que las agencias de publicidad y los estudios de diseño empezaban a demandar cada vez más sus servicios, lo que les llevaría a independizarse fundando sus propios talleres de creación tipográfica.<sup>152</sup>

### 2.3.2. Irrupción del diseño suizo en Francia

---

En su artículo sobre Albert Hollenstein, Gérard Blanchard exponía la situación en la que se encontraba el grafismo francés que dio cabida a la llegada de los diseñadores suizos durante la posguerra y las consecuencias inmediatas que tuvo este hecho:

En medio de una anarquía tipográfica generalizada y de una enseñanza profesional que llevaba años a la deriva, los suizos germánicos aportaron una racionalización de la tipografía, una «funcionalidad», como se decía entonces, adecuada para tranquilizar a los industriales. Un cierto puritanismo, incluso hasta la asepsia de una clínica quirúrgica, que al poner de relieve los vastos espacios blancos en la página creaba un ambiente de limpieza y de técnica de relojero a la que los empresarios franceses (que estaban en ese momento renovando su maquinaria) eran particularmente sensibles. En cuanto a la enseñanza, los suizos supieron sistematizar las investigaciones hechas en la Bauhaus de la década de 1920, pero rechazadas por los estetas franceses de la época. [...] Al irrumpir brutalmente en el batiburrillo (o la riqueza, según se mire)

---

150 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 149.

151 *Ibid.*

152 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 179.

tipográfico de la Francia de posguerra, los tipógrafos suizos impusieron una especie de exclusividad del Hass<sup>153</sup> al no utilizar —aunque admirablemente— más que lineales, antes de que Adrian Frutiger diseñase la serie Univers en 1957.<sup>154</sup>

El panorama de la tipografía francesa de posguerra al que se refiere Blanchard no sólo es catastrófico por la situación de destrucción en la que se encontraban las empresas de las artes gráficas, sino porque, además, las creaciones que se ofrecían ya estaban pasadas de moda mucho antes de la guerra. Ante este caos, el diseño que llegaba desde Suiza se expandió a lo largo de toda la década de 1950 en todos los ámbitos como una ráfaga de aire fresco, limpio y nuevo. No sólo se vieron atraídos los industriales —como llama Blanchard a los clientes de los grafistas— por la pureza del diseño suizo, sino que dicha influencia tocó también a gente de la profesión.

Uno de los casos más destacables es el de Rémy Peignot, quien, como él mismo contaba en la revista *Communication & Langages*, se fue en 1946 a la ciudad suiza de Saint-Gall a hacer unas prácticas en la imprenta de Zollikofer y para asistir a las clases de dibujo de letras de la Kuntsgewerbeshule. Tras este contacto directo con la gráfica suiza, Rémy quedaría impresionado e influenciado de por vida por aquellas enseñanzas. En aquel momento Suiza estaba ya en boca de todo el mundo y Rémy Peignot iría por recomendación de uno de los distribuidores de Deberny & Peignot. De vuelta, trajo a Francia la admiración por la letra carolingia y por el trabajo de Adrian Frutiger. Él mismo aseguraba que consiguió inmediatamente convencer a su padre, Charles Peignot, para que lo contratase.<sup>155</sup>

El propio Rémy describía cómo la llegada del estilo suizo a Francia hizo que se rompieran los esquemas de muchos, creando una especie de revolución del «espíritu clásico» de la imprenta francesa que no consiguió sobrevivir a través de los Didot.<sup>156</sup> Es comprensible por tanto que el antigermanismo subyacente en muchas de las cabezas de los más tradicionalistas del gremio francés se volcase a partir de ese momento en todo lo que procedía de Suiza. Este rechazo no era exclusivamente hacia un diseño radicalmente opuesto al que se prodigaba en Francia, sino hacia unos profesionales que —siendo extranjeros— empezaban a ofrecer algo completamente nuevo en un mercado que no los recibió precisamente con recelo. Desde el terreno profesional del grafismo francés, dicho rechazo se produjo sobre todo hacia una didáctica del diseño completamente inusitada en Francia, lo que a su vez ponía en evidencia las carencias de la enseñanza profesional.

---

153 Blanchard se refiere al *Neue Haas Grotesk*, diseñado en 1957–1958 por Max Miedinger (1910–1980) para la Haas'sche Schriftgiesserei, bajo la dirección artística de Eduard Hoffmann (1892–1980) y que acabaría adquiriendo la denominación comercial de *Helvetica* tras la absorción de la casa Haas por parte de Stempel en 1960. Fue precisamente Albert Hollenstein quien introdujo su uso en Francia.

154 Blanchard, «Albert Hollenstein, typographe audio-visualiste», *op. cit.*, págs. 63–64.

155 Rémy Peignot, «Les Peignot: Rémy», *op. cit.*, pág. 42–43.

156 Rémy Peignot, «Les Peignot: Rémy», *op. cit.*, pág. 46.

Este sentimiento xenófobo, que no era otra cosa más que celos hacia un nuevo modelo de diseño que empezaba a cosechar tanto éxito como admiración, se vio reflejado en la prensa profesional desde muy pronto. Así, en junio de 1951, Robert Chapou firmaba un artículo de la revista *La France Graphique* en el que hacía un análisis del «estilo suizo», entendiéndolo como la traslación del arte vanguardista (y en concreto del surrealismo, como él mismo menciona) a las artes gráficas suizas, para cuestionarse al final que fuera trasladable a todos los campos de lo impreso y si no sería mejor ceñirse a «un clasicismo inteligente»:

Mientras que la nota dominante en los trabajos habituales es la sencillez, con grandes blancos y la menor cantidad de ornamentos posibles, el «Graphiker» —como así se denomina al artista gráfico en Suiza— ha tratado de utilizar esta forma abstracta, a menudo con éxito, para expresar una idea en trabajos en los cuales desea aportar al mismo tiempo un sello personal y la fuerza que ninguna otra forma de expresión podría proporcionarle.

[...] ¿Durará esta moda? ¿Se extenderá? Es difícil responder a estas preguntas, pero es cierto que si es adecuada para ciertos trabajos, no nos parece que vaya a imponerse en los impresos corrientes. Evolucionará y tiene al menos el mérito de buscar una fuerza expresiva fuera de los caminos trillados.<sup>157</sup>

Algunas fundiciones, como en concreto la FTF, van a pretender tomarse la revancha sacando creaciones que responden a una tipografía «de influencias germánicas» desde la más pura «sensibilidad latina». Así lo presentaba Dominique Marcou, director de la fundición, precisamente en el órgano de la Federación de tipógrafos suizos en 1955, tomando argumentos ya formulados por Vox en sus manifiestos sobre la Grafía Latina —sobre los cuales trataremos en profundidad en el capítulo 3— y lugares comunes como el de que la tipografía extranjera se adaptaba mal al espíritu y la lengua franceses, como ya expresasen críticos como Guégan al respecto de la *Futura*.<sup>158</sup>

Respondiendo a la crítica repetida durante el periodo de entreguerras hacia las fundiciones de tipos francesas, referida a las influencias germánicas de sus creaciones, hemos decidido renovar el estilo de nuestras novedades y no lanzar más que caracteres y viñetas de tradición francesa, alfabetos que reflejen nuestra sensibilidad latina en todos sus aspectos: gracia, ingenio y armonía; para de esta forma proporcionar a los tipógrafos franceses un material gráfico que les permita expresar su talento en plenitud.

Si ciertos maquetadores se han dejado seducir por los estilos tipográficos suizo, alemán o inglés, válidos todos ellos en sus respectivos países como expresión de una necesidad interna, pero discutibles a partir del momento en el que son trasplantados, la gran mayoría de nuestros tipógrafos se expresa a través

---

157 Chapou, Robert, «La typographie suisse d'avant-garde», *La France Graphique* nº 54, París, junio 1951, págs. 20–21.

158 V. apartado 1.2.3.



de composiciones muy francesas, pero con un vocabulario gráfico muy alejado del pensamiento de Descartes.<sup>159</sup>

Ya a principios de la década de 1960 el nuevo panorama cultural francés estará además marcado por la mezcla de influencias internacionales que confluyen en un nuevo modelo social abierto al intercambio y que empieza a recibir referentes procedentes de la cultura popular, los medios de comunicación o el comercio de masas. En lo que se refiere al grafismo y a la tipografía en particular, la tendencia vendrá marcada por los diseñadores suizos instalados en Francia y que dominan un lenguaje basado en unos pocos «fundamentos» con combinaciones ingeniosas y de una gran fuerza visual. Las tipografías lineales seguirán siendo dominantes, pero complementadas por la revalorización de las didonas, por influencia del estilo americano.<sup>160</sup>

Este auge del diseño suizo se ganará cada vez más críticas, proporcionales a su éxito y avance, fundamentalmente en lo que concierne al uso —y para muchos abuso— casi en exclusiva de tipos lineales.

El éxito de los grafistas suizos en Francia está en el punto de mira de una reacción chovinista, reflejada especialmente en las opiniones publicadas en *Trait d'union*, el boletín del Sindicato Nacional de Grafistas. Más allá de los suizos, esta reacción concierne a la mezcla cultural que impulsa la creatividad que conoce la producción gráfica en la década de 1960, mientras que la tradición tipográfica «nacional» se derrumba al tiempo que desaparecen las fundiciones.<sup>161</sup>

Este desprecio se va a dejar sentir con gran vehemencia incluso en el seno de los encuentros de Lure cuando, en 1963, el pintor gestual Georges Mathieu (1921–2012) «fustigaba “la invasión militarista” que en su opinión suponía la actividad de los grafistas suizos en París. Si bien reconocía que “la llegada de la tipografía alemana” le había parecido “completamente saludable”».<sup>162</sup>

Como hemos mencionado a lo largo de este apartado, el rechazo al diseño gráfico suizo no era más que la manifestación última de la situación a la que se enfrentaba la tipografía francesa de posguerra. En ella se combinaban el orgullo profesional, la crisis del mercado tipográfico francés, así como el retraso tecnológico y creativo de la imprenta en Francia. Frente a este contexto de cambio, la reacción será de reafirmación identitaria a través de la concepción de la tipografía como una disciplina de carácter intelectual en la que el peso del arte, la historia y la tradición tipográficas francesas van a ser utilizadas como argumentos

---

159 Marcou, Dominique, «La nouvelle École graphique de Paris», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 6–7, Zurich, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund, junio-julio 1955, pág. 410.

160 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., págs. 181–183.

161 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 184.

162 Chatelain, Roger, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, pág. 43.

principales de su nueva definición. Todo ello si bien la fotocomposición y el ófset se encontraban en plena pujanza, los modos y las enseñanzas provenientes fundamentalmente desde Suiza fueron recibidos por la industria francesa como un soplo de aire fresco y el mercado editorial se adaptaba a modelos más populares, pues la tipografía francesa tradicionalista sentía que acabaría perdiendo el control si delegaba todo sin más en la adopción de las novedades tecnológicas y unas maneras que no consideraban suyas.

#### **2.4. La reacción francesa en defensa de la tipografía como una disciplina de orden cultural, artístico y social**

---

Tras la Liberación, la imprenta francesa va a seguir aferrada a sus técnicas, usos e ideas heredadas, sin ninguna intención aparente de adaptarse al nuevo contexto. Ni siquiera se produjo una reacción por parte de los sindicatos del libro a las nuevas tecnologías y mucho menos a las nuevas corrientes del pensamiento tipográfico que soplaban en otros países, asociados a los cambios sociales y tecnológicos. A pesar de que su papel era el de mantener un equilibrio entre producción, empleo y remuneración de sus profesionales, especialmente en momentos de cambio, las asociaciones sindicales no hicieron nada en Francia frente a una tecnología que presuntamente iba a destruir miles de empleos entre los profesionales de la imprenta.<sup>163</sup>

Alan Marshall cuenta cómo los propios inventores de la Lumitype se quedaron perplejos al constatar este inmovilismo de la imprenta francesa, el día en que René Higonnet visitó una imprenta de Lyon y cuando, posteriormente, empezaron a investigar para desarrollar su invento:

Un día de 1944, René Higonnet entra por primera vez en su vida en una imprenta [...] donde tiene la sensación de remontarse en el tiempo al penetrar en el mundo tradicionalmente cerrado de los impresores. Inmediatamente se siente sorprendido al constatar el desfase entre las técnicas que se usan en ese taller y las que está acostumbrado a utilizar a diario en el campo de las telecomunicaciones.

[...] [René Higonnet y Louis Moyroud] estaban sorprendidos por el hecho de que daba la sensación de que las bases técnicas de la composición —fijadas a finales del siglo XIX por los inventores de la Linotipia y la Monotipia— fueran impermeables a los numerosos avances técnicos registrados desde hacía veinte años, y especialmente en los campos de la electromecánica y la fotografía.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> «[...] la fotocomposición no provocó gran inquietud [...] a pesar de la naturaleza presuntamente “revolucionaria” de un nuevo procedimiento y el hecho de que sus promotores no escondían el potencial impacto sobre el empleo de esta nueva tecnología.» Marshall, *Du plomb à la lumière*, *op. cit.*, pág. 150.

<sup>164</sup> Marshall, *Du plomb à la lumière*, *op. cit.*, págs. 59–60.

Esta situación no deja de ser paradójica, ya que los propios profesionales y pensadores de la imprenta eran conscientes de pertenecer en cierta manera a otra época. Pero este era un sentimiento del que sin embargo parecían sentirse orgullosos en la mayoría de los casos, pues asociaban su oficio al humanismo renacentista, oponiendo esta idea a la pérdida de identidad que supondría el delegar su trabajo tradicional, el contacto directo con el plomo, la tinta y el papel, en las manos frías y sin alma de las máquinas y la intangible fotografía. Vox ya lo había manifestado en varias ocasiones a mediados de la década de 1930, especialmente en el seno de la revista *Arts et Métiers Graphiques*:

La era de la imprenta toca a su fin. [...] soy consciente de pertenecer a una especie llamada a desaparecer y que, en el desarrollo total de la humanidad, no habrá jugado más que un papel extremadamente transitorio: el del Hombre «de letras», el hombre cuyo pensamiento surge del papel para volver al papel y cuya vida, movimiento y ser están completamente marcados bajo el signo de la tinta grasa.<sup>165</sup>

En el número especial sobre publicidad publicado por la editorial Arts et Métiers Graphiques en 1936, a pesar de que parece estar defendiendo precisamente el uso de la fotografía como un recurso válido, Vox se lamenta sin embargo de que los medios audiovisuales —en su opinión— estén ya por aquel entonces amenazando al objeto impreso y la tipografía por extensión:

En efecto, acabamos de vivir el final del Renacimiento y el advenimiento de la inmensa difusión de la información a través de la imagen y el sonido pone el punto final a este reinado exclusivo de lo impreso que debemos a los humanistas y a los padres de la tipografía.<sup>166</sup>

En 1960, haciendo balance de la «gran investigación sobre las lineales» que publicó en *Le Courier Graphique*, Gérard Blanchard concluye que «la era de los fundidores y los impresores va a dar paso a la de los artistas gráficos, al igual que aquellos sucedieron a los copistas. No es que se deba anular de un día para otro la actividad de fundidores e impresores, pero ya se empiezan a dar signos de envejecimiento, de una evolución».<sup>167</sup> Es decir: incluso en aquella fecha la imprenta francesa no había cambiado sustancialmente y la nueva profesión de los grafistas (artistas gráficos o visualistas) amenazaba con hacer desaparecer definitivamente a los tipógrafos y maquetistas.

---

165 Vox, Maximilien, «Maximilien Vox par Maximilien Vox», *Arts et métiers graphiques* n° 45, París, 15 de febrero 1935, pág. 63.

166 Vox, Maximilien, «Le caractère d'imprimerie en 1935», *Publicité 1936*, París, Arts et métiers graphiques, 1936, pág. 238.

167 Blanchard, Gérard, «Conclusions provisoires» *Le Courier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 109, París, Impr. Henri Marchand, mayo-julio 1960, pág. 50.

Pero como ya hemos dicho, esta cerrazón se justificaba desde la idea de que la Tipografía (con T mayúscula) no era exclusivamente un campo profesional, sino una disciplina de orden artístico e intelectual, por lo que no podía evolucionar sin más de la noche a la mañana, sino que estaba sometida a los dictados de cinco siglos de tradición (o en el mejor de los casos, de lenta evolución). La clave estaba en asignar a la Tipografía un carácter artístico, ya que los problemas que afectan a cualquier disciplina artística «son al mismo tiempo de orden comercial, técnico, financiero, social y psicológico».<sup>168</sup>

En este texto sobre la problemática de la tipografía contemporánea (en 1954), el profesor Ovink hacía referencia a esa tipografía de su tiempo que reclamaba Charles Peignot desde el punto de vista de la tipografía cotidiana, llegando a afirmar que es en el único caso en el que se la puede considerar un arte que, a su vez, refleje su tiempo.

Una obra puede estar ligada a aspectos externos o temporales, hasta el punto de no ser arte. En otras palabras, el arte no será arte si no es plenamente característico de su tiempo. Es imposible exigir que el arte refleje una época. Lo que la refleja son los documentos simples como los periódicos y las cartas, los objetos y las herramientas cotidianas. El arte no ofrece más que lo mejor de un periodo, incluso cuando muestra sus defectos.<sup>169</sup>

Para Ovink, la tipografía era una herramienta al servicio del lector en la que el diseñador, a la hora de dibujar las letras, debía tener en cuenta tanto factores de orden práctico como de adecuación a lo que cada lector esperaba. Pero para Vox el asunto iba mucho más allá de las simples cuestiones ligadas a la legibilidad y la lecturabilidad —en relación, eso sí, con la «tipografía ordinaria»— o de mera adecuación tecnológica, trascendiendo hasta esferas más elevadas, de carácter literalmente espiritual. El momento en el que llega más lejos en sus argumentaciones es en un panegírico a la muerte de Stanley Morison, publicado el primer trimestre de 1968 bajo el elocuente título de «La tipografía debe ser asunto de filósofos», en el que llega al punto de reclamar el estatus de religión, fe e iglesia para la tipografía.

La Tipografía no es asunto de los tecnócratas, los estetas, decoradores ni otros «visualistas»; ni de los políticos ni los publicistas, ni siquiera de los señores y señoras de la literatura. Más próximos a nuestro corazón, aunque cueste creerlo, están el periodista, el componedor de prensa, el marmolista; estos al menos manejan a manos llenas el material ambivalente que entre nosotros denominamos *impreso*, en el que participan el papel, la tinta, el tiraje mecánico... además de la materia gris.

---

168 Ovink, «Questions autour de la typographie contemporaine», *op. cit.*, pág. 13.

169 Ovink, «Questions autour de la typographie contemporaine», *op. cit.*, pág. 15.

He aquí el valor sensible: sí, el Impreso, en el alma de los que lo hacen, posee una existencia elemental primordial, casi sacramental como el pan, el vino o el fuego en ciertas religiones.<sup>170</sup>

El ejemplo de Stanley Morison nos enseñó a olvidarnos del virtuosismo y el decorativismo. *Remember, my boy*, decía gravemente, *that Typography is not the thing of the artist, but of the philosopher*. Un asunto de filósofos, en absoluto de artistas.

Nuestro buen maestro era la voz de la sabiduría. Permítase a su discípulo que deje caer otra... Sí, la Tipografía es Fe, doctrina, modo de vida. Es una Iglesia con derecho a sus concilios ecuménicos.<sup>171</sup>

Ya en 1954 Vox había hecho un llamamiento de solidaridad con la imprenta, reclamando ese estatus artístico que tenían otros campos de la vida cotidiana que argumentaba eran menos merecedores de tal condición. Su tesis principal se basaba en el lugar común de que la civilización (occidental) se lo debía todo a la escritura. De manera más específica, sostenía que ningún medio de comunicación audiovisual<sup>172</sup> podría haber logrado por sí solo lo que consiguió la tipografía y, concretamente, la basada en los 26 caracteres del alfabeto (latino), tal y como argüía en su artículo en defensa de la imprenta tradicional publicado en *Caractère Noël* de 1954:

La 1ª Bienal del Impreso francés, como su nombre indica, es una manifestación del arte y del pensamiento que se inscribe a partir de ahora en el frontón de la actualidad internacional. Por qué habrían de gozar el cine, la pintura, los deportes, la cocina —sin olvidarnos de la belleza femenina— con un prestigioso ciclo de galas, festivales y óscars, mientras que las técnicas del pensamiento, las artes de la inteligencia, la fonética del ojo —encarnada en el impreso— deberían figurar de manera indefinida como los parientes pobres y la Cenicienta privada de su zapatito de cristal.

[...] Para restablecer la perspectiva pensemos por un momento al revés: no tenemos más que imaginar un universo que contenga todo lo que podemos encontrar en él, SALVO una, salvo el impreso.

Traten de imaginar una civilización dotada de todos los sistemas de grabación y difusión sonoros, de todos los procedimientos de fijación y transmisión de la imagen; en resumen, una sociedad totalmente sonorizada y cinematizada que dispusiese de todas las gamas imaginables —e inimaginables—

---

170 Vox, Maximilien, «La typographie doit être la chose du philosophe», *Les Cahiers de la publicité* nº 19, primer trimestre 1968, pág. 15.

171 Vox, «La typographie doit être la chose du philosophe», *op. cit.*, pág. 16.

172 Tras la Segunda Guerra Mundial, los medios de comunicación impresa habían perdido su protagonismo en detrimento de los audiovisuales como la radio y el cine, así como lo sería la televisión desde mediados de la década de 1950.

de televisiones, películas, discos y radio, pero que ignorase el alfabeto, que hubiera obviado inventar la imprenta.

Qué progreso fulminante traería consigo el pequeño inventor que modestamente sacase una libreta de su bolsillo y dijese: «He encontrado 26 signos en negro sobre blanco que pueden eximirnos de ...todo eso.»<sup>173</sup>

Sobre esa condición artística de la tipografía incidiría en múltiples ocasiones para defender varios argumentos. Uno de ellos es que la tipografía es una disciplina de carácter sensible, entendiendo sensibilidad por inteligencia y saber hacer en un oficio que no persigue sino la perfección en su ejecución.

Sensibilidad, la palabra clave. Como al zapatero le corresponde hablar de suelas, el que firma estas líneas añadiría que, al unir teoría y práctica, se esfuerza desde hace treinta años por demostrar en todos los campos del impreso la posibilidad y la necesidad de una revisión de los valores en los que la sensibilidad le tome el paso a lo formal.

Y que ni los bibliófilos ni el hombre corriente son indiferentes al sentido de tal esfuerzo.

Pues la tipografía es ciertamente arquitectura, algo que quizás no nos han dicho bastante; pero después de todo quizás sea mucho más todavía música...<sup>174</sup>

Un segundo es el de la calidad de la tipografía eminentemente francesa que se caracteriza por la perfección del dibujo de los caracteres, el cual sin embargo consideraba que se había llegado a descuidar por regla general ante la invasión de modelos extranjeros —haciendo especial referencia a las lineales geométricas de origen germánico—, un argumento que, como hemos mencionado en el capítulo I, ya había utilizado Francis Thibaudeau en referencia a la tipografía de principios del siglo.

Como contrapunto a esta situación, en 1949 citaba el caso excepcional del trabajo de Jacno, que era para Vox un signo de la dramática evidencia de que «Francia alienta de manera insuficiente el dibujo de letras», así como el del «admirable G. de Mendoza [1895–1944],<sup>175</sup> un español ardiente que soñaba con una tipografía latina...», para nombrar a continuación a algunos dibujantes de letras que no consiguieron llegar a ser conocidos. Todas estas razones le servían para reclamar una renovación de la letra francesa, estancada desde antes de la Guerra, por lo que entona en ese momento incluso un «*Nostra culpa*» al entender que los

---

173 Vox, «Solidarité de l'Imprimerie», *op. cit.*, s.p.

174 Vox, Maximilien, «Renouveau du livre français», *Schweizer Graphische Mitteilungen*, St. Gallen, Verlag Zollikofer & Co., abril 1948. (Reproducido en *Dossier Vox*, pág. 92)

175 Guillermo Mendoza y Almeida, diseñador gráfico y publicitario de origen español, interesado en el dibujo de letras y la tipografía. Emigrado a Francia donde acabaría instalándose y nacería su hijo José (1926– ), también diseñador de tipos. (La obra y biografía de Guillermo de Mendoza están todavía por estudiar.)

*Divertissements typographiques* llegaron a provocar una preocupación mayor por las puestas en página llamativas que por la creación tipográfica en sí misma.<sup>176</sup>

Otro de los argumentos que ya hemos mencionado es que esa calidad, procedente de la condición artística de la tipografía, era la única manera de conseguir que la tecnología no acabase por dominar un proceso que es eminentemente creativo y en el que reside por tanto el lado humanista de la disciplina.

Cuatro años más tarde (en *Caractère Noël* 1953) va sin embargo a reclamar orgulloso el valor de aquellos *Divertissements*, argumentando que su labor no fue precisamente más que el inicio del nuevo movimiento de renovación de la tipografía francesa, como era la Grafía Latina, a partir de la revalorización de las creaciones del pasado en las que residía toda la sabiduría de la profesión.

De la fusión de las grandes fundiciones Deberny & Peignot nació un muestrario de riqueza inigualada que debía servir como instrumento para el renacimiento tipográfico de 1920-1930. Para explotar y enriquecer este movimiento, se le confiaron al innovador de la aleatoria profesión de artista-tipógrafo estos *Divertissements Typographiques* cuya fórmula se demostró fecunda. [...] La obra de una generación no se ha acabado; puede incluso que no haya hecho más que comenzar. Un nuevo Renacimiento se fragua, del cual no veremos su fin. Una vez más, la Historia ofrece la oportunidad de ponerle cara a las cosas del futuro.<sup>177</sup>

Esta idea de la renovación a partir de la tradición y el legado del pasado sería recurrente durante mucho tiempo en los textos de Vox, especialmente cuando lo que trataba era de defender un modelo de Grafía Latina claramente francés, no internacionalista:

Nada es viejo en imprenta y no hay nada nuevo. Lo más moderno y lo más antiguo se confunden en un presente cargado de energía. El tiempo recobrado.<sup>178</sup>

---

176 Vox, Maximilien, «Dix milliards de signatures. Marcel Jacno», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, ire année, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio 1949, s.p.

177 Charles Peignot, «Nouvel age de la typographie» *op. cit.* (Los textos reproducidos en estas citas están recogidos de los destacados que acompañan al texto principal de Charles Peignot, pero con un estilo y otra serie de datos que delatan la autoría de Vox.)

178 Vox, «Lettre à un bibliophile», *op. cit.*, s.p. (Esta última frase es una referencia culta, tan del gusto de Vox, al último volumen de la serie *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.)

## 2.5. Maximilien Vox

---

Como venimos manifestando a lo largo de toda nuestra investigación, el protagonista principal y referente continuo para explicar el proceso de gestación de la Grafía Latina es Maximilien Vox, por lo que entendemos que para cerrar la contextualización del desarrollo del movimiento que lideró es imprescindible mostrar un retrato sucinto de la biografía y personalidad de este personaje fundamental.

La fuente principal es su autobiografía, que hasta la fecha sigue inédita, a pesar de que se han extractado partes notables, fundamentalmente en dos publicaciones: el *Dossier Vox* editado por Fernand Baudin y la revista *Communication et Langages*. Las otras dos son el catálogo de la exposición que se realizó en París con motivo de su centenario<sup>179</sup> y sus propios textos, en los que en muchas ocasiones hablaba de él mismo en tercera persona en términos poco modestos. Uno de los principales es un artículo publicado en la revista *Arts et Métiers Graphiques* en 1935 en el que Vox hacía balance de su vida y su carrera hasta entonces, cuando apenas contaba cuarenta años:

No sabría muy bien decir cuál es mi ocupación: me temo que soy un poco especialista en todo. Así, los bibliófilos me tienen por un grabador en madera de segunda fila, la «Nouveauté»<sup>180</sup> por un señor que tiene ideas para catálogos, los decoradores por un obseso de la tipografía, los editores por un buen empleado editorial, los periodistas y la gente de letras por un colega querido y el público en general por un seminazi del lápiz.

[...] Naturalmente no me llamo Vox, pero el apellido bajo el que nací hace cuarenta años era demasiado conocido por sí solo, demasiado extenso, como para no inventarme otro. He olvidado de hecho qué me hizo elegir este. Soy ario al 100 %, francés, pero cargado de sangre nórdica y parisino desde hace ciento cincuenta años. Pasé la guerra escayolado, lo que me privó de una experiencia pero me libró de ella. [...] Soy capaz de mayor vanidad que de orgullo, de mayor camaradería que amistad y de mayor imprudencia que valor. El dibujo es mi distracción.<sup>181</sup>

A pesar de haber ejercido múltiples profesiones a lo largo de su vida, Vox era principalmente dibujante (ilustrador y grabador xilográfico). De hecho empezó a dibujar a la edad de seis años y a publicar sus dibujos en la revista *Floréal* («anales oficiales de la Federación de las Juventudes Laicas de Francia») con diecinueve, así

---

179 «Esta obra fue publicada con motivo de la exposición realizada en el Ayuntamiento del VI<sup>o</sup> distrito, sala del Vieux-Colombier, del 7 de diciembre de 1994 al 7 de enero de 1995.» *Maximilien Vox, un homme de lettre, op. cit.*, pág. 4.

180 Se refiere al mundo de los grandes almacenes de moda, también llamados «magasins de nouveautés».

181 Vox, Maximilien, «Maximilien Vox par Maximilien Vox», *Arts et métiers graphiques* n<sup>o</sup> 45, París, 15 febrero 1935, pág. 64.



como en otras publicaciones satíricas de la época, antes de entrar a trabajar en 1914 como secretario de redacción de la revista *Le Mot*, fundada por Paul Iribe y Jean Cocteau.<sup>182</sup>

Su nombre verdadero era Samuel William Théodore Monod, por lo que Maximilien Vox fue un seudónimo que sin embargo acabaría por sustituir a su nombre de pila. El porqué de la elección de este sigue sin estar clara a fecha de hoy, ya que utilizó muchos otros a lo largo de su vida. Frédérique Contini apunta sin embargo algunas suposiciones al respecto:

Hasta entonces había firmado sus obras como Esmono, Sam Monod o simplemente S.M., hasta el momento en el que sus padres le sugieren que busque un seudónimo. Durante un tiempo dudará entre Francis Vauxcelles y Maximilien Vox, usando ambos de forma simultánea. Oficialmente elegirá Maximilien Vox, aunque no parece que haya llegado a explicar tal elección. ¿Se sintió quizás atraído por un nombre que hacía referencia a uno de los primeros mártires cristianos de Roma y por el valor simbólico del vocablo latino «vox»?<sup>183</sup>

Según su hijo Sylvère Monod (1921–2006), «Vox nunca fue un santo, pero pudo rebelarse contra la aplastante dimensión de un padre demasiado perfecto, demasiado ejemplar. La mejor forma de no ser aplastado por su ejemplo era no seguirlo, ir a contracorriente».<sup>184</sup> No sólo se dedicó por tanto al dibujo y el arte o cambió de nombre para no verse asociado a una de las grandes familias de la alta sociedad protestante francesa, sino que además se convertiría al catolicismo, casi como un último acto de rebelión paterno-filial, en 1926.

Su carrera de editor se inicia en 1920 cuando funda las Éditions du Jardin de Candide, en abierto homenaje a su admirado Voltaire, donde publicaría bajo suscripción ocho «selecciones periódicas de literatura y grabado» hasta 1922.<sup>185</sup> Durante todo ese tiempo su principal ocupación fue la del grabado, hasta que se vio obligado a mudarse a París en 1923 por razones económicas, donde se iniciaría en la tipografía en el taller de Roger Dévigne. Tras haber realizado «otros trabajos más “alimenticios”», recalaría en el taller publicitario de Alfred Tolmer.

A partir de febrero de 1924 trabajó como editor artístico (ilustrador de cubiertas) en la editorial de Bernard Grasset (1881–1955), junto al rosellonés François-Martin Salvat, con quien compartiría oficio y amistad, tal y como contaba en una de sus visitas a Barcelona para hablar de la Grafía Latina:

Conocí a Salvat en la pequeña oficina ahumada y sombría en la que nos había encerrado nuestro patrón Bernard Grasset. [...] La tipografía pura se desató entre las manos de jóvenes reformistas impulsados por el espíritu de su época, la de

---

182 Contini, Frédérique, «Le dessinateur et graveur», *Maximilien Vox, un homme de lettre, op. cit.*, pág. 14.

183 Contini, «Le dessinateur et graveur», *op. cit.*, pág. 15.

184 Monod, Sylvère, «Maximilien Vox, l'homme et les lettres», *Maximilien Vox, un homme de lettre, op. cit.*, pág. 35.

185 Contini, «Le dessinateur et graveur», *op. cit.*, pág. 20.

los carteles de Cassandre y del Bœuf-sur-le-toit: «toda la tipografía y nada más que la tipografía».

Nuestro puritanismo nos llevaba a proscribir la letra dibujada, a eliminar las «ensaladas» de tipos disparatados, adoptando como Biblia el rico catálogo nacido de la fusión de las dos antiguas fundiciones Deberny y Peignot, que ponía a nuestra disposición todas las «suertes» históricas.<sup>186</sup>

Junto a portadas ilustradas con dibujos suyos, realizaría también otras convencionales en tipografía pura, siguiendo la línea de la colección de libros de bolsillo Cahiers Verts que Grasset venía publicando desde 1921, pero en las que Vox y Salvat empezaron a jugar con variaciones de tipos, todos ellos recuperados del catálogo de Deberny & Peignot. Por una colección de estas cubiertas, Vox acabará recibiendo en 1926 el premio Florence Blumenthal de la fundación norteamericana para las artes y el pensamiento franceses —en el apartado de artes decorativas—, siendo la primera vez que se otorgaba a un trabajo de artes gráficas. Posteriormente, Vox siempre dio a entender que gracias a la concesión del Premio Blumenthal, no sólo fue un impulso para su carrera y se metió de lleno en la tipografía, «sino que fue además el punto de partida de una amplia repercusión sobre una técnica considerada menor hasta entonces, si no subalterna».<sup>187</sup> En otras palabras, el hecho de que Vox recibiera el premio Blumenthal le hacía pensar que tal acontecimiento supuso el reconocimiento de la tipografía como una disciplina artística, gracias al trabajo realizado por él mismo en Grasset:

Una vez más ganaría la partida la intuición de Bernard Grasset. Bastaba con dar rienda suelta a un tipo para que se produjera el movimiento de la auténtica tipografía popular, la del libro corriente.<sup>188</sup>

A partir de entonces surgiría su obsesión por esa «tipografía corriente» (en contra de los artificios de la tipografía germánica y bajo el influjo de la británica) y se considerará a sí mismo como el primer grafista francés, el primer director de arte, el que inaugura una profesión inexistente hasta entonces, tal y como menciona en sus memorias, publicadas parcialmente, como ya hemos mencionado, en la revista *Communication et Langages*:

Fue un nuevo oficio —mejor aún: una nueva función social— el que vino a consagrar en mi persona el Premio Blumenthal de 1926 (primera Beca en Artes

---

186 Vox, Maximilien, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Conférence prononcée à Barcelone le 27 mayo 1953. Pour une Graphie Latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

187 Vox, Maximilien, «Un événement en typographie. Le prix Blumenthal 1954 à Gérard Blanchard, artiste typographe», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 9, Paris, Compagnie française d'éditions, septiembre 1954, pág. 86.

188 Vox, Maximilien, «Bernard Grasset, précurseur», *Communication & Langages*, nº 12, 4º trimestre 1971, pág. 87.

decorativas): el papel —hoy en día corriente, pero entonces extraordinario— del tipógrafo asalariado, del «esteta por encargo».<sup>189</sup>

La vida de Vox estuvo marcada a partir de ese momento, de manera definitiva, por su pasión por la tipografía, el libro y el mundo de lo impreso en general, pero siempre desde la particular perspectiva que caracterizaba en Francia a la tipografía desde finales del siglo XIX, influido sobre todo por la energía que propagaba la fundición Deberny & Peignot. De hecho, estando en Grasset (trabajo que combinaba con las mismas funciones en la editorial Plon) Vox acabó realizando las cubiertas no sólo exclusivamente con material de la gran fundición parisina, sino que las producía directamente en sus talleres,<sup>190</sup> por lo que acabó conociendo a la perfección su catálogo y entablando amistad con Charles Peignot.<sup>191</sup>

Tras dos años de tensiones en aumento, Vox abandonó voluntariamente Grasset en junio de 1926.<sup>192</sup> Inmediatamente sería contratado por Peignot, con quien estrecharía lazos personales, como asesor artístico con el encargo de renovar la presentación del caduco catálogo heredado de la fusión de las dos fundiciones anteriores. Este proyecto acabaría convirtiéndose en los *Divertissements Typographiques*. Vox detallaría aquella relación inicial con Charles Peignot en un artículo sobre la figura del empresario parisino:

Deontología del *Bœuf-sur-le-Toit*, como decía Jacques Rigaut. Proporcionábamos una especie de espectáculo a lo Laurel y Hardy, que no carecía de admiradores. Ambos éramos unos snobs hasta la médula, pero en sentidos opuestos.

Uno daba la elegancia snob parisina y dorada, sostenida por una fortuna asentada, con gustos apenas disimulados de arribista de la gran industria. El otro —en esencia, yo—, con un pedigrí de alta sociedad protestante que rozaba la endogamia faraónica,<sup>193</sup> junto con la arrogancia del artista que se ha visto forzado a hacerse a sí mismo.

Cada uno era «heredero». Él, de su padre Georges Peignot, el creador genial de la muy francesa tipografía de los Eugène Grasset y los Auriol; yo, de mi dinastía pastoral y universitaria de los Monod —quienes juzgaron prudente, desde mis inicios artísticos, que me limitase a usar un seudónimo que ha acabado por convertirse en mi nombre verdadero...—

En definitiva, un alto burgués sintético y un superviviente de la bohemia. El famoso premio Blumenthal supuso para mí ese nuevo inicio que me colocó en el centro del huracán de nuestra profesión. [...] Entrar en este grupo [de

---

189 *Ibid.*

190 Vox, «Maximilien Vox par Maximilien Vox», *op. cit.*, pág. 66.

191 «No teníamos nada en común salvo la pasión por el arte tipográfico, junto con un agudo sentido publicitario. Esto nos hizo casi inseparables durante el periodo de entreguerras, a pesar de la irritabilidad mutua.» Vox, Maximilien, «Charles Peignot et son temps», *Communication & Langages*, nº 14, 2º trimestre 1972, pág. 45.

192 Vox, «Bernard Grasset, précurseur», *op. cit.*, pág. 90.

193 Los padres de Vox eran primos hermanos.

la fundición Deberny & Peignot] era recibir los galones de general, algo que obtuve sin esfuerzo, gracias a un golpe de vista de Charles Peignot quien, al descubrirme, se enardeció con un celo impulsivo. Mi llegada dio lugar a una escena muy reveladora de cómo reaccionaba: al presidente Girard, a quien le inquietaba la suma de mis emolumentos, le contestó que aquello se llevaría adelante por encima de todo y que, en caso de necesidad, él, Charles, ¡estaba dispuesto a correr personalmente con los cargos!

El título de *ingeniero-tipógrafo*, que tenía la intención de crear para la ocasión, no sobrevivió a las risas discretas de su entorno. Pero el paso estaba dado.<sup>194</sup>

Según Fernand Baudin, su relación fue de tal proximidad que Maximilien Vox «era compadre, véase cómplice e incluso apuntador»<sup>195</sup> de Charles Peignot y los hijos de cada uno de ellos le consideraban al otro un tío, un miembro de su propia familia. Esto no impidió sin embargo que llegaran a tener sonadísimos desencuentros. Vox describe en sus memorias con cierto detalle la mala gestión de la fundición por parte de Charles Peignot y cómo todas las iniciativas de visión comercial en las que se embarcaba acababan sistemáticamente en fracasos. Tal fue el caso, por ejemplo del «estudio tipográfico» instalado en la fundición y que ofrecía servicios de agencia publicitaria. Vox contaba con cierta amargura cómo se desencadenó su ruptura profesional, tras ocho años de trabajo conjunto:

El estudio no tardó en fracasar, a pesar de la clientela de jóvenes empresarios que pertenecían a la Union des Artistes Modernes [...] La ruptura [entre Vox y Peignot] tuvo lugar en el Salon de l'Araignée, organizado por Carlo Rim [...] Vivo queda el recuerdo de la escena en la que nuestro anfitrión nos reprochaba que discutiéramos «como dos gilipollas», a lo que no me pude contener replicando: «¡ Para nada: como un único gilipollas !».

Me escapé para no volver a poner un pie en la rue Ferrus [donde se encontraba la sede del estudio Deberny & Peignot], si bien los tiempos amargos acababan pasando... Tras aquello, el hábito afectivo volvió a su cauce, similar al de dos hermanos de distinta cuna.<sup>196</sup>

Durante ese tiempo Vox había estado compaginando sus servicios para Deberny & Peignot con su propio estudio, el Service Typographique, creado también en 1926 pero que tampoco sobreviviría, mientras que su ruptura con la fundición coincide en el mismo año (1934) en el que colaboraba con su maestro Paul Iribe en la creación del periódico *Le Témoign*.

De cualquier manera, quizás lo más significativo sea el ambiente social en el que se movían ambos, siempre dentro de los círculos más acomodados de la alta burguesía parisina y los grandes impresores. Precisamente Alice Savoie

---

194 Vox, «Charles Peignot et son temps», *op. cit.*, pág. 46.

195 Baudin, Fernand, *L'Effet Gutenberg*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1994, pág. 293.

196 Vox, «Charles Peignot et son temps», *op. cit.*, pág. 57.

describe cómo ese doble juego de Peignot y Vox era una actitud contradictoria que finalmente conduciría a la fundición al fracaso comercial:

Por un lado, Charles Peignot y Maximilien Vox estaban revolucionando la tipografía francesa. Eran muy cultos, creativos y apasionados, y no dudaban en arriesgarse para renovar el diseño de tipos francés. Pero por el otro, Peignot y Vox estaban muy asentados en la burguesía parisina y sus preocupaciones se encontraban un tanto alejadas de la clase trabajadora de los impresores. [...] Su cultura, así como sus contactos, les impulsaban ciertamente a crear un diseño de alta calidad, a menudo a la vanguardia de la moda, pero al ofrecer soluciones de alta gama, por lo general descuidaban a la gran mayoría de la audiencia francesa.<sup>197</sup>

Este hecho se ve reflejado incluso en un comentario del propio Vox en el que habla de su relación con los trabajadores de la fundición al declarar: «Entre aquellos obreros apasionados por su oficio, hice fieles camaradas, a pesar de la “diferencia social” de entonces».<sup>198</sup> Pero el contexto social y las diferencias no eran evidentes sólo dentro de la profesión, sino incluso en las relaciones entre la capital y el resto del país. Así, la Francia de posguerra que describe Fourastié<sup>199</sup> es representativa de casi la mitad de la población francesa: rural y provinciana,<sup>200</sup> mientras que la Francia «ordinaria» a la que se referiría Vox en repetidas ocasiones es sin embargo la burguesa de las grandes ciudades, especialmente la población parisina, que siempre ha sido poco representativa del conjunto de la población francesa.

Como ya hemos mencionado en el capítulo 1, Paul Iribe, a quien Vox consideraba su maestro, se dirigía precisamente a la alta burguesía y las clases adineradas cuando en publicaciones como *Choix* hacía una llamada «a los jefes de las grandes casas francesas del lujo»<sup>201</sup> y por extensión a las clases sociales a quienes estos servían. Esa era igualmente la Francia a la que pertenecía Charles Peignot: una Francia acomodada, elitista y preocupada únicamente por sus problemas particulares y la perduración de sus valores y estatus.

Un hecho cambiaría la historia de Francia el 10 de julio de 1940: la atribución de plenos poderes al mariscal Philippe Pétain —héroe de la Primera Guerra Mundial— por parte de la Asamblea Nacional, el cual disuelve de facto la III República y proclama un nuevo régimen totalitario y tradicionalista con sede en la ciudad de Vichy bajo la denominación de «Estado francés», cambiando la enseña republicana «libertad, igualdad, fraternidad» por «patria, trabajo, familia».

---

197 Savoie, *French type foundries in the twentieth century*, *op. cit.*, págs. 16–17.

198 Vox, «Charles Peignot et son temps», *op. cit.*, pág. 50.

199 Fourastié, *Les Trente Glorieuses*, *op. cit.*, pág. 95.

200 De los 40,5 millones de franceses de 1946, la población rural era de 19 millones y 2,7 millones la de París.

201 Iribe, Paul, *Choix*, Éditions Iribe, Montrouge, 1930, pág. 7.

Conviene en este punto incidir en que la proclamación del mariscal Petain procedía de los órganos de gobierno legítimos de la República, por lo que entraba dentro de la legalidad vigente. Esto, unido al hecho de que fuera un héroe de guerra reconocido y valorado por el pueblo francés en plena crisis prebélica, derivó en que su nombramiento recibiera inicialmente apoyos por parte de ciudadanos de prácticamente todas las condiciones políticas, quienes le consideraban ante todo un patriota.

Según Wlassikoff, la extraña cohabitación política de la ocupación alemana con el régimen del mariscal Petain, produjo en los grandes de la gráfica francesa reacciones muy diversas: desde el refugio de Jean Carlu en los Estados Unidos y sus servicios para la propaganda antinazi de los servicios de información norteamericanos a una posición de espera política<sup>202</sup> por parte de Cassandre y Colin, quienes se dedicaron a actividades diversas, como la de Loupot, que cesó toda actividad. Esto propició que se abriera el campo a jóvenes diseñadores vinculados al régimen o el paradigmático caso de Maximilien Vox, quien acabará convirtiéndose en director artístico del Ministerio de Información del Gobierno de Vichy, tal como relata Wlassikoff:

En lo que respecta a Vox, desde 1940 contribuyó a la puesta en práctica de la imaginería del régimen. En 1941 [Vox] asume la dirección artística del álbum *La France nouvelle travaille* que ensalzaba los grandes temas de la revolución nacional. Acto seguido se encargó de *Nouveaux destins de l'intelligence française*, obra editada por el Ministerio de Información, con prólogo de Charles Maurras, que pasa revista a las figuras relevantes, según el régimen de Vichy, en todos los campos del ingenio francés.<sup>203</sup>

*Nouveaux destins de l'intelligence française* [fig. 13] fue precisamente una de las grandes piezas de propaganda del régimen, editada personalmente por Vox en su editorial Union Bibliophile de France, impresa en París por la gran imprenta de los hermanos Draeger y compuesta en su totalidad con tipos de Deberny & Peignot. Una frase del Mariscal, seleccionada expresamente por Vox para abrir la obra, encabezaba los textos: «El nuevo régimen mantendrá las herencias de su cultura griega y latina y su proyección al mundo».<sup>204</sup> En dicha obra, el mismo Vox se reserva el último capítulo en el que, bajo el título «Hacia un estilo francés» y recogiendo citas e ideas de Paul Iribe en varias ocasiones, pregona que el estilo francés que ha definido el Mariscal para todos los estamentos del Estado también tiene cabida en las artes, donde se debe manifestar con mayor visibilidad a partir de las tradiciones para crear ese estilo que defina a la nueva Francia surgida del nuevo régimen:

---

202 Actitud que en francés se denomina «attentisme» y que consiste básicamente en esperar y ver qué ocurre sin tomar ningún partido concreto.

203 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág. 144.

204 *Nouveaux destins de l'intelligence française*, Paris, Union Bibliophile de France, 1943, pág. 8.

Señor Mariscal, hubiéramos dicho sin temor a apoyarnos en otros con preocupaciones más graves, que el estilo que, como sus más grandes antecesores a la cabeza de Francia, desea ver expresarse al renacimiento del espíritu nacional, tal estilo está en marcha.

[...] A medida que la pobreza se extiende por el mundo, empiezan a renacer las auténticas riquezas del espíritu, es decir, la imaginación creadora a la que han dejado de amenazar las soluciones fáciles.

Nada menos abstracto que tal afirmación. A cada comodidad que nos quitan, a cada forma y objeto familiar que falta a nuestras necesidades, a nuestros gustos y costumbres, le corresponde aquello que está llamado a reemplazarlo mañana. Y que será, aunque no lo queramos, completamente distinto. Mejor adaptado a sus fines y más hermoso, con una belleza llamada a durar. [...] No se trata más que de sustituir todo objeto usado por otro lo más idéntico posible.<sup>205</sup>

Finalmente, tras la ocupación alemana de la Francia libre, el 10 de noviembre de 1942, Vox se adheriría al movimiento clandestino Combat, pasando así a la resistencia. Quizás este hecho le eximiría posteriormente de la depuración a la que se sometió a todos los campos profesionales tras la Liberación, pero que curiosamente no afectó prácticamente en nada a los grafistas. Tanto es así que muchos de ellos ocuparían cargos de responsabilidad durante la posguerra pese a haberse significado abiertamente por el régimen de Vichy.<sup>206</sup>

Otro de los hechos significativos en la biografía de Vox es su papel como «normativizador tipográfico nacional» y que reclamaría para sí en *Nouveaux destins*, en favor de la racionalización de los impresos del «Estado francés». El mayor ejemplo de esta labor sería el *Standard typographique*<sup>207</sup> que establecería en 1937 para la Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée (PLM) y que haría suyo su sucesora (la Société Nationale des Chemins de Fer Français, SNCF) en 1943 [fig. 14]. Esta obra, más que de un manual corporativo y de aplicaciones tal y como lo conocemos hoy en día, se trata de una especie de guía de adoctrinamiento corporativo sobre los modos, formas y estilos en la composición tipográfica. Va desde la explicación de las distintas familias en el capítulo III según la clasificación de Thibaudeau de 1924, a reglas de composición en el V o un glosario de términos, tratando de paliar de esta manera la falta de conocimientos de la imprenta francesa. Vox expresaba de la siguiente manera la trascendencia de su labor de esa época:

---

205 Vox, Maximilien, «Vers un style français», *Nouveaux destins de l'intelligence française*, op. cit., págs. 157-158.

206 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, op. cit., pág.145.

207 Guía para todas las imprentas francesas en la que se les indicaba una serie de normas básicas para unificar el aspecto de todos los impresos producidos para la compañía ferroviaria adjudicataria de la línea París-Lyon-Marsella.

El arte gráfico, que no es secundario más que en la medida que las cuestiones de lenguaje carecen de importancia, no sintió la convulsión del 40. Nos atrevemos incluso a decir que la liberó.

Entre una guerra y otra, la ciencia de poner tinta sobre el papel se ha convertido en una rama de las bellas artes. [...] tres signos demuestran la vitalidad de las artes y los oficios gráficos. En primer lugar la difusión de un carácter totalmente nuevo, el «Peignot» [...] En segundo lugar [...] el renacimiento de la auténtica edición de tirada limitada [...] El auténtico lujo procede de la escasez que es al mismo tiempo necesidad [...] En tercer lugar, el esfuerzo de renovación tipográfica, que ha sido una de las características más sanas del movimiento artístico contemporáneo, y que está a punto de desembocar en resultados de importancia nacional, gracias a la refundición de nuestras instituciones. A petición del gobierno del Mariscal, se ha constituido la Oficina de Racionalización tipográfica, un organismo cuya misión será la de dar al conjunto de los impresos del Estado francés un estilo general que satisfaga la elegancia, la lógica y la economía a través de la reducción de formatos, siguiendo el ejemplo dado por los Ferrocarriles.<sup>208</sup>

Esta Oficina de Racionalización de la que hablaba Vox la mantendría el nuevo gobierno francés tras la liberación, pues «el Ministerio de Finanzas creó una Comisión para la imprenta que puso en manos de Maximilien Vox asistido por Henri Jonquières [1895–1975]<sup>209</sup> y Marcel Jacno y que redefinió las normas tipográficas de usos en diversas administraciones centrales».<sup>210</sup> Vox llegó con ello a considerar que su valía personal, iniciada con el *Standard Typographique*, le fue merecedora de un nuevo puesto oficial:

De esta forma queda probada la eficacia de los métodos del «Standard Typographique», tal y como justificará la próxima publicación del Manual Tipográfico Administrativo al cual se dedica actualmente, es sus escasos ratos libres, uno de los adeptos más fervorosos de estos austeros estudios: Maximilien Vox, Presidente de la Comisión de impresos del Ministerio de Finanzas.<sup>211</sup>

Paradójicamente, este proyecto de Vox está claramente vinculado a las tentativas de racionalización del diseño que surgieron en el seno de la UAM, con evidentes influencias del diseño moderno germánico del periodo de entreguerras en su objetivo normativizador del material impreso. Pero como decía el escritor y diseñador Raymond Gid (1905–2000), «en su pasión por el bello oficio, [Vox] soñó durante mucho tiempo con una suma sobre “tipografía ordinaria”, con

---

208 Vox, «Vers un style français», págs. *op. cit.*, 158–159.

209 Tipógrafo y editor que trabajó para el servicio tipográfico de Deberny & Peignot desde 1934.

210 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, *op. cit.*, pág. 147.

211 Vox, Maximilien, «Une expérience de rationalisation administrative», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4e cahier, n° spécial du salon [TPG], París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.



la temeraria intención de desterrar las herejías».<sup>212</sup> Es decir, que su proyecto reformista realmente iba encaminado hacia una recuperación de los modos y la calidad perdida de la tipografía francesa, pero siempre en lo referido al impreso común. Su intención era liberarla de las ataduras y aditamentos que, según él y otros muchos en la profesión, habían enquistado a la imprenta francesa con una serie de normas inútiles, pero para depurarla de costumbres sin sentido<sup>213</sup> para abrir el campo a la experimentación, si bien a partir de los modelos del pasado. Esta actitud es prácticamente idéntica a los preceptos que durante aquel mismo periodo había ya promulgado el reformismo tipográfico británico encabezado por Stanley Morison, como su búsqueda de recuperación del humanismo renacentista para su adaptación a la nueva industria impresora, persiguiendo como objetivo último una tipografía de calidad para los textos de lectura y el libro en particular.

Una vez más, Vox se consideraría a sí mismo como el iniciador de esa revolución que inauguró con sus cubiertas para Grasset, tarea que se vio reconocida con el Premio Blumenthal y que tuvo su continuidad en los *Divertissements Typographiques*:

[...] hemos de constatar que cuanto más se condicione la calidad intrínseca del producto, y en particular la del papel, a la mediocridad de ajustar hasta el extremo el precio de coste, mayor peso tendrá la importancia de una buena tipografía (clara, sobria, elegante y racional).

En este sector solo se ha llevado a cabo una reforma y no fue técnica sino **tipográfica**. Hacia 1925, un editor confió al cuidado de un joven artista, ilustrador apasionado por la tipografía, la reforma de la presentación de toda su producción [...] Renovación caracterizada por el empleo de toda la gama de suertes disponibles por los fundidores, incluidas las hermosas series de la época de Balzac.<sup>214</sup>

Esta concepción sobre en qué consistía la renovación la refleja igualmente en la «Ley para la erradicación de la ignorancia bibliófila», redactado en 1952 por Maurice Robert para el Club Bibliophile de France y publicada en *Caractère Noël* de ese mismo año, que Vox hará suya incluyéndola posteriormente en sus memorias. Con ello, Vox expresa además su preocupación por la calidad del objeto impreso, algo que sin embargo no parece que se cuidara especialmente en Francia, y que iba intrínsecamente unido a la consecución de una buena tipografía:

---

212 Gid, Raymond, «À l'heure où le plomb devient lumière», *De plomb d'encre & de lumière: essai sur la typographie et la communication écrite*, París, Centre d'étude et de recherche typographiques, 1982, pág. 13.

213 «[...] los "creadores" de caracteres tipográficos pueden perfectamente cuestionar un cierto número de reglas que parecen leyes sacrosantas y que no son en realidad más que modas petrificadas o rutinas convertidas en dogmas.» Vox, «Le caractère d'imprimerie en 1935», *op. cit.*, pág. 238.

214 Vox, Maximilien, «Typographie pratique: III. Le livre et ses problèmes», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1954, págs. 49-50.

7. De la Tipografía :

- Art. 1. No hay más que un solo grado en la buena tipografía: la perfección.
- Art. 2. Una buena tipografía no puede salvar las malas ilustraciones, pero una mala tipografía puede matar las ilustraciones buenas.
- Art. 3. La tipografía debe respetar todas las reglas tradicionales que derivan de las profundas exigencias del ojo y del espíritu.
- Art. 4. La tipografía debe liberarse de todas las reglas que no son más que rutinas.
- Art. 5. Ningún texto, al contrario de lo que creen los falsos bibliófilos, exige el uso de un carácter determinado. Todo es mucho más sencillo que eso.
- Art. 6. Toda buena tipografía reside en una impresión irreprochable, lo que no es tan fácil como se cree.<sup>215</sup>

En 1960, Vox justificará su actitud reivindicando su posición política conservadora. Esta era para él la propia del pensamiento clásico, en la que lo revolucionario y lo que hace avanzar a la tipografía es el ideario humanista, heredado a su vez de la Antigüedad clásica a través del Renacimiento, contrario por tanto a las revoluciones progresistas que promulgan romper con el pasado. Así lo argumentaba en los comentarios redactados por él que acompañan a la publicación en *Caractère Noël* de 1960 de la «gran investigación sobre las lineales» que recopiló Blanchard para los números 108 y 109 de *Le Courier Graphique* :

Los revolucionarios de derechas (como yo) necesitan más coraje que los revolucionarios de izquierdas, ya que estos se dejan llevar por la corriente, por otro lado imaginaria, de un Progreso [sic] inmanente, si bien el pensamiento auténticamente tipográfico, humanista y platónico, está por encima de categorías temporales. El curso de la tipografía, como el de todas las artes, está jalonado con nombres que absorben y reflejan luz.<sup>216</sup>

El investigador suizo Roger Chatelain opina por su parte que «la obra gráfica de Vox se inscribe realmente en la tradición, participando en la defensa de valores franceses y favoreciendo la “grafía latina”». <sup>217</sup> Más adelante añade un comentario que le hizo Fernand Baudin —en una carta remitida el 16 de marzo de 2000— sobre el ambiente político que se respiraba en el entorno de Vox y que este seguía luciendo sin ningún pudor, mucho tiempo después de la Liberación y la depuración posterior:

---

215 Robert, Maurice, «Loi tendant à la répression de l'ignorance bibliophilique», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p. (Reproducido parcialmente a partir de las memorias inéditas de Vox bajo el título «Code de la bibliophilie moderne» en *Dossier Vox*, pág. 191.)

216 «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.

217 Chatelain, Roger, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, op. cit., pág. 46.

En 1958 yo tenía cuarenta años. Nunca me había encontrado con una mente tan brillante como la de Vox. Quedé deslumbrado. Como muchos otros que venían de mucho más lejos para recargar sus baterías. Sin embargo, en plena cancillería lursiana, hacía ostentación de simpatías maurrasianas y petenistas que nunca compartí...<sup>218</sup>

A pesar de las marcadas diferencias políticas entre ambos, esta particular renovación de la tipografía francesa estaba a su vez vinculada a la profunda anglofilia y total devoción que sentía Vox por Stanley Morison y su obra.<sup>219</sup> El británico John Dreyfus, que sucedería en el puesto de asesor de la Monotype a Morison y conocía perfectamente a ambos, describía cómo llegaba a sentirse de identificado Vox con Inglaterra:

[En Inglaterra] no se consideraba simplemente un artista, un colega, un escritor, un tipógrafo y un temible metomentodo, sino también «one of the happy few». Sabía muy bien que para los ingleses eso quiere decir mucho más que «una unidad entre un reducido número de seres». Sabía muy bien que la mayor parte de su audiencia conocía bastante a Shakespeare para recordarles la arenga de Enrique V en la víspera de la batalla de Azincourt: «We few, we happy few, we band of Brothers». Tal cita es reveladora: deseaba ser admitido en el seno de esta compañía fraternal, deseaba ser admitido en el seno de esta cofradía inglesa tan orgullosa de serlo.<sup>220</sup>

Esta admiración llegaba en algunos momentos a tal punto que, comparando la tipografía británica con la francesa, cargaba tanto las tintas sobre su admiración por Inglaterra y Morison que llegaba a despreciar abiertamente las creaciones de su propio país. En una colección de comentarios de Vox (bajo el seudónimo de Graphicus) que publicó en el número de 1953 de *Caractère Noël*, aprovechó varias ocasiones para criticar la despreocupación que manifestaba la tipografía francesa con respecto al cuidado con el que la Monotype en concreto, bajo la responsabilidad de Morison, procuraba a estos mismos tipos. Con respecto al *Times New Roman*, decía:

El periódico más grande del mundo ha querido regalarse el tipo más perfecto que se haya podido realizar para su uso exclusivo, bajo la dirección de Stanley Morison, mentor de todos nosotros (historiador, tipógrafo, conocedor de todos los conocimientos, con una sensibilidad británica unida a la lógica latina). Este tipo, en sus diversas variantes, ha sido graciosamente «released» a disposición del

---

218 Chatelain, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, op. cit., pág. 70.

219 Vox manifestará abiertamente su admiración por Morison —de quien se consideraba discípulo— en sus memorias, recogida a su vez en un artículo publicado en la revista *Communication & Langages* (Vox, Maximilien, «La passion de Stanley Morison», *Communication & Langages* n.º 26, 1975, págs. 46–58.)

220 Dreyfus, John, «Maximilien Vox et les anglais», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, op. cit., pág. 96.

público universal. Que en Francia no se haya reparado en él hasta ahora es algo que no deja de asombrar.<sup>221</sup>

La diferencia entre las consideraciones reformistas de Stanley Morison y las de Vox estribaban sin embargo en el hecho de que, como afirma Ponot, «Morison consideraba que la tipografía debe contentarse con ser el vehículo neutro del texto, algo que resultaba una posición demasiado doctrinal para Vox. Él preconizaba, para el temperamento francés, un tipografía “ordinaria” que se adapte a las circunstancias». La máxima del reformismo voxiano se resume así en una frase que también recoge Ponot: «No existen los errores en tipografía, existen errores de sensibilidad».<sup>222</sup>

De cualquier forma el pensamiento voxiano va a ir variando a lo largo de su vida y cambiará de parecer en varias ocasiones, sobre todo entre las etapas del periodo de entreguerras y la de posguerra. Así, si, como hemos visto, en la segunda reclama una vuelta a los principios clásicos con una hermética visión tradicionalista teñida de revolución, entre 1927 y 1930 había sin embargo criticado abiertamente las series históricas<sup>223</sup> y se alzaba en defensor de la modernidad encarnada en *Futura*.<sup>224</sup> Pero como ya hemos mencionado anteriormente, este periodo coincidió sin embargo con el momento en el que, trabajando para Deberny & Peignot, se realizó todo el proceso de compra de los derechos e inicio de la distribución en Francia del *Europe-Futura*, por lo que no sería de extrañar que su postura estuviese vinculada a tal acción comercial.

La personalidad de Vox era por otro lado uno de sus rasgos dominantes, hasta el punto de que no siempre despertaba reacciones positivas, con una mezcla de innegable carisma y egotismo no disimulado, como hemos visto en varias ocasiones. Él mismo se tenía por un hombre del Renacimiento, profesional de muy distintos campos, «una especie de humanista».<sup>225</sup> Su reacción a las críticas negativas eran reafirmaciones de su labor imprescindible y su papel esencial como líder y guía de un proyecto fundamental de renovación de la tipografía francesa a través de los distintos medios que tenía en su mano (en particular las revistas *Caractère* y *Caractère Noël* y los Encuentros Internacionales de Lure, tal y como analizaremos en el capítulo 4). Así se refleja por ejemplo en el editorial del número especial de navidad de 1949 de la recién aparecida *Caractère*. Todo el texto se convierte en una especie de autoarenga, en una reacción ante las seguras y continuas críticas que habría de recibir por un proyecto como *Caractère*, el cual se mostraba a los ojos de la profesión como una obra excesivamente personal de

---

221 Graphicus, «Comentaire», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

222 Ponot, René, «Maximilien Vox, un homme de lettre», *Maximilien Vox, un homme de lettre, op. cit.*, pág. 80.

223 Vox, Maximilien, «Vers un caractère nouveau», *Le jardin du bibliophile*, París, Le Crapouillot-Noël, diciembre 1928, pág. 14.

224 Vox, «Vers un caractère nouveau», *op. cit.*, págs.12-13.

225 Vox, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique», *op. cit.*, s.p.

Vox. Este, por su parte, defendía en dicho editorial sus cualidades para alzarse en el papel de «animador y director de escena» que se debe tanto al público como a la obra de arte:

[...] el papel esencial de animador de una revista digno de tal nombre lo alcanzará, no acallando sus gustos personales, su experiencia pasada, sus conocimientos del presente, su intuición sobre el porvenir, sino apelando por el contrario a toda su inteligencia y su corazón, procurando aumentarla cada día más.<sup>226</sup>

Pero el caso más llamativo que hemos encontrado es el relacionado con la novela *L'Or*, del escritor Blaise Cendrars (1887-1961),<sup>227</sup> publicada por Grasset por primera vez en 1925. La cubierta de este libro corrió evidentemente a cargo de Vox, quien llegaba a afirmar que «los autores se plegaban» a las condiciones que les imponían él y Salvat desde la editorial. Según Vox, Blaise Cendrars tuvo que ceder «en favor de la belleza de la cubierta», aceptando «reducir un título de tres líneas a tres letras: “L'OR”», gracias a lo cual la novela «obtuvo un éxito enorme».<sup>228</sup> Incluso en sus memorias Vox seguiría afirmando convencido que fue él mismo quien sugirió tal título a Cendrars ante la enorme extensión del que había fijado su autor. Tras el éxito del libro —y su portada, que en un ejercicio de inmodestia califica él mismo como «una de las más bellas cubiertas del mundo»— Vox aleccionaba a los grafistas sobre el uso de títulos lo más cortos posibles («de tres letras») para conseguir portadas llamativas.<sup>229</sup>

Las memorias de Cendrars, recopiladas por su hija Miriam, recogen sin embargo una escena completamente distinta en la que Vox no queda muy bien parado. En ellas cuenta cómo, a su regreso de Brasil, en septiembre de 1924, Cendrars retomó el trabajo en su casa de Tremblay-sur-Mauldre, donde recibiría el apremio de la editorial Grasset para publicar una novela suya:

Los editores le dan la tabarra, ¿cumpliré sus promesas? [...] ¿Qué hay para Bernard Grasset? [...] en seis semanas [...] Blaise termina una novela, su primera novela: *La Merveilleuse Histoire de Johann August Suter*.

El editor dice que no es un buen título; demasiado largo. Hay que joderse.

De acuerdo, aquí tienes otro: *L'Or*.

¿Vale así de corto?<sup>230</sup>

---

226 Vox, Maximilien, «Salut à l'an 50», *Caractère*, 1re année, n°4, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, diciembre 1949, s.p.

227 Seudónimo de Frédéric-Louis Sauser, escritor suizo nacionalizado francés en 1916.

228 Vox, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique», *op. cit.*, s.p.

229 Vox, «Bernard Grasset, précurseur», *op. cit.*, pág. 88.

230 Cendrars, Miriam, *Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture*, 3ª ed., París, Denoël, 2006, (1ª ed. Balland, 1984) pág. 477.

Es por lo tanto evidente que el título final surgió de un arrebato de Cendrars ante la negativa por parte de Grasset de aceptar el título original de la novela, y no de la creatividad como compositor de portadas de Vox. A este, en definitiva, el título le vino caído del cielo fruto de la indignación de Cendrars, pero Vox no se cansaría de defender como de su cuño el título final, hasta tal punto de que en ciertas ocasiones, como hemos mencionado, da a entender que el éxito de la novela de Cendrars no se debió exclusivamente a la calidad del texto, sino a su «hallazgo» para la cubierta.

Otro episodio de la tormentosa relación Vox-Cendrars se produjo con la edición de *L'Homme foudroyé* en la editorial Denoël en 1945, que en aquellos momentos estaba al cargo de Vox. Tal y como se recoge en sus memorias, Cendrars lo llegó a calificar por este hecho de editor acomplejado:

El editor insistió en denominar «novela» a este libro, pero ¿podría llamarse «novela» a esta construcción gigantesca, a este monólogo interior, a este fantástico tapiz mental? Blaise protestó.

Cuando recibió la tercera tirada de *L'Homme foudroyé* el 1 de julio de 1947, Blaise cantó victoria: «Estoy contento de haber conseguido al fin cargarme la palabra “novela” de la portada. ¡Esta era otra de esas enormes gilipolleces tan del gusto de Vox! Nunca entenderé a los editores. ¡Deben de estar llenos de complejos y Vox más que ninguno!»<sup>231</sup>

Su propio hijo Sylvère Monod aseguraría que Maximilien Vox era un personaje tan poderoso que acabaría por imponerse a la figura que era su propio padre. Finalmente, Vox acabaría siendo tanto la mejor creación de Samuel William Théodore Monod como su mayor defecto:

En definitiva, Maximilien Vox era en cierta forma víctima de su don del estilo y del uso apasionado que hacía de él.<sup>232</sup>

Y Chatelain llega a afirmar que Vox, con su talento y personalidad, podría haber dado un vuelco a la tipografía francesa de su época y colocarla a la altura de la tipografía moderna internacional, pero que su pensamiento y sus ideas eran demasiado tradicionalistas, incluso retrógradas, para que tal revolución llegara a producirse por su iniciativa:

Este gran personaje de la tipografía, que marcó su época, habría podido situarse en la vanguardia de la renovación del grafismo en los países de habla francesa. Su talento, sus conocimientos y su carisma le habrían permitido llegar a ser el líder de los renovadores. Pero es evidente que tal cosa no concordaba con la filosofía del traductor de Santo Tomás de Aquino (1935) ni con la sensibilidad del que construyó su idea de clasicismo al editar a Charles Maurras y su *Avenir*

---

231 Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars, op. cit.*, pág. 632.

232 Sylvère Monod, «Maximilien Vox, l'homme et les lettres», *op. cit.*, pág. 38.

*de l'intelligence française*, con una portadilla firmada por Philippe Pétain (1943) ni con la conciencia de un sargento de las FFI<sup>233</sup> (1944) ni las nostalgias del autor de una biografía de Napoleón (1959).<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *Forces françaises de l'intérieur*, agrupación de las fuerzas militares de la resistencia interior francesa, de todas las tendencias políticas, entre las que estaba el grupo derechista Combat al que perteneció Vox.

<sup>234</sup> Chatelain, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, *op. cit.*, pág. 70.

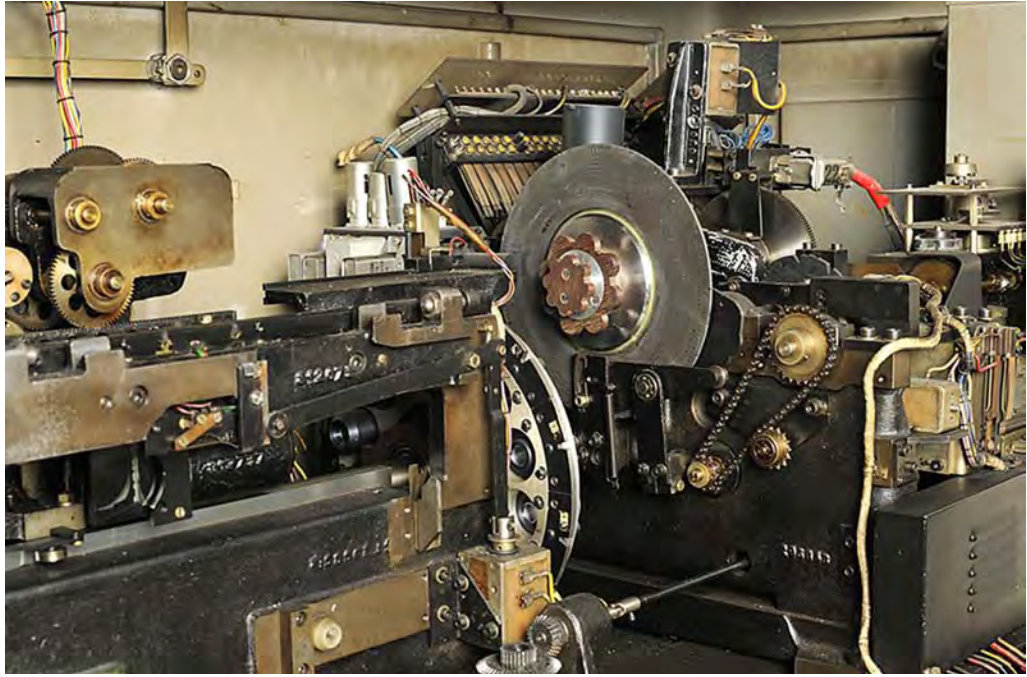


FIG. 1: Lumitype-Photon 100, 1951.



FIG. 2: Paris, 1952: , en *Caractère Noël*, 1953, s.p.



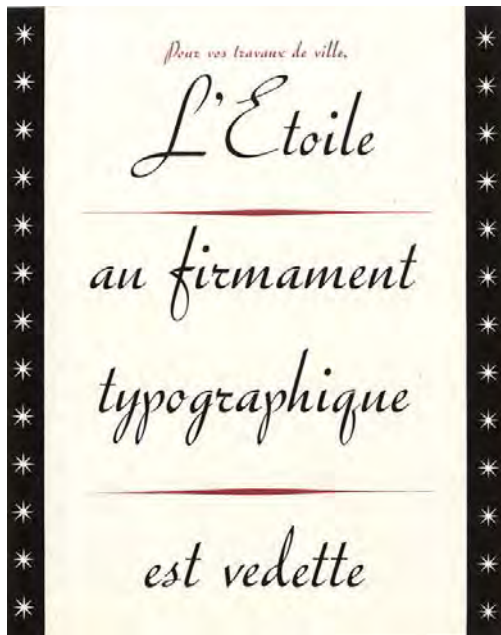


FIG. 3: Étoile: 1933, Deberny & Peignot, s.d.



FIG. 4: Floride: 1939, Supplément au catalogue, Fonderie Deberny & Peignot, s.d.



FIG. 5: Touraine Demi-Gras,; 1947, Fonderie Deberny & Peignot, s.d.



FIG. 6: Chambord: 1945, Séries récentes, fonderie Olive, Marseille, s.d.

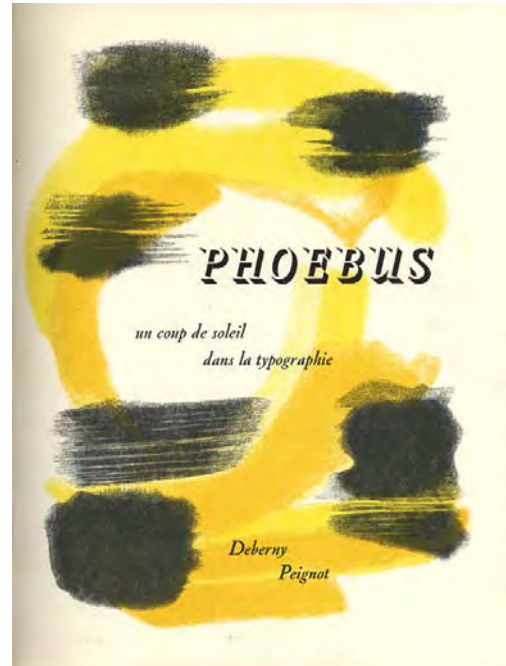


FIG. 8: Phœbus: 1953, en *Caractère Noël*, 1954, s.p.

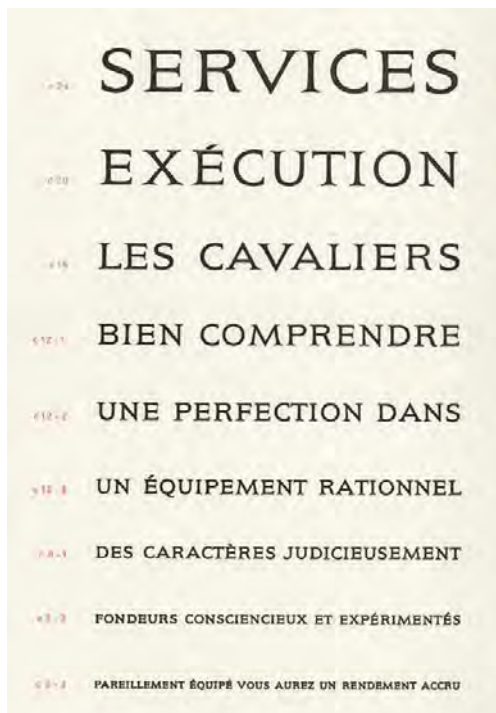


FIG. 7: Président: 1954, «Le Président», Paris, Deberny & Peignot, s.d.

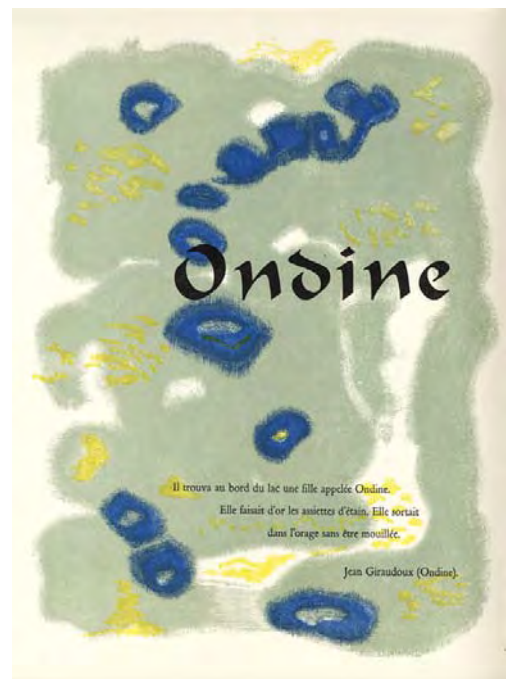


FIG. 9: Ondine: 1954, en *Caractère Noël*, 1954, s.p.



FIG. 10: Polyphème: 1910, en *Album d'alphabets pour la pratique du Croquis-calque*, édité spécialement pour le *Manuel français de Typographie moderne* de F. Thibaudeau, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s.d. (1924).



FIG. 11: Cyclopéen: 1910, en *Album d'alphabets pour la pratique du Croquis-calque*, édité spécialement pour le *Manuel français de Typographie moderne* de F. Thibaudeau, Paris, Fonderies Deberny & Peignot, s.d. (1924).



FIG. 12: Jacno: 1951, Fonderies Deberny & Peignot, s.d.

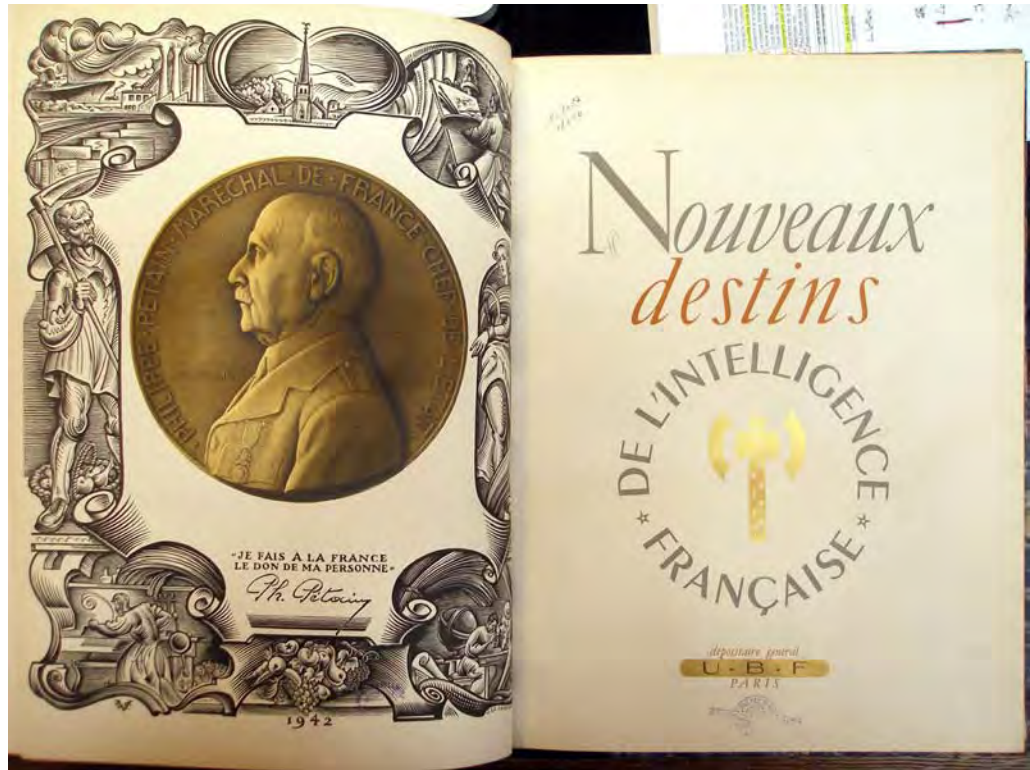


FIG. 13: *Nouveaux destins de l'intelligence française*, Paris, Union Bibliophile de France, 1943.

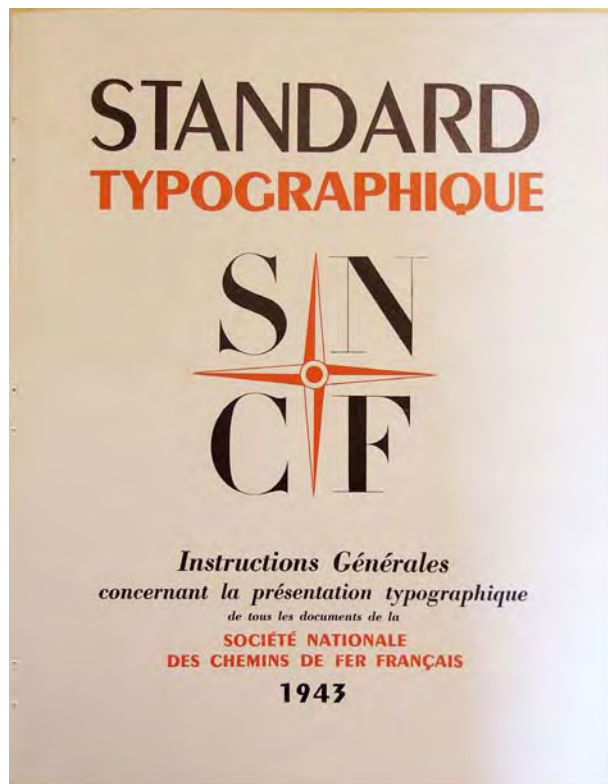


FIG. 14: Standard Typographique SNCF, 1943



### **3. TEORÍAS Y CONSTRUCCIÓN DE LA GRAFÍA LATINA**

---



La Grafía Latina puede considerarse como un movimiento en toda regla, un programa, «una escuela» —como diría Maximilien Vox— «con sus partidarios, consignas, líder y doctrina»,<sup>1</sup> a pesar de que él mismo lo negase en uno de los textos fundamentales del movimiento que analizaremos en el siguiente apartado.

La cuestión es que de hecho podemos descubrir toda una serie de preceptos, dictados en su gran mayoría por Vox a través de un órgano principal de comunicación como era la revista *Caractère*, seguidos por sus partidarios —agrupados bajo la denominación de *Compagnons de Lure*— hasta el punto de que en ciertos casos saldrían en feroz defensa de su líder, e incluso con una serie de artículos y publicaciones que pueden llegar a considerarse auténticos manifiestos. Porque algo que caracteriza a la Grafía Latina es la profusión de textos publicados y que constituyen el núcleo de toda la construcción doctrinal en la que la tipografía —tanto como mecanismo de reproducción con tipos impresos como en lo referido al diseño de los mismos— se presenta como un dominio de carácter estrictamente intelectual.

Esa intelectualización de la tipografía por parte de Maximilien Vox surge además a partir de la idea principal de que la cultura latina fue la que propició el desarrollo de toda la cultura occidental y que, por extensión, dicha latinidad es sinónimo de universalidad. Esta era sin embargo una concepción opuesta a la de la modernidad, dado que dicho carácter universal residía para Vox, paradójicamente, en su carácter francés como legatario de la latinidad original, como explicaremos al final de este capítulo.

Pero una de las particularidades de la Grafía Latina en tanto que movimiento doctrinal es que, al menos durante una primera etapa, pareció haber tenido no una línea única, sino dos: una dictada por Maximilien Vox y la otra interpretada por el artista leridano Enric Crous-Vidal que derivó a su vez en lo que la FTF denominaría la Nueva Escuela Gráfica de París.<sup>2</sup>

Las definiciones de la Grafía Latina por parte de ambos autores se van a ir sucediendo a lo largo de al menos siete años (entre 1950 y 1956) en los que cada uno de ellos lanzará un texto en el que parece dar la réplica al otro, pero partiendo de un punto y unas intenciones en apariencia comunes. Estos dos caminos van a acabar por desvelar finalmente concepciones en el fondo distintas: la de Vox, centrada en el grafismo de forma genérica, con una perspectiva tradicionalista

---

1 Vox, Maximilien, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, Lure, [1955] (Fechado por F. Baudin en 1955 y reproducido por él en *Dossier Vox*, pág. 247. La lista de obras de Vox que figura en la última página del folleto están todas ellas aparecidas entre 1953 y 1954, por lo que su fecha de publicación podría ser sin embargo este último.)

2 Denominación con fines comerciales (para la promoción en el mercado francés de las creaciones de los miembros de esta Escuela) desarrollada en torno a 1952 por la Fonderie Typographique Française, formada por Enric Crous-Vidal, Louis Ferrand, René Ponot y Joan Trochut-Blanchard, que pretendía ser la puesta en práctica de las ideas en torno a la Grafía Latina y cuya paternidad atribuyeron a su vez al propio Crous. (v. Ponot, René, «Tendances de la lettre contemporaine», *La France Graphique*, nº 95, París, diciembre 1954, pág. 63.) Hace a su vez referencia a la Escuela de París, denominación que durante la década de 1950 servía para definir un heterogéneo estilo figurativo en pintura estrictamente nacional. Por otro lado, este tipo de designaciones se sucedían desde principios del siglo xx, la mayoría de ellas sin ningún criterio definido.



y al mismo tiempo de pretensiones universalistas, que parte sin embargo de la preeminencia del conocimiento puramente francés, centrado en la retórica y la teoría del diseño; y la de Crous, volcada en el diseño de tipos y de elementos gráficos, con materializaciones prácticas, en un espíritu manifiestamente mediterráneo aunque de vocación moderna e internacionalista.

### 3.1. Teorías fundamentales de Enric Crous-Vidal y Maximilien Vox

#### 3.1.1. «Pour une graphie latine» y «Latinité»

---

Respecto a lo anteriormente comentado, podemos afirmar que la Grafía Latina no obtuvo su carta de nacimiento hasta el momento en el que se publicaron los dos primeros textos fundacionales, ambos en el mismo número de febrero de 1950 de la revista *Caractère*, con una portada realizada por Crous [figs. 1 y 2]. El primer texto que abre este número no es de hecho otro que el que puede realmente considerarse como el que inaugura oficialmente el movimiento y que no podía ser más que de Maximilien Vox: «Pour une graphie latine».<sup>3</sup>

Este está encabezado por la cita sacada del folleto *Choix* de su maestro Paul Iribe que reproduce en varias ocasiones, pero transcrita de memoria por Vox (ya que no corresponde con exactitud a la original) y que además fecha también de manera errónea en 1932 en vez de en 1930, por lo que entendemos que esto último no es sino un error tipográfico: «Entre el cubo Europa y el arabesco Francia, hay que hacer la elección: y la hora de elegir ha llegado. Paul Iribe, 1932».

Creemos que, tras medio siglo de tanteos, felices o tristes, fecundos o estériles, ha llegado el momento de dotar a nuestro tiempo, a nuestro país, de una doctrina tipográfica exacta y precisa.

Ha habido que destruir mucho, pues las rutinas —esas verdades muertas— nos abrumaban. El gusto le salió al paso al conocimiento y llegamos a sacrificar alegremente el espíritu del «divertimento». Pero no nos arrepentimos, puesto que nuestra época ha aprendido a realizar cosas encantadoras con cualquier material pasado de moda.

Se ha sometido de la misma manera, con cierto beneficio, a disciplinas que nos eran ajenas. Los tipos «de palo», que son lo más «antique» que hay en el mundo, han supuesto para nuestra tipografía un saludable depurativo. Este totalitarismo no es sin embargo suficiente para la sensibilidad francesa.

Pero seamos precavidos: no siempre hay que divertirse, no siempre hay que depurar. Ha llegado el momento de construir, de proporcionar a los jóvenes un método para hacerlo tras nosotros. Nuestro grafismo ha perdido demasiado el tiempo «buscándose... expresándose». Debería pensar más en actuar y, por eso

---

3 Dada su corta extensión y la importancia que tienen estos dos textos seminales, hemos considerado pertinente traducirlos y reproducirlos en su integridad.

mismo, en desear. Nuestra tarea principal será de ahora en adelante la de señalar los puntos donde aplicar ese deseo.

La doctrina en la que creemos no podría ser más que *Latina*. Pero entendámoslo bien, pues no hay palabra más manida y que haya servido para disfrazar tantas simplezas y tanta vulgaridad. La fuente misma de las letras que llevan el hermoso nombre de «latinas» ocupa en los catálogos un lugar humilde. Esas son sin embargo las que hay que renovar y devolver a su trono.

¿Es necesario precisar que la latinidad no tiene para nosotros un sentido étnico ni político? Por el contrario, designa una manera de concebir la civilización; es decir, un cierto arte de ser, de vivir, de pensar y de escribir. Ahora bien, la escritura latina, la letra a la romana, ha dejado de ser un objeto de investigación en Francia. Trabajos como los de Stanley Morison, Walter Diethelm [1913–1986],<sup>4</sup> Alessandro Butti [1893–1959]<sup>5</sup> o el malogrado Guillermo de Mendoza se muestran como impensables en el país de los Garamond y los Estienne.

El empeño de *Caractère* se volcará en devolver a Francia su lugar en la internacionalidad de la letra latina. Un soplo precursor conmueve ya, a quien quiera prestar atención, las demás ramas de nuestras artes gráficas. Ya ha pasado la moda anterior de la germanización, la eslavización o la americanización.

Todos los signos son ya visibles y en poco tiempo volverá a fluir como una rosa bajo el cielo gris del mundo el más puro don francés, la gracia, propiciado por el gesto más francés de todos del dibujo.

Y llegará entonces la renovación de la letra latina.<sup>6</sup>

Principalmente, Vox está reclamando aquí, una vez más, la toma de posiciones de su país en cuanto a la investigación tipográfica para la recuperación del papel de Francia en el panorama internacional de las artes gráficas y fijando de manera definitiva su doctrina para conseguir tal objetivo. Dentro de esta cruzada, uno de los caballos de batalla de la Grafía Latina voxiana hasta el final va a ser el uso invasivo de los tipos de paloseco, fruto de lo que él consideraba simples modas pasajeras de origen extranjero. Aunque reconoce el papel que tuvieron como «saludable depurativo» —haciendo referencia indirecta al que jugó el *Europe-Futura* en la década de 1930, cuando en Francia las creaciones tipográficas eran escasas o simples recuperaciones en el mejor de los casos— no los considera sin embargo adecuados para la tipografía francesa, ya que son una concepción extranjera (especialmente germánica) que no se corresponde con el espíritu tipográfico nacional. Esto va a marcar precisamente todo el eje central de la Grafía Latina, al plantearse esta no como un posicionamiento original o revolucionario, sino como una actitud de oposición a lo que llega de ese contexto no latino (no francés), como perjudicial para los intereses y el espíritu franceses.

---

4 Diseñador de tipos suizo, discípulo de Fernand Léger en la Académie de la Grande Chaumière de París. Entre 1948 y 1951 diseñó la *Diethelm Antiqua* para la fundición Haas.

5 Diseñador de tipos italiano, docente y director artístico de la fundición Nebiolo.

6 Vox, Maximilien, «Pour une graphie latine», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, Premier cahier, febrero 1950, s.p.

La clave fundamental para entender la concepción voxiana es la definición que hace precisamente de esa latinidad (el carácter de ese espíritu latino) por un lado, así como de los tipos latinos por otro.

La primera, sobre la que va a insistir repetidamente, no pretende ser una denominación localista, geográfica, política ni étnica —a pesar de que el carácter marcadamente francés que subyace en cada uno de sus planteamientos acabe por contradecirle en todo momento— sino que ya da a entender que es una concepción de vocación universalista. La cuestión es que ese universalismo parte de la noción unificadora de la cultura latina original, que en Francia había dejado de tener peso —según las ideas de Vox, heredadas a su vez de Paul Iribe— debido a la invasión del pensamiento moderno internacionalista.

La segunda está basada en el modelo de tipos que en la tradición francesa se denominaban precisamente *latinas*, por hacer referencia formal —aunque lejana— a las capitales lapidarias romanas y que acabarán siendo el modelo específico de la Grafía Latina.<sup>7</sup> La renovación que defiende para la tipografía latina —francesa, por extensión— debe proceder precisamente de la aplicación y fomento de cualidades específicamente francesas, residentes todas ellas en el dibujo. No un dibujo concretamente caligráfico o manual, sino el dibujo en su concepción más extensa, por oposición a la construcción de la letra geométrica de regla y compás.

Por otro lado, Crous va a incorporar la llamada a la acción que hace aquí Vox, no solo como un elemento teórico en sus propios textos, sino a través de la aplicación de la interpretación de sus ideas sobre la latinidad en sus creaciones y especialmente en el diseño de sus tipos. Este punto es especialmente importante pues, como señala Andreu Balius, «no podemos olvidar que Crous fue una persona formada en el activismo de vanguardia y que, para él, *pensar* y *hacer* eran una misma cosa».<sup>8</sup>

Unas páginas más adelante de este mismo número de *Caractère*, tras esta declaración de principios sobre la Grafía Latina, el propio Vox escribe una extensa reseña del trabajo de Crous presentándolo como «un desconocido incluso por nosotros mismos hasta ayer, pero un creador que se revela hoy como la esperanza de la grafía latina».<sup>9</sup>

---

7 Las *latinas* que describe Francis Thibaudeau en su clasificación de 1921 pretenden remitir a las capitales romanas lapidarias, si bien poseen por lo general unos remates triangulares muy exagerados con respecto a las terminaciones de los caracteres romanos grabados en piedra. Este será precisamente el único modelo que Vox reclame como específicamente latino, como en este primer texto, que acabará derivando en las *incisas* de su clasificación. De hecho, como ya hemos mencionado, el propio Charles Peignot le encargaría a Frutiger el diseño de un tipo en este estilo nada más contratarlo en 1952 y la gran mayoría de los tipos diseñados por Crous a partir de este momento serán casi todos ellos *incisas*. Sobre este tema hablaremos en el capítulo 5.

8 Balius, Andreu, «Lletres llatines. Estudi i descripció tècnica dels dissenys tipogràfics d'Enric Crous Vidal» en Pelta, Raquel (ed.), *Crous Vidal i la grafia llatina*, (Museu d'Art Jaume Morera, del 4 de desembre de 2008 al 8 de març de 2009), Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2008, pág. 80.

9 Vox, Maximilien, «Crous-Vidal ou l'Expression Radieuse», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, Premier cahier, febrero 1950, s.p. (Crous volverá a reproducir el texto de este artículo en su integridad en el díptico de invitación a la exposición de su obra gráfica que se

Enric Crous-Vidal, artista de vanguardia<sup>10</sup> exiliado en Francia tras la Guerra Civil española, había empezado a trabajar en 1947 como maquetador en los talleres de la imprenta de los hermanos Draeger, que eran a su vez impresores de cabecera de Vox y la imprenta más reputada de París desde hacía décadas. Sería allí donde, con toda probabilidad, Crous se daría a conocer a Vox «una mañana, sin ninguna timidez en verdad, pero con una seguridad un poco reticente» y le enseñaría «las manos llenas de cartones desbordantes, viñetas, alfabetos, decoraciones, embalajes, anuncios, caligrafías; todo ello nítido, vivo, agradable, de aspecto fácil y de un solo giro de mano. En resumen, superiormente *escrito*».<sup>11</sup>

Ese mismo año, seguramente animado por un Vox fascinado por su obra, Crous abandonaría su trabajo en la imprenta parisina<sup>12</sup> y se establecería por su cuenta como diseñador, cuando contaba ya con 42 años de edad. Al final del mencionado artículo, Vox señala que Crous ya estaba por aquel entonces preparando creaciones para Deberny & Peignot y la FTF, a buen seguro introducido en dichas fundiciones con el aval del propio Vox.

No sería de extrañar por tanto que, de la admiración mutua, surgieran los primeros intercambios en los que Vox hablaría a Crous de sus ideas sobre tipografía, dibujo y latinidad y Crous le manifestase su pasión por las artes gráficas —por el dibujo tipográfico en particular— y su predilección por el arte románico. Pero a pesar de que Crous había ya expresado algunas ideas sobre tipografía en la revista vanguardista *Art* que publicó en Lleida entre 1932 y 1934, no podemos considerar que hubiera reflexionado de forma específica sobre ninguna de las bases de lo que habría de convertirse en las teorías en torno a la Grafía Latina, dado el carácter netamente vanguardista de aquellas. Por el contrario, sí que va a utilizar términos y expresiones en sus escritos posteriores que ya había usado Vox con anterioridad en repetidas ocasiones. Esto nos conduce a la hipótesis de que Crous se convierte voluntariamente en discípulo de Vox, interpretando las ideas de su valedor y haciéndolas suyas, hasta el punto incluso de que Crous llegaría a defender durante toda su vida que fue él el ideólogo original del movimiento.

En ese primer texto, que aparece publicado en el número de *Caractère* al que estamos haciendo referencia, inmediatamente después de la reseña de Vox sobre él, Crous expone en pocas líneas sus ideas sobre la «Latinidad», que, como

---

celebró en la galería Marcel Berheim de París, entre el 3 y el 16 de febrero de 1965, cuando ya se encontraba retirado de la profesión.)

10 «Pero, convertido en el portavoz de una generación de jóvenes inquietos que miraban desde su Lleida natal hacia Europa, lo que sobre todo fue Crous es un auténtico vanguardista en una ciudad de provincias [...] en una España que trató de subirse con muchas dificultades a un tren de la modernidad de brevísima parada en un entorno gravemente enfermo de ignorancia, intolerancia y tradicionalismo.» Pelta, Raquel, «Enric Crous i la Grafia Llatina», *op. cit.*, pág. 44.

11 Vox, «Crous-Vidal ou l'Expression Radieuse», *op. cit.*, s.p.

12 Alain Fouquet señala sin embargo que fue despedido: «[...] tres años después [...] la Dirección se da cuenta de la incompetencia de su empleado y le agradecen sus servicios en el acto.» Fouquet, Alain, «Crous-Vidal ou la renaissance de la graphie latine», *Publimondial: la publicité de France, revue internationale des arts graphiques et des techniques publicitaires* n° 63, agosto-septiembre 1954, pág. 9.

demostraremos más adelante, parecen calcadas de las de Vox, como «principios de acción»:

Precusores como Geoffroy Tory y Albert Dürer pretendían construir la letra por medios científicos como los cuadrados divididos, el número de oro, las proporciones anatómicas del cuerpo humano, etc...

Leonardo da Vinci, el único genio múltiple en todo lo que tocaba, creó un espléndido alfabeto romano con menos accesorios. De la misma manera, Johann Sebastian Bach, matemático musical instintivo, construyó también inmensos monumentos artísticos sin necesidad de andamiajes, ¡y con qué precisión sin embargo, con qué espontaneidad!

Nosotros no creemos en las recetas de cocina para la elaboración de obras maestras.

La inspiración de los alemanes, maestros incontestables del «blanco y negro» de los bellos colores tipográficos pero sin embargo *oscuros* (volúmenes), no se adapta en absoluto a nuestro espíritu latino, a la expresión *radiante* (arabesco). En sus concepciones gráficas nuestros vecinos se expresan con intensidad, mientras que nosotros lo hacemos con gracia, que también es una forma de fuerza, pero enriquecida con seducción.

Nuestros anónimos ancestros, de los que existen ejemplos precisos de manera particular en el sudeste de Francia, adornaron profusamente sus iglesias con arte lombardo (arte románico puro), con leyendas epigráficas de una nobleza digna de sus monumentos y de una tradición cargada de elegancia que debemos continuar.

En nuestra opinión es por tanto un error irreverente amarrarse a formas que no son latinas, puesto que se trata de crear, pues nuestra civilización tiene un lenguaje de emotividad universal, como conviene a toda creación artística.

Si por la fortuna contraria de las armas somos hoy los parientes pobres de la novia, somos por contra los capitalistas de los intereses compuestos del pensamiento que, a fin de cuentas, permanece como riqueza eterna.<sup>13</sup>

Aquí ya podemos observar toda una serie de ideas coincidentes en un primer momento con las de Vox: el rechazo a la letra construida, geométrica; la inadecuación del diseño germánico al espíritu latino y el carácter alegre, seductor, vivo y luminoso de la gracia latina; la referencia a las obras de arte latinas del pasado; y la riqueza del pensamiento latino junto a la perduración en sus formas artísticas de una civilización universal. Esta posición de Crous, con su reivindicación del regreso a la tradición, contrasta con la actitud que defendía en 1933 cuando manifestaba sus convicciones vanguardistas y antinacionalistas,<sup>14</sup>

---

13 Crous-Vidal, «Latinité», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, Premier cahier, febrero 1950, s.p.

14 «Abrazar con fuerza lo latente: el hito internacional e incluso ultratraspararlo si lo exige una necesidad instintiva. ¶ Ignoramos qué sentido tiene la palabra clásico. Comprendemos el sentido de la palabra primitivo. Detestamos a un Miguel Ángel y elogiamos la línea contundente de la

aunque también es lógico pensar que sus concepciones artísticas evolucionasen tras su experiencia en la Guerra Civil y su posterior exilio en Francia. La única referencia que hace Crous sobre su aportación particular, y de manera soslayada, es a las inscripciones que figuran en las fachadas de los edificios donde trabajó restaurando sus relojes de sol en torno a 1940. De hecho, el artículo viene ilustrado con tres fotografías en las que se ve a Crous trabajando en los de Saint Jacques de Montauban y el de Saint Michel de Verdun-sur-Garonne.

### 3.1.2. Riquetsa de la grafía latina

---

A finales de ese mismo año de 1950, Crous pronunciará una conferencia el 16 de diciembre en la sede de la escuela técnica Estienne de París bajo el título de *Riquetsa de la grafía latina* —invitado por su director, Robert Ranc— y que se publicaría posteriormente como el nº 17 de los *Cahiers Estienne* del año siguiente.<sup>15</sup>

Si he aceptado lo que considero un riesgo, es únicamente por un «espíritu de revuelta». Una noble revuelta —al menos en principio—, puesto que, en el campo del grafismo puro que nos ocupa, ya nos hemos adormecido demasiado en el conformismo de unas fuentes que no son latinas.

Y evidentemente somos nosotros mismos los responsables de este abandono actual, en beneficio de otras tendencias extranjeras, a pesar de que entre nuestras tradiciones hayamos heredado tesoros espirituales inagotables, valores universales que sólo esperan ser devueltos a su sitio por nuestras manos, con medida y clarividencia.

Pero cuidado, no confundamos tradiciones con academicismos, pues las primeras son vivos legados mientras que los últimos son convenciones agonizantes.

Cuando proponemos adentrarnos en nuestras tradiciones lo hacemos con el único propósito de obrar como seminaristas (seminario entendido como «el lugar donde se siembra») para «salir» con un nuevo bagaje y no hacer voto de clausura (para «quedarse» para siempre).

Bajo la expresa condición, naturalmente, de que dichos lugares elegidos sean latinos.<sup>16</sup>

Con este comienzo Crous se va a disculpar ante un público de estudiantes de artes gráficas por lanzarse a un discurso vehemente y carente de prudencia —según señala a su vez como cierre—, pero reconoce al menos que no es un profeta,

---

anónima construcción románica... ¶ En la actualidad partimos del “ahora” y abarcamos el futuro. Nos interesa poco lo que se hizo antes. Nada pueden decirnos las seudocopias adulteradas, tísicas de todas las mil “escuelas” (escuela es sinónimo de séquito fúnebre) nacionales.» [Crous Vidal, Enric], «Presentació», *Art: revista de les arts* nº 1, Lleida, 1933, s.p.

15 Crous-Vidal, «Riquetsa de la grafía latina» (Conférence faite au Collège Technique Estienne, le 16 décembre 1950), *Cahiers d'Estienne*, París, nº 17, 1951, s.p.

16 *Ibid.*

sino una especie de agitador. En este texto ya aparecen fórmulas que empiezan a confundirse en autoría con la de Vox, como sucede con otros posteriores. Muchas de ellas parecen expresadas originalmente por Crous y retomadas luego por Vox, como cuando habla en este caso de «convenciones agonizantes» que no son otras que las «rutinas» y «verdades muertas» de Vox,<sup>17</sup> algo que Crous también había manifestado en su revista *Art*, ya en 1933.<sup>18</sup>

Otras ideas compartidas con Vox que aparecen en *Richesse de la graphie latine* son la importancia que se le daba al pensamiento en la Antigüedad y la necesidad de crear una «doctrina gráfica»;<sup>19</sup> la necesidad de visitar el pasado para generar las obras contemporáneas;<sup>20</sup> la obligatoriedad de recurrir a unas fuentes que sean exclusivamente latinas frente a las influencias extranjeras<sup>21</sup> (idea fundamental de Paul Iribe en *Choix*); la llamada a la acción, desterrando las rutinas;<sup>22</sup> el rechazo de las propuestas germánicas —a pesar de la calidad que le reconoce— por ser demasiado frías y alejadas del espíritu latino,<sup>23</sup> junto con su valor natural frente a la inadecuación de las soluciones importadas;<sup>24</sup> la importancia del pensamiento, la fe y el espíritu que se vieron aprisionados a partir del Renacimiento;<sup>25</sup> la perennidad de los modelos romanos clásicos<sup>26</sup> y las ventajas que ofrece la composición fotoeléctrica como liberadora de la letra y el grafismo.

Hemos de recordar sin embargo que todas estas ideas no eran exclusivas ni de Vox ni de Crous, sino que autores como Louis Ferrand<sup>27</sup> también se estaban expresando en los mismos términos durante la misma época, por lo que cabe pensar que ambos estaban actuando como catalizadores de ese pensamiento latino para materializarlo en forma de construcciones teóricas más sólidas. El tema del arabesco, por otro lado, ya lo había tratado Iribe y a su vez estaba vinculado a la viñeta tipográfica desde los tiempos de Fournier. Crous sin embargo va a asociar este elemento —que él relaciona con la cultura mora (hispanoárabe) y por lo tanto mediterránea— a la necesidad de simplificar la composición de la

---

17 Vox, «Pour une graphie latine», *op. cit.*, s.p.

18 «Sencillamente, el impresor actual sólo sabe hacer lo que la práctica, la rutina y la paciencia le han enseñado.» Crous, Enric, «Imprenta», *Art: revista de les arts* nº 2, Lleida, 1933. s.p.

19 Vox, «Pour une doctrine graphique / Croissance», *Caractère*, octubre 1950, s.p.

20 La adaptación de los elementos del pasado que pueden seguir siendo válidos en el presente, a la manera que tuvo Vox de crear los *Divertissements Typographiques*.

21 Vox, «Pour une graphie latine», *op. cit.*, s.p.

22 Vox, Maximilien, «Le caractère d'imprimerie en 1935», *Publicité 1936*, Arts et métiers graphiques, París, 1936, pág. 238.

23 La perfección de los tipos alemanes, su rigidez, y su inadaptabilidad al francés ya fueron comentadas por Guégan (Guégan, Bertrand, «Le Futura», *Arts et métiers graphiques* nº 6, París, 1 julio 1928, pág. 388) y por Vox (Vox, Maximilien, «Le graphisme et la vie», *Le jardin du bibliophile*, París, Le Crapouillot-Noël, diciembre 1931).

24 Vox, «Crous-Vidal ou l'Expression Radieuse», *op. cit.*, s.p.

25 Vox, Maximilien, «Le caractère d'imprimerie en 1935», *op. cit.*, pág. 238.

26 Vox, «Pour une graphie latine», *op. cit.*, s.p.

27 Ferrand, Louis, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *Cahiers d'Estienne* nº 16, École Estienne, París, 1950, págs. 8-25.

página pero sin dejar de dotarla de elementos decorativos que eleven al libro a la categoría de álbum de lujo y pieza de bibliofilia. En este caso se deja entrever una especie de nota casi publicitaria en relación a su *Fugue d'Arabesques* [fig. 4] que empezaría a producir la FTF por aquel entonces:

En el libro como en cualquier otro impreso de categoría [...] la presentación de la letra es digna de una fastuosidad adaptada a la función refinada que los humanistas le reconocieron en otros tiempos, como hoy hacen los bibliófilos y la gente letrada.

[...] [De entre las influencias antiguas que hemos recibido] hemos de tener en cuenta la influencia muy marcada que en ciertos lugares han aportado los moros (a los que no debemos de confundir con los árabes), que incluso llegaron a Francia.<sup>28</sup>

En otro punto parece anunciar una renovación tipográfica —como por otro lado ya reclamaba Vox para con las latinas en «Pour une graphie latine»— con el diseño de tipos como *Paris* en los que Crous va a partir tanto de las lapidarias romanas y las latinas de la clasificación de Thibaudeau como, más especialmente, del *Peignot* de Cassandre para generar un modelo de alfabeto que Vox acabaría por denominar incisas en su clasificación de 1954:

Si pensamos deshacernos del espíritu secular de la letra para renovarla, es preciso que consideremos la puesta a punto de un «alfabeto puente» para facilitar el paso desde la tradición clásica pasada hasta la futura.

Esta etapa conllevará de forma automática un serio problema de «legibilidad» y un tacto exquisito para conseguir graduar la dosis de progresión que elimina discretamente los hábitos conservados durante siglos al tiempo que afloran en el mismo acto los de mañana.

Es la única forma de conseguir algún día una auténtica renovación total de la letra y reducir el desfase demasiado profundo que existe entre las ramas artística y técnica de las artes gráficas.<sup>29</sup>

Esta posición tiene cierto paralelismo con la ya que exponía en 1933 en un artículo titulado «Lletrística», donde defendía una variedad tipográfica dictada exclusivamente por «necesidades comerciales», en especial las que se refieren a la diferenciación de una marca con respecto a las demás, y donde es contraproducente usar el mismo tipo para todas ellas. En aquel texto sí que aceptaba sin embargo el uso de un tipo estándar para cualquier proceso de impresión o aplicación de uso común y defendía el *Futura* como «un gran paso» en la creación tipográfica, pero limitando su uso a unos pocos casos. De la misma manera, abogaba entonces por una reglamentación —y aquí la diferencia—

---

28 Crous-Vidal, «Richesse de la graphie latine», *op. cit.*, s.p.

29 Crous-Vidal, «Richesse de la graphie latine», *op. cit.*, s.p.



que hiciera predominar las creaciones «antiartísticas», argumentando razones científicas que prueban la mayor legibilidad de los tipos de paloseco.<sup>30</sup>

### 3.1.3. Grace et harmonie du graphisme latin

---

En 1952, ya como diseñador de tipos de la Fonderie Typographique Française, Crous presentará una exposición de sus trabajos en la galería de Orsay, coincidiendo con el Salon TPG de ese año y que recibió 1.200 visitantes. En la inauguración, el 16 de octubre, estuvieron presentes, entre otros, Dominique Marcou (director de la FTF), Louis Ferrand (asesor artístico de la FTF), René Ponot (diseñador de tipos para la FTF, docente e investigador), Émile Souze (vicepresidente de la asociación de papeleros la Feuille Blanche), Savignac y Maximilien Vox, quien se encargaría de pronunciar el discurso inaugural. Crous se cuidaría de reproducirlo íntegramente como introducción a su *Grace et harmonie du graphisme latin*, publicado en enero del año siguiente.

En dicho texto, Vox no hace sin embargo una presentación específica de las obras de Crous, sino que lo integra como uno más de los miembros del nuevo movimiento de la Grafía Latina y un investigador gráfico al que le queda por delante un largo camino por recorrer. De hecho, el discurso de Vox es un nuevo alegato en defensa de los principios de la Grafía Latina, una especie de manifiesto de reafirmación de lo que ya había expuesto en *Caractère* y en el que felicita a la FTF por haber confiado en sus propias ideas, encarnadas inicialmente en Crous.

Esa inauguración era para Vox más una oportunidad personal de demostrar al mundo del grafismo que él había alcanzado uno de sus principales objetivos: el de ver convertido el arte tipográfico en un arte digno de llenar una sala de exposiciones y equiparar así las obras gráficas con las grandes obras de arte.<sup>31</sup> No es en absoluto que considerase a Crous un artista sin valor, sino que, para Vox, el talento que demuestra no es más que la punta de lanza de un movimiento mucho más amplio que se enfrenta al estéril sintetismo depurativista del grafismo moderno internacionalista:

---

30 «En nuestros días y por el positivo desarrollo de las innovaciones, ya se empiezan a dejar de lado prejuicios de raza y nacionalistas, viéndose cómo los árabes y los turcos imponen el llamado alfabeto europeo, y cómo los alemanes se desprenden de la gótica feudal, que hasta hace poco la usaban como tipo común en muchos rotativos importantes, tradicionalistas acérrimos, que no querían representar otra cosa que la egolatría de todo lo suyo. [...] Estas adopciones, que no se han hecho por otro motivo más que por necesidades de captación, enfocadas a facilitar el apropiamiento de la letra, es un reproche al fin de la letrística artística. Tras comprobar el resultado positivo de la imposición de la estandarización, ha sido reconocida como una de las cualidades más eficientes, debido a su finalidad estrictamente funcional. [...] No queremos decir con todo lo anterior que propugnemos un tipo de letra único.» Crous Vidal, Enric, «Lletrística», *Art: revista de les arts* nº 5, Lleida, 1933, s.p.

31 «Queridos amigos [...] vuestra presencia hoy marca una fecha. Una fecha que he esperado desde hace mucho tiempo.» Vox, Maximilien, «Texte intégral prononcé par M.V. à l'occasion de l'Exposition Crous-Vidal à la Galerie d'Orsay. Paris le 16 octobre 1952», *Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, Paris, Imprimerie Lafayette, 1953, pág. 5.

Lo que Crous Vidal nos presenta sobrepasa, en cierta forma, su talento vivo, ardiente y sincero; se encarna en algo que ha guiado y debe seguir guiando la investigación gráfica francesa por los caminos que le son específicamente propios.

Gracias a él, gracias a algunos de los que trabajan en el mismo espíritu, nos vemos conducidos hacia una dirección infinitamente más fecunda en mi opinión que la del grafismo despersonalizado que, en todas partes, se ha tenido durante una o dos décadas como el objetivo supremo, el de la ecuación que tiende a demostrar victoriosamente que  $x=0$ .<sup>32</sup>

Vox insistirá de nuevo en el hecho de que la concepción que él maneja sobre latinidad no tiene ninguna referencia política ni geográfica, sino que está relacionada con una base sensible (idea, noción, sentimiento) que reside en el espíritu que vio nacer la cristiandad y Europa por extensión. De todo ello, Crous no es más que una de las llamas generadas por esa chispa primigenia:

Cada una de las cosas que acaban de ver demuestra que, sobre el papel, puede generarse una llama, una llama que nos es particularmente sensible. Puesto que en la base, en el origen de esta chispa, reside una idea, una noción, un sentimiento al que llamaré Latinidad.

Con la condición de que esta palabra sea bien entendida, pues no responde a ninguna idea política ni geográfica. Ni siquiera en un sentido histórico, pues no nos proponemos aquí reconstruir los monumentos romanos ni copiar sus inscripciones.<sup>33</sup>

Como ya hizo tres años antes,<sup>34</sup> Vox se declara culpable de haber llevado a cabo un proyecto como los *Divertissements Typographiques* que se encontraban fuera del circuito europeo y que impidió que se crearan nuevos tipos en un momento en el que consideraban que les bastaba con lo que habían heredado de las antiguas fundiciones. De aquel periodo de entreguerras salva sin embargo la labor creativa de Cassandre, especialmente en su búsqueda de un tipo de referencia claramente epigráfica como el *Peignot*, que en cierta forma es la semilla del nuevo modelo de grafía latina que perseguía con las latinas:

Cuando Francia carecía de ese aspecto de persona importante —por estar en ese terreno aislado, por no comulgar gráficamente con otros países— ante una institución de la que habéis conocido y sentido su influencia llamada Bauhaus [...] en aquellos momentos nosotros nos dedicábamos a hacer *Divertimentos*

---

32 Vox, «Texte intégral...», *op. cit.*, pág. 6.

33 *Ibid.*

34 «[...] la fórmula de los “Divertissements Typographiques” en cierta forma desvió la atención de la línea esencial que es la producción de tipos nuevos... ¡ Nostra culpa !» Vox, Maximilien, «Dix milliards de signatures. Marcel Jacno», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio 1949, s.p.

*Tipográficos. Mea maxima culpa...* [...] Aquello nos distrajo de la creación. [...] Casi en solitario, mi amigo y camarada Cassandre se libraba al interminable trabajo de crear un «tipo básico» tan personal que es mucho más fácil copiarlo que imitarlo...<sup>35</sup>

Como ya hiciera desde el primer momento, el papel que Vox asigna a Crous es el de una especie de heraldo de la nueva grafía latina,<sup>36</sup> ya que para Vox la latinidad había estado simplemente latente, acallada por años de dominio del grafismo germánico y que Crous no hace sino despertar y reavivar con sus obras.

[...] esta latinidad de la que ha iniciado una profunda defensa, no es algo muerto, sino un alma viva. [...] Lo que nuestro Crous Vidal nos enseña es que hoy, por fin, las cosas se mueven. La mano, el corazón y el espíritu retoman impulso.<sup>37</sup>

Lo que está defendiendo una vez más es la preeminencia y recuperación del dibujo en la creación tipográfica, que tan bien representaba un impulsivo Crous, frente a la construcción geométrica de la modernidad bauhausiana.

A continuación del texto de Vox, Crous reproduce en el mismo folleto *Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, una conferencia que pronunciaría bajo este título ante el grupo «Arts Graphiques» de la École des Hautes Études Commerciales el 28 de octubre de 1952, como cierre de su exposición. Esta conferencia la presenta en su publicación como continuación de la primera, impartida en la École Estienne (*Richesse de la graphie latine*), y conclusión «a grandes rasgos de lo esencial de los problemas artísticos en los oficios gráficos»<sup>38</sup> del momento.

Una vez más, la gran mayoría del mensaje son ideas repetidas tanto por Vox como por él mismo —e incluso copiadas directamente de artículos publicados por otros autores sobre su obra—,<sup>39</sup> recalcando especialmente las características propias del espíritu latino, amenazadas por las influencias internacionalistas del grafismo germánico<sup>40</sup> y crítica el materialismo por oponerse a lo espiritual que hay en el arte y el pensamiento. Por esta razón lamenta que «los intercambios internacionales» hayan provocado que se generasen influencias en todos los

---

35 Vox, «Texte intégral...», *op. cit.*, pág. 7.

36 «¿Y si la nueva cara que se nos muestra fuera él, el mensajero, el raro artista, el que traerá en vez de llevarse?» Vox, «Crous-Vidal ou l'Expression Radieuse», *op. cit.*, s.p.

37 Vox, «Texte intégral...», *op. cit.*, pág. 8.

38 Crous-Vidal, *Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, pág. 11.

39 Las principales referencias que hemos encontrado se hallan en Cassan, Valentin, «Crous-Vidal», *Publimondial: la publicité de France, revue internationale des arts graphiques et des techniques publicitaires*, n.º 29, agosto 1950, págs. 119—126, y Cadeau, Émyl, «Crous-Vidal, "croyant" de la graphie latine, est en état de révolte contre la facilité», *La France Graphique*, n.º 58, París, octubre 1951, págs. 12—17.

40 «A título de qué se nos quieren imponer entonces a nosotros, latinos por excelencia, otras tendencias gráficas carentes de emoción comunicativa y por tanto impropias de nuestro espíritu.» Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 16.

sentidos, cuyo mayor perjuicio va «en detrimento de las tradiciones de cada pueblo»,<sup>41</sup> haciendo referencia a cómo los países totalitarios imponen una visión única y cerrada, tanto a sus propios ciudadanos como al resto de naciones.<sup>42</sup>

En cuanto a nuestras artes gráficas, algunas personas sin criterio, creyéndose MODERNAS, abrieron nuestras puertas a la invasión masiva de los adoquines asfaltados del grafismo centroeuropeo, creyendo así erradicar para siempre los arabescos centelleantes de gracia, considerados anticuados, y tan bien equilibrados que permanecen como un milagro de durable elegancia.

Nosotros, los latinos, difícilmente podríamos acomodarnos a las tendencias estrictamente científicas de nuestros vecinos, en su intención de adaptarlas a las artes gráficas, pues la razón es una vía y la sensibilidad otra; y además, el ambiente físico o espiritual de cada civilización dicta sus propias normas, observadas y respetadas por cada pueblo y adecuadas a la atmósfera del lugar.<sup>43</sup>

Unas páginas más adelante va a volver a reivindicar la renovación de la viñeta ante los que argumentan que está anticuada, defendiendo que es un elemento perenne al que no hace falta más que actualizar de vez en cuando y que es la música de la página.<sup>44</sup> Esta defensa se complementa con una serie de argumentos que parecen ser justificaciones al giro que dio su pensamiento desde su llegada a Francia, dando a entender que su pasado vanguardista no fue más que «un remolino saludable» que, finalmente, le condujo al punto de partida cuya referencia está en el arte clásico.<sup>45</sup>

Es necesario que nuestros lápices sean el reflejo de la llama encendida por esta fe que nos fue transmitida por nuestros propios antecesores.

[...] TRADICIÓN = TRANSMISIÓN.<sup>46</sup>

Pues nuestro «retoño» latino tiene en sí mismo una gracia infinita y una rara distinción que el sol meridional hace florecer en una orgía de gusto.<sup>47</sup>

---

41 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 15.

42 Hemos de aclarar que esta no era una preocupación exclusiva de Crous, sino que se encontraba dentro de un clima general de debate en el campo del arte. En este sentido habría que recordar lo que estaba sucediendo, por ejemplo, en los Estados Unidos con el expresionismo abstracto. En el caso de Crous, sus palabras forman parte del creciente avance del funcionalismo en diseño y del peso que había adquirido el Movimiento Moderno frente a otras opciones, llegando a convertirse en una corriente dominante que, sin embargo, provocó una serie de reacciones en su contra, aunque es algo que todavía está por estudiar.

43 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 15.

44 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 20.

45 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 19.

46 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 17.

47 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, *op. cit.*, pág. 19.

En una segunda parte habla largamente de cuestiones más específicas, de orden visual, que se refieren al funcionamiento de la tipografía en la página, como el concepto de «color tipográfico» o el uso de los blancos, y alaba el control total del oficio. Sin embargo, advierte de que ese control es inútil sin una base intelectual, sin «nada que decir»,<sup>48</sup> pero no deja de utilizar multitud de recursos metafóricos que relacionan la composición tipográfica y el libro con la arquitectura, los elementos naturales o el cuerpo humano, para conducir en todos ellos a una conclusión única: la necesidad de ornamentación como algo natural. En estas reflexiones evidencia la necesidad del desarrollo de la viñeta y el arabesco, así como el de la ornamentación de los envoltorios de lujo, los textiles y la moda femenina<sup>49</sup> —campos en los que Crous empezaba a trabajar—, aunque aboga sin embargo por la unión de utilidad y belleza, de arte puro y arte aplicado, a través de la imaginación.

Las fórmulas sobre las que incide vuelven a ser las mismas que en textos anteriores: el peligro de la influencia germánica en un entorno latino, la importancia de las tradiciones y el sentimiento de lo propio, el espíritu de la gracia latina encarnado en el arabesco frente al rigor científico alemán, el valor del legado del pasado para generar el lenguaje nuevo o la pérdida de sensibilidad ante los avances tecnológicos. Además, utiliza repetidamente términos que coinciden exactamente con los de Vox como «gracia, espíritu, emoción, sensibilidad, fe, tradición», etc.:

¿GRAFISMO? Sensibilidad vibrante y comunicativa. Imaginación en la expresión. FLEXIBLE, no blanda, y NERVIOSA, no seca. Franqueza emocional desbordante de ánimo.<sup>50</sup>

Su exposición se cierra con la reivindicación del papel que juega la Nueva Escuela Gráfica de París en el desarrollo de la grafía latina y la renovación del grafismo francés a partir de la lucha contra la «facilidad» de las tendencias gráficas carentes de personalidad, donde lo importante es «aportar», por poco que sea.

Sin embargo, la ESCUELA llamada de PARÍS permanece como antaño e irradia un sol latino por todo el universo, a pesar de los temperamentos a menudo opuestos de quienes la componen, surgidos de todos los puntos del planeta.

Y todos, «sin excepción», han establecido un *vínculo* de influencias con el pasado, ya por temperamento o voluntariamente.<sup>51</sup>

Al igual que los anteriores, este manifiesto de Crous va a tener su respuesta y continuidad en una conferencia impartida por Vox en Barcelona poco después.

---

48 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, op. cit., pág. 22.

49 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, op. cit., pág. 27.

50 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, op. cit., pág. 22.

51 Crous-Vidal, *Grace et harmonie...*, op. cit., pág. 31.

### 3.1.4. Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Pour une graphie latine

---

Tras la publicación de *Grace et harmonie de la graphie latine* de Crous, Vox será invitado meses más tarde a dar una conferencia en el local del Fomento de Artes Decorativas de Barcelona el 27 de mayo de 1953,<sup>52</sup> que titulará *Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Pour une graphie latine* y que se publicará tanto de forma independiente como integrada en el número de ese año de *Caractère Noël*.<sup>53</sup>

Esta va a ser para Vox una ocasión de propagar las ideas de la Grafía Latina en un contexto no francés y sin embargo mediterráneo. Posiblemente por tal razón sea este el manifiesto más confuso, ya que se ve en la obligación de hacer continua referencia a los vínculos de la Grafía Latina con Cataluña a través de los diseñadores y artistas que tienen resonancia entre sus interlocutores barceloneses y que pueden relacionarse con su movimiento doctrinal. De hecho presenta las influencias catalanas (del Mediterráneo español) en la Grafía Latina (francesa) como fundamentales en el desarrollo del movimiento.

Vuestras radiaciones vienen en todo momento, no a confundirse con la radiación francesa, sino a prolongarla, a completarla, a añadirle resonancia y resplandor.<sup>54</sup>

En esta conjunción franco-catalana de la que es resultado la Grafía Latina —al menos tal y como la presenta Vox en Barcelona— es en la que augura residen «los destinos del grafismo internacional», en un momento en el que todavía sigue apoyando firmemente a Crous como vanguardia de la Grafía Latina, junto con el trabajo de los Trochut y especialmente el de Joan Trochut (1920–1980),<sup>55</sup> que estará presente en la conferencia.

---

52 La crónica sobre la misma que aparece en el *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores* es una copia de frases sacadas de la conferencia de Vox: «[...] el motivo de su visita era ver y comprobar en su punto de origen una irradiación que, por encima de las fronteras, va a caldear el mundo entero: la irradiación artística española, irradiación que en cada época viene, no a confundirse con la francesa, sino a prolongarla, a completarla, a darle brillo y resonancia.» («Conferencias. Las de M. Maximilien Vox», *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores* n.º 26, Barcelona, Gremio Sindical de Maestros Impresores, junio 1953, pág. 11.)

53 Este opúsculo está compuesto por los Trochut, con una ilustración de cubierta realizada en *Super-Veloz* y el cuerpo de texto en *Bisonte*.

54 Vox, Maximilien: «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Conférence prononcée à Barcelone le 27 mai 1953. Pour une Graphie Latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

55 «Étienne» Marcel Trochut [Bachmann] (1894–1978) fue un impresor francés emigrado en un principio a Rentería al inicio de la Primera Guerra Mundial y afincado finalmente en Barcelona, donde nació su hijo Joan Trochut Blanchard. Étienne crearía en esta ciudad la imprenta SADAG (Sociedad Alianza de Artes Gráficas) en 1929 junto a Guinart i Pujolar. Editó los álbumes ADAM (Archivo Documentario de Arte Moderno) y su continuador NOVADAM con el fin de mostrar las posibilidades creativas de la impresión y valorizar el trabajo de imprenta de calidad. Su uso de elementos tipográficos y figuras geométricas hacen pensar en los experimentos de las vanguardias europeas de entreguerras. Durante la Guerra Civil española, Joan Trochut diseñaría su primer tipo:

[...] el papel y la importancia de vuestra cultura y la variedad de vuestros genios creadores en todos los campos, que han aportado al mundo un reflejo de vuestro cielo claro, de vuestro espíritu lúcido, de vuestra extraordinaria violencia inventiva.

Así, de paso, os ruego que os quedéis con la palabra «violencia», pues nos da la clave de mucho de lo que nos acerca y nos une. La pasión por lo absoluto, el gusto militante por la perfección, construyen en el hombre una patria interior en la que las matemáticas se hacen arquitectura, donde la música florece como tipografía pura: todo esto, que yo veo en vuestros artistas, se define con un término que es a la vez inspiración, programa y juramento: la violencia del alma.<sup>56</sup>

Este concepto de «violencia de alma» es fundamental para entender el carácter mediterráneo que Vox va a asociar a la Grafía Latina —de manera enfática, aunque casi exclusivamente en este texto— como característica de la acción en la que ha de desembocar tal filosofía. Igualmente, construye metáforas con términos que Crous había usado en *Grace et harmonie*, como las matemáticas de la música que Crous asigna a Bach ya en «Latinité», o la imagen del florecimiento de la tipografía pura. Otra de las referencias que comparte con Crous, y que ya realizara este en *Grace et harmonie*, es a Gaudí, el cual le sirve a Vox para oponer la fría modernidad geométrica frente a la obra orgánica y viva del arquitecto catalán:

[...] la obra gigantesca de vuestro arquitecto-poeta, el ilustre Gaudí, ese precursor que ha llevado a cabo una réplica abrumadora a todos los que fingen no ver en el arte moderno más que abstracción y geometría desecada.<sup>57</sup>

Vox menciona de forma extensa la figura de Ramón Stirling,<sup>58</sup> un dibujante de letras y calígrafo decimonónico del cual confiesa desconocer absolutamente todo —incluido su origen y nacionalidad— ya que lo descubrió a través de uno de los ejemplares de sus *Bellezas de la caligrafía* (1840), que le había mostrado el dibujante Schouppe. De esta obra, Vox ya había reproducido los alfabetos de efecto tridimensional en el número de junio de 1950 de la primera serie de *Caractère*, dos de los cuales le sirvieron para realizar la cubierta.<sup>59</sup> En aquella ocasión ya lo

---

*Juventud*, que no se publicaría hasta 1947. En el segundo número de NOVADAM (1942) aparecería el *SuperTipo Veloz*, un sistema tipográfico modular integral y combinable que acabaría siendo su gran creación. Otro de los tipos de Joan Trochut, *Bisonte*, sería fundido por Irazzo en 1950.

56 Vox, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique...», *op. cit.*, s.p.

57 *Ibid.*

58 La figura y biografía de Ramón Stirling —del que sólo tenemos constancia de la obra mencionada por Vox y de la que a su vez existen varias ediciones— son desconocidas en la actualidad y están por estudiar, si bien el diseñador de tipos argentino Ramiro Espinoza ha publicado en 2014 el tipo caligráfico *Medusa*, partiendo de los modelos de Stirling.

59 «Découverte de Ramon Stirling», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, Troisième cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, junio 1950, s.p.

presentaba como «testimonio de la internacionalidad del espíritu gráfico latino», a pesar de ignorar cualquier dato sobre la obra y su autor.

Sea como fuere [español o no], este Stirling es un maestro incontestable, aunque ignorado, no sólo de la caligrafía, sino incluso de la construcción, de la invención de la letra en un sentido profético y cuya importancia sólo ahora empieza a valorarse.<sup>60</sup>

Lo que Vox trata de justificar es la latinidad de la letra en tres dimensiones y cómo las nuevas tecnologías de la fotocomposición en desarrollo están vinculadas directamente con la libertad creativa de los antiguos calígrafos latinos. En realidad esta relación de latinidad que establece viene dada por el simple hecho de que tal álbum de grabados fue editado en Barcelona, con textos en castellano, y realizado por el grabador Girault.

Tras hacer una breve reseña de François Salvat (en la que Vox habla poco del trabajo del rosellonés pero aprovecha una vez más para relatar el que él mismo realizó en Grasset), Vox hace una alabanza de Crous al que presenta como un artista temperamental que es capaz de transmitir su personalidad por medio de sus dibujos tipográficos, expresando a través de sus creaciones la energía característica del estilo latino como un movimiento llamado a encumbrarse como modelo internacional:

Crous-Vidal es el «arabesco»<sup>61</sup> hecho hombre: una sola palabra que designa diez mil cosas. Un largo aprendizaje como diseñador industrial [sic], modestos trabajos aceptados con dignidad y una fuerte concentración interior le han llevado a responder a todos los problemas con una alegría y un estremecimiento que han llamado la atención internacional.

¿Las tipos? Tenemos Paris, Flash, las Catalanes... Y kilos de viñetas, telas, papeles pintados por kilómetros. Revistas, libros, catálogos y paredes se ven decorados por rúbricas que son el trazo concebido de un tirón, de un sólo gesto, hecho con el ojo, con la mano, con los músculos del brazo, del hombro o de la espalda.

A decir verdad, son todos caligrafía, casi «grafología». Hay tipos alegres, tristes; una viñeta debería de expresar deseo, sinceridad, indolencia. Sí, el temperamento de un hombre debería poder descifrarse por los trazos de sus plumas y alfabetos. El carácter psicológico revelado por el carácter tipográfico; nuestro amigo Crous-Vidal no anda lejos de ello.

Uno de los rasgos más reconfortantes de nuestra época es que muy poca gente se ha equivocado en esta fraternidad internacional que es el campo del alfabeto latino: el grafismo exaltado de Crous-Vidal se ha interpretado en todas partes como una contraofensiva de la latinidad.

---

60 Vox, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique...», *op. cit.*, s.p.

61 En francés, *arabesco* es un sustantivo femenino.



Uno de los hombres que tuvieron el futuro más en mente, mi maestro Paul Iribé —vasco francés— ya decía en 1930 en su folleto «Choix» publicado por Draeger: «Hay que elegir entre el cubo Europa y el arabesco Francia: ha llegado la hora de la elección.» La Federación Internacional de la Grafía Latina, de la que estamos aquí mismo sentando las bases, le dará la razón. Desde Inglaterra, Estados Unidos, Holanda, Suiza (y por supuesto desde Italia) hay ojos que nos siguen con esperanza y amistad.

[...] No es de extrañar que el editor de las viñetas Crous-Vidal y de la tipo París sea también el de la escritura Muriel<sup>62</sup> y las célebres Super-Veloz. [Dominique Marcou, de la Fonderie Typographique Française.]<sup>63</sup>

Según este texto, y partiendo de esta última referencia, se podría entender que Vox está apoyando las creaciones presentadas por la FTF bajo el paraguas de la Nueva Escuela Gráfica de París. Lo cierto es que vincula así el trabajo de dos catalanes —Crous y Trochut-Blanchard— a los que incluye dentro de su movimiento doctrinal como creadores destacados «por coincidencia que no por casualidad, bajo el signo de la célebre y antigua» fundición. De hecho ese párrafo funciona en su discurso como un recurso retórico para unir sus palabras sobre Crous con lo que a continuación va a comentar sobre Joan Trochut. De esta manera le pide permiso para hablar de sus creaciones —especialmente del *Super-Veloz* [fig. 7]— utilizando para ello las propias palabras de Trochut a partir de los textos que él mismo publicase en los catálogos *Novadam*. Esta sería otra de las características propias del creador latino, que compartiría por tanto con Crous: la capacidad de expresión a través del texto y la palabra.

Pues es un don muy latino el saber expresarse: la palabras bellas y justas se entrelazan como los gestos con los ritmos de la danza, bajo el cielo mediterráneo.

¿Qué es entonces la «Tipografía Total» deseada, estudiada y puesta a punto por Jean Trochut-Blanchard y los suyos, unidos en un mismo fervor?

Todos ustedes saben lo que es el «Super-Veloz» «de combinaciones intercambiables»: no sólo un simple tipo, sino una tipografía completa por sí misma.

[...] Puedo asegurar que sus fórmulas van a ver su campo de acción ampliado en breve con el próximo advenimiento de la composición fotoeléctrica, problema que he tratado de definir en una «conversación muda» con el gran novelista Jean Giono y que ha servido de introducción para el último *Caractère Noël*.

Mañana, será el libro que publicaremos conjuntamente en ediciones Gallimard, «Mort de Gutenberg». Mañana, este verano, será la Escuela de la Alta Provenza, en donde los entusiastas de la grafía latina confrontarán sus

---

62 *Muriel* era la denominación con la que se distribuía en Francia desde 1952 el mismo tipo que en España distribuía la fundición Iranzo bajo la de *Escritura Juventud*.

63 Vox, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique...», *op. cit.*, s.p.

experiencias, sus doctrinas, sus esperanzas (y en la que, estoy seguro, Barcelona estará brillantemente representada).

Mañana será también, bajo la inspiración de mi camarada de juventud Pierre Desffontaines, director del Instituto Francés de Barcelona, la Exposición gráfica mediterránea, que organizaremos juntos.

Mañana, no será un soplo de aire ni un producto de la imaginación, será la sólida casa que habremos levantado entre todos. [...] Pensad que por débil que sea mi palabra, queridos cofrades, pensad que también una cerilla es muy poca cosa...

Pero que basta una sola para prender fuego a un haz de paja.<sup>64</sup>

Vox vuelve una vez más a realizar referencias a su propia obra y presenta aquí una serie de proyectos, en relación más o menos directa con la Grafía Latina, que no llegaron a ver la luz: el libro sobre la muerte de Gutenberg que decía preparar junto a Jean Giono (que nunca llegó a editarse y del que se desconoce hasta el momento ningún borrador) y la exposición de artes gráficas (de la que no hemos encontrado constancia en ninguna de las revistas de la época). Sin embargo, lo más relevante de su discurso es ese cierre en el que vuelve a dar a entender que lo que se había hasta entonces no era más que el comienzo de un proyecto global a largo plazo en el que él mismo se presenta como un mero instigador, como el promotor inicial de un pensamiento fundamental para desencadenar todo el movimiento posterior.

Así, además de servirle como plataforma de autopromoción, toda la conferencia de Vox no es en el fondo más que una presentación de artistas catalanes —por cuestiones protocolarias, de deferencia para con sus anfitriones— o relacionados con Barcelona —como en el caso de Stirling— a quienes asigna una latinidad que dice propia de los espíritus creativos.

Se podría además interpretar la mediterraneidad que define Vox como una característica localista, precisamente porque todas las referencias que hace son locales (mediterráneas), del contexto próximo a Barcelona, donde imparte su conferencia. Sin embargo, lo que Vox pretendía en el fondo era ensalzar a dichos artistas catalanes como miembros de una comunidad de espíritu internacionalista, dentro de un contexto cultural compartido. El propio Crous llegaría a confundir ese concepto en su siguiente manifiesto.

### 3.1.5. **Doctrine et action: pour la renaissance du graphisme latin**

---

A finales de ese mismo año (1953) Crous firmará su manifiesto *Doctrine et action: pour la renaissance du graphisme latin* que no aparecerá publicado sin embargo hasta finales de enero de 1954 [fig. 8].<sup>65</sup> De hecho se publicará de forma casi simultánea en el número de ese mismo mes de *Le Courier Graphique*, aunque

---

64 Vox, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique...», *op. cit.*, s.p.

65 Crous-Vidal, *Doctrine & Action: pour la renaissance du graphisme latin*, Imprimerie Damien, París, 1954, s.p.

editado con ligeras modificaciones, bajo el título «La nouvelle école graphique de Paris, doctrine et action de la graphie latine».<sup>66</sup> Una de las variaciones más destacadas, que desencadenará la polémica con Jean Gracia y el grupo de Lure, será que en la edición publicada en la revista desaparecen todas las referencias, menciones y agradecimientos que hace Crous en su texto original. La publicación que realiza el propio Crous se abre sin embargo con una triple dedicatoria: a Vox, a Ranc y a la FTF.

A Maximilien Vox, el primero en dar crédito a mi doctrina del renacimiento de la grafía latina y que me ofreció su total apoyo.

A Robert Ranc, que me invitó oficialmente a exponerla en el Collège Estienne.

A la FTF, que me prestó su colaboración desde el primer momento.<sup>67</sup>

De cualquier manera, aquí se ve cómo Crous se atribuye la paternidad de la Grafía Latina y presenta a Vox como su avalista, en vez de citar que comparte con él ideas similares. En la siguiente página, compuesta a modo de portadilla, Crous presenta su texto con otros tres conceptos que parecen interpretaciones de sus homólogos voxianos: «La tercera dimensión y el movimiento del grafismo puro bajo el signo de la Escuela Gráfica de París».

En las primeras líneas de su texto, utilizando las mismas fórmulas de cortesía retórica propias de la época, Crous se presenta como un autor modesto que no pretende más que expresar sus concepciones personales y que, como ya señalase en los dos previos, son continuación de sus ideas anteriores:

Amigo lector, no busque en estas líneas una doctrina de perfiles bien delimitados ni prescripciones categóricas, análogas a las de esos manuales del perfecto clarinetista en 20 lecciones.

No he hecho más que volcar sobre el papel ideas que son a veces puntos de partida y en muchas otras ocasiones la continuación de mis primeras conferencias.

En cuanto a mi acción, he aquí algunas reproducciones ilustrando este folleto que dan una idea de ella. Juzgue usted mismo.<sup>68</sup>

En esta publicación, su «acción» está representada ampliamente en casi cincuenta páginas de reproducciones de sus obras (fundamentalmente anuncios y carteles), muestras de composiciones y de papeles impresos. Sólo en *Richesse de la Graphie latine* había publicado sus trabajos con una profusión similar, por lo que el carácter de manifiesto que pudiera tener su texto se ve reducido a un acompañamiento de lo que parece más un portfolio. A esto se une el hecho de que vuelve a estar plagado de ideas ya expresadas tanto por él como por Vox —algunas de ellas

---

66 Crous-Vidal, «La nouvelle école graphique de Paris, doctrine et action de la graphie latine», *Le Courrier Graphique* nº 69, enero 1954, págs. 25–30.

67 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, op. cit., s.p.

68 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, op. cit., s.p.

repetidas incluso hasta dos veces<sup>69</sup> en este texto— aunque presentadas en ciertas ocasiones de forma original. Así, para referirse a la escasa evolución de las formas de la letra desde su fijación en los tipos de imprenta menciona cómo el arte está en el origen de la ciencia —un cientifismo al que ya alude en *Grace et harmonie*—,<sup>70</sup> si bien esta lo ha superado, motivo por el que se ha estancado en una falta de acción que responda más a la dinámica social que a los aportes teóricos:

El error de los que hacen arte con fórmulas científicas es olvidar que las primeras fuentes de la ciencia surgieron del ámbito del arte. [...] Un hecho es cierto: tras haber participado en los embriones de la ciencia, tras haber germinado y haberse desarrollado hasta los resultados actuales, el arte se ha visto alcanzado, si no superado por ella.

En las artes gráficas este desfase se manifiesta de forma muy clara: los caracteres tipográficos no han evolucionado en siglos, mientras que las técnicas gráficas se desarrollan exponencialmente. Las evoluciones —e incluso las revoluciones— artísticas siguen a menudo bien de cerca las convulsiones sociales, debidas más a la acción del progreso (las prácticas técnicas) que a las filosofías (teorías de los movimientos).<sup>71</sup>

Como venimos diciendo, Crous va a utilizar de nuevo conceptos que ya habían planteado anteriormente tanto él como Vox: el de las fórmulas preestablecidas,<sup>72</sup> fruto de la aplicación de parámetros científicos y racionalistas al campo de la creación artística (en clara referencia al diseño moderno propagado desde Alemania por la Bauhaus); la nula evolución de los tipos de imprenta desde Gutenberg,<sup>73</sup> el «espíritu de revuelta»<sup>74</sup> contra las rutinas y la facilidad de dichas fórmulas importadas; la cruzada latina contra el materialismo<sup>75</sup> y la inmunización contra los extranjerismos, por la preservación de nuestra civilización latina; la perfección de los tipos latinos (franceses),<sup>76</sup> «cuya cima alcanzó Garamont con su itálica»;<sup>77</sup> la recuperación, revisión y adaptación del legado clásico;<sup>78</sup> y un concepto

---

69 Las dos ideas que repite con palabras muy similares son la del rechazo a la facilidad de imitación de las fórmulas importadas y la de que la Escuela de París carece de reglas y jerarquías, configurada como un grupo heterogéneo.

70 Las relaciones entre arte y ciencia se remontan de manera contemporánea a movimientos de vanguardia como el Constructivismo o el Neoplasticismo.

71 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, *op. cit.*, s.p.

72 Las «fórmulas fríamente calculadas» que ya mencionaba en *Richesse de la graphie latine* (1950).

73 «[...] un arte aparte, suspendido entre el futuro y el pasado, como fijado en su provenir.» Vox, Maximilien, «Typographie à la Manosquine. À la rencontre de Jean Giono», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.

74 Crous-Vidal, *Richesse de la graphie latine*, *op. cit.*, s.p.

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

77 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, *op. cit.*, s.p.

78 Crous-Vidal, *Richesse de la graphie latine*, *op. cit.*, s.p.

que va a ser fundamental en la doctrina voxiana que sin embargo se atribuye Crous: el de la «fonética del ojo».<sup>79</sup>

Aquellos que sueñan con una tipografía auténtica, reveladora de los estados emocionales, deberían hacerse en primer lugar con una recopilación de manuscritos de personas que reúnan los estados de ánimo más característicos, ¡incluidos los de los enajenados! Esta gama de autógrafos en los que se agrupen reacciones físicas y síquicas, nos proporcionaría elementos precisos sobre una auténtica fonética tipográfica, «fonética» que la fotografía posee de manera universal, a pesar de su corta edad en el seno de las artes gráficas.<sup>80</sup>

De cualquier manera, estas ideas no eran nuevas y ni tan siquiera propias de Vox o Crous, ya que vanguardias como el futurismo o el constructivismo —de sobra conocidas por ambos—, ya las habían tratado, aunque expresadas de otro modo.

Pero en su insistencia (y la de Vox) por tomar como referencia los modelos latinos clásicos del pasado, Crous plantea sin embargo el peligro que supone para la evolución del grafismo el hecho de no hacer más que seguir las fórmulas antiguas. Para evitarlo, propone la creación de elementos completamente nuevos y rechaza la reutilización del material antiguo. Con ello se puede llegar a entender que sigue las objeciones a los *Divertissements Typographiques* que Vox mencionase en otras dos ocasiones anteriores, como ya hemos mencionado:

Hemos caído en la cuenta —desgraciadamente demasiado tarde— de que a pesar de un bagaje repleto de fórmulas y herramientas, estamos lejos de los resultados válidos adquiridos por nuestros ancestros. Puede que un día esto nos lleve a creaciones gráficas que no sean más que bellos frutos llenos de gusanos.

[...] Tratar de emparentar tipos, de alumbrar nuevos *remakes* laboriosos, es a menudo el señuelo de numerosos creadores gráficos. Nunca haremos algo nuevo con variantes finas, ni siquiera con juegos de capitales antiguas vueltas a poner de moda. Si no conseguimos recomponer de arriba a abajo los «colores», tanto en la letra como en la ornamentación, el arte gráfico corre el riesgo de estancarse para siempre.<sup>81</sup>

Para Crous, a pesar de tomar como modelos referencias clásicas, la renovación debe ser evidente, huyendo de la imitación y dando más importancia al color tipográfico de un alfabeto que la consideración debida al dibujo de caracteres individuales. De hecho, esta concepción del color tipográfico se convierte en una de sus obsesiones tipográficas a lo largo de todo el texto, si bien ya lo había planteado en *Grace et harmonie*.

---

79 «[...] un lenguaje visual dúctil como la música, preciso como las matemáticas. [...] Una fonética del ojo... ¿quién de nosotros dijo eso a media voz? [...] Levantémonos y recojamos nuestros bastones. Mañana, los destinos cambiarán de caballos.» Vox, «Typographie à la Manosquine...», *op. cit.*, s.p.

80 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, *op. cit.*, s.p.

81 *Ibid.*

Crous se presenta así como un pensador que lo único que pretende, dentro del marco de la Nueva Escuela Gráfica de París, es proporcionar herramientas que sirvan para la definición y materialización del estilo francés (latino) para ponerlo en manos de los auténticos artífices de la grafía latina que son los tipógrafos. Según él, esta Escuela de París a la que pertenece pretende concretar el —en su opinión— hasta entonces indefinido estilo francés, partiendo así de características propias del espíritu latino como la «nobleza» y la «finura elegante»:

Hay quien me dice: «Bien, ¿y para cuándo esa tipografía latina suya?» No soy ni tipógrafo [...] ni compaginador ni director artístico de editorial; Dios sabe sin embargo la admiración y el reconocimiento que siento por los constructores de obras capitales con medios minúsculos. Lo que hago conscientemente es forjar herramientas para ponerlas en manos de hábiles compañeros...

[...] Los tipos y viñetas que estamos dibujando en la actualidad son las primeras manifestaciones de la nueva «Escuela de París» en tal sentido; en el terreno de los carteles, Savignac se ha encarnado como el líder que aporta una nota muy francesa a este arte con su genio simplificador y su humor comunicativo, y ha puesto de relieve un lenguaje inteligible para todos, demostrando así que, frente a las escuelas inglesa, suiza o americana, existe también un estilo «Escuela de París».

En lo que se refiere a tipografía cotidiana, la de los anuncios y los membretes, los catálogos y los programas, Francia no posee un estilo personal análogo al que se puede encontrar en ciertos países como Suiza e Inglaterra en particular; y sin embargo no son auténticos tipógrafos lo que nos falta...

Para acentuar la personalidad de la «Escuela de París» en materia tipográfica, nos hemos fijado como meta el crear nuevos tipos que permitan expresar plenamente su talento a nuestros tipógrafos. Esta nueva escuela gráfica, como aquella de París en pintura, carece de reglas o jerarquías y será la suma de valores heterogéneos, guiados por la única meta de renovar la grafía siguiendo su propio temperamento pero en un estilo surgido del seno de la sensibilidad latina.<sup>82</sup>

Pero el punto de máxima disensión en este texto con las ideas de Vox y el entorno de Lure va a ser la distinta concepción de la tridimensionalidad tipográfica. Para Crous, la tercera dimensión tipográfica está limitada en esos momentos a técnicas como los relieves y los gofrados, pero considera que debe trasladarse al movimiento perceptible por el ojo y la mente:

El Arte Gráfico aplicado a la estética industrial se enriquece con la tercera dimensión, el «relieve», que le proporciona una realidad corpórea.

Nuestras actividades deben orientarse hacia la concisión (forzada) de las formas gráficas de fácil realización práctica. De hecho, el uso del arabesco propiamente dicho se vuelve difícil y oneroso. Por el contrario, los motivos

---

82 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, *op. cit.*, s.p.

planos, que reemplazan en muchos casos al arabesco, pueden expresar a la vez fuerza y gracia, siendo muy fácil de producir industrialmente. [...] No reniego en absoluto del arabesco, incluso estoy preparando otros, pero deseo enriquecer nuestro patrimonio gráfico con la variación de fórmulas específicamente latinas y alejarme de los principios germánicos, pesados, secos y demasiado fáciles de imitar.<sup>83</sup>

Esta concepción de la tridimensionalidad que va del arabesco a la dinámica de los elementos planos —fáciles de producir industrialmente— remite a los efectos visuales que se buscaban por ejemplo en el futurismo o el constructivismo. Por esta razón se enfrenta radicalmente a la idea homónima de Vox, para quien dicha tridimensionalidad de la letra debe ser literal, a partir de su materialización física en caracteres lapidarios o moldeados en cerámica, reproducidos posteriormente a través de la fotografía.

### 3.1.6. La polémica entre Jean Garcia y Crous-Vidal

---

Estas divergencias entre Vox y Crous son sin embargo de índole menor y no acaban de explicar la ruptura que se produjo entre ambos.<sup>84</sup> Como hemos mencionado más arriba, es muy probable que uno de los principales desencadenantes de la polémica final fuera que Crous se autoasignaba la paternidad de la Grafía Latina y que en el artículo que reproducía su texto *Doctrine et action* en *Le Courrier Graphique*, se habían eliminado todas las referencias a Vox. De hecho, la introducción de Alain Fouquet que aparece en el opúsculo publicado por Crous se reproduce mutilada en el artículo de la revista:

Nunca con anterioridad se había planteado la definición de los temas fundamentales de la escuela de la grafía latina hasta el día en el que Crous-Vidal, su creador, decidió trazar las líneas de fuerza y desarrollar las ideas maestras de este movimiento, en una serie de conferencias que pronunció en el Colegio Técnico Estienne en 1950 y ante el grupo «Artes Gráficas» de la Escuela de Altos Estudios Comerciales, en 1952.

La exposición de sus obras en la Galería d'Orsay fue una revelación para muchos y demostró que en comparación con una doctrina que resulta a menudo ardua por el impresionismo de su estilo literario, existía una obra que bebía de las mismísimas fuentes del clasicismo, en todo lo que tiene de perenne. *Esta exposición fue el punto de cristalización del movimiento al que dieron su apoyo numerosos grafistas de países riverenos del «mare nostrum», y en particular*

---

83 Crous-Vidal, *Doctrine & Action*, op. cit., s.p.

84 Como ya hemos indicado, la biografía de Vox sigue siendo inédita salvo de forma muy parcial, mientras que en las que se publicaron de Crous (Crous-Vidal, Enric, *Memòries*, (selecció i notes de Josep Miquel Garcia) Barcelona, Mediterrània, 2007) no aparece ninguna referencia a este tema. Dado que el ámbito que abarca esta memoria se basa fundamentalmente en los textos publicados, sigue quedando abierta la investigación sobre sus biografías.

*Maximilien Vox, el primero que, desde la revista Caractère, vió en Crous-Vidal el líder de una futura escuela.*<sup>85</sup>

Es posible además que esa alusión a la complejidad de las teorías sobre la Grafía Latina, reflejada en «el impresionismo de su estilo literario»,<sup>86</sup> fuera tomada como una referencia a los textos de Vox, que no son ciertamente de fácil comprensión y en los que se recrea en juegos lingüísticos aparentemente innecesarios. Sea como fuere, lo cierto es que la réplica a la publicación de dicho artículo no se hizo esperar. En el número siguiente de *Le Courrier Graphique* Jean Garcia (1907-?)<sup>87</sup> redacta una airada «carta abierta» con el título «À propos de la graphie latine» en la que, en nombre propio y el de «un gran número de compañeros», trata de aclarar de manera vehemente cuál es el auténtico origen de la Grafía Latina que se atribuye Crous y quiénes son sus auténticos artífices:

La expresión «grafía latina» surgió hacia 1930 de las conversaciones de Maximilien Vox con el artista al que no ha dejado de honrar a lo largo de su vida, su maestro Paul Iribé, al que asocia un gusto propio de su inteligencia y la aguda adivinación de las cosas que son. [...] Diez años más tarde, habiendo madurado hombres e ideas al sol de las pruebas, estas conversaciones resurgieron con un español de alta y gran clase, apóstol del grafismo ibérico que ambicionaba, con gran gloria y humildad, dotar a su patria de una tipografía que le fuese propia, totalmente inspirada por el genio de la latinidad. [...] se llamaba Guillermo de Mendoza y Almeida, y en el momento en que empezaba a entablar una amistad espiritual que Vox ha revelado a muchos de nosotros como clara y fecunda, murió. Era un caballero.

Diez años más de arado incesante y abundantes siembras, diez años de lucha en el fuerte al que vinieron a agruparse tantos rostros amigos alrededor del jefe de grupo que representaba el éxito, pero también el trabajo, la insolencia y el continuo espíritu renovador. [...] ¿quién ha sido nuestro alegre camarada, a veces feroz, siempre radiante con la más clara llama latina y, para más de uno, nuestro maestro elegido y seguido libremente, sino el tipógrafo, el escritor, el artista, el editor, el publicista, el poeta de la acción llamado Maximilien Vox? [...]

Sin querer inaugurar una polémica, lamentamos que se haya podido abordar el tema tratado en el último número de nuestra hermosa publicación por nuestro compadre Crous-Vidal y titular un artículo por otra parte lleno de excelentes puntos de vista como «La nueva Escuela gráfica de París. Doctrina y acción del Grafismo latino» sin que se mencione ni una sola vez el nombre de aquel que, a ojos de franceses y extranjeros, representa sin ninguna duda la fuerza más activa de nuestra grafía nacional.

---

85 Fouquet, Alain, «Crous-Vidal et les origines de son mouvement», *Doctrine & Action...*(El texto señalado en cursiva no figura en el artículo «La nouvelle école graphique de Paris, doctrine et action de la graphie latine», pág. 25)

86 *Ibid.*

87 Grafista francés y cofundador de los Encuentros de Lure.



Querido Crous-Vidal, no pienso que pueda creerse usted el único, y ni siquiera el primero, en encarnar esta idea tan hermosa, tan luminosa y tan universal a la que hemos consagrado nuestra vida de hombres y artistas franceses. [...] Lo que inflama nuestros pesares es el testimonio, el homenaje que no rinde, falseando así todas las perspectivas que abren sus declaraciones. Esta «grafía latina» cuyo nombre recibió al tiempo que usted elegía el signo de la *expresión radiante*, no es suyo, ni siquiera de Vox, ni nuestro. [...] No creo que nuestro jefe de filas, al alabar sus investigaciones, las haya considerado nunca normativas.<sup>88</sup>

García llega de hecho a poner en duda el carácter latino de las creaciones de Crous, en lo que parece un ejercicio de descrédito, alegando que en su obra «hay muchos más arabescos hispano-moriscos y verbo gótico que “juegos latinos y voluptuosidades griegas”», conminándole a continuación a «dejar tranquilas etiquetas como “Escuela de París”».<sup>89</sup>

Está claro que lo único que le echan en cara García y sus compañeros, en definitiva, es el no reconocer el papel fundamental que había jugado Vox en la carrera de Crous y el de Francia como su país de acogida, física y espiritualmente. Niegan además, aportando datos, que Crous sea el precursor de dicha latinidad y el único artífice de la misma, si bien comparten gran parte de las ideas que expresa en su texto que, por otro lado, tampoco son originalmente suyas:

Mañana sí que es algo serio —y lo repite usted constantemente—: la renovación de los procesos gráficos, el advenimiento de la composición fotomecánica va a plantear problemas para los cuales el verdadero espíritu latino tendrá que decir la última palabra y mucho más, una afirmación que nos alegra escucharle.

¿Por qué silenciar entonces la obra, la persona, el pensamiento de los animadores que Francia tiene ciertamente el privilegio de ofrecer a una incierta latinidad por devenir?<sup>90</sup>

Ante la virulencia de la reacción de Jean García, Georges Dangon —colaborador de *Le Courrier Graphique* desde el primer número aparecido en 1936— va salir en el número siguiente de la revista en defensa de Crous, a quien afirma no conocer personalmente, pero sí su obra, la cual admira. Para Dangon, Crous no es exclusivamente un teórico, ya que sus creaciones demuestran «con la práctica» las ideas que expresa, entendiéndose por tanto que la reacción de García es desproporcionada:

El señor Crous-Vidal no defiende [en ese artículo] su obra personal, explica su génesis, su tendencia y su meta. Si hace alusión a ciertas concepciones

---

88 García, Jean, «À propos de la graphie latine», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 70, París, Impr. Henri Marchand, febrero-marzo 1954, págs. 27-28.

89 García, «À propos de la graphie latine», *op. cit.*, pág. 30.

90 *Ibid.*

contemporáneas es objetivamente para asentar mejor una teoría que ha puesto en práctica. Efectivamente el señor Crous-Vidal posee una seria ventaja sobre todos los teóricos y críticos: ha demostrado con la práctica.

[...] Lamento sin embargo que [la carta de Jean Garcia] os haya llevado a presentar un estudio doctrinal sobre la grafía contemporánea con comentarios expresados en nombre de un equipo por uno de sus miembros que no busca argumentos más que en una vana contradicción, que responde a las teorías mediante la enumeración de patronímicos y una excesiva consideración de estima por aquel al que considera como jefe de escuela. Esta consideración es a veces tan pueril que este líder, al que reconozco de buen grado su talento y al que comparto las merecidas alabanzas, se convierte en el *poeta de la acción*, la *fuerza más activa de nuestra grafía nacional*. Estos enfáticos términos habrían tenido la feliz consecuencia de sacar una sonrisa en mitad de la controversia si esta hubiera resultado la confrontación de dos tesis, el choque de dos doctrinas.<sup>91</sup>

Dangon llega a calificar las palabras de Garcia como «la expresión de un clan», dudando de que tuvieran su origen en la envidia de otras fundiciones en competencia con la FTF, y defiende las creaciones de Crous como lo que son: nuevas, sin tener nada que deber a otras anteriores. Además de sorprenderse por la defensa de un líder que ni siquiera se ha expresado por sí mismo al respecto, se extraña de que Garcia no haya sido imparcial, cuando podía haber recordado cómo Vox alababa las creaciones de Crous en textos anteriores en los que le presentaba como continuador de una saga de diseñadores latinos y promotor de la latinidad francesa en todas partes. No piensa por tanto que aquellas alabanzas que escribía Vox sobre la obra de Crous «fueran simples divertimentos tipográficos».<sup>92</sup>

Le recuerda por otro lado que «las palabras *grafía latina* no son propiedad exclusiva de nadie ni una marca registrada ni un vocablo patentado, son de todo el mundo»,<sup>93</sup> precisamente por ese carácter de universalidad que dicen defender y que no pueden pretender asignarse ni asignar a nadie en concreto. Asimismo, subraya el hecho de que Crous ha sido el único diseñador hasta aquel momento capaz de revitalizar una tipografía francesa que llevaba décadas aletargada, viviendo de glorias pasadas como la denominada «tipografía 1900» de los Grasset, Auriol y Bellery que «Crous ha renovado», utilizando precisamente la metáfora del reverdecer de los ramajes que utilizase Vox:

Aquellos *ramajes desconocidos* son hoy de una frondosidad espectacular y ocultan afortunadamente las ramas desnudas que se marchitan quedándose al amparo de un grafismo que tuvo su momento cuando se pretendía hacer algo

---

91 Dangon, Georges, «De la graphie latine. Pour une conclusion», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 71, París, Impr. Henri Marchand, abril 1954, pág. 11.

92 Dangon, «De la graphie latine. Pour une conclusion», *op. cit.*, pág. 12.

93 *Ibid.*

nuevo y cuya moda ha pasado. [...] El señor Garcia no se encuentra a gusto a la sombra de estos *ramajes desconocidos* que resplandecen al sol.<sup>94</sup>

Más adelante, con respecto a la recriminación de Garcia por utilizar el término «Escuela de París», Dangon justifica el hecho de que Crous utilice tal denominación con el de que en el extranjero se asocia a la capital de Francia con la elegancia, la belleza y la finura. Según Dangon, la respuesta de Garcia es en definitiva fruto de un raro despecho ante el éxito de las creaciones de Crous y la posición de este al «no haber asociado su obra a la de otros artistas».<sup>95</sup> Para Dangon, vale más por tanto la opinión de los profesionales de la imprenta francesa, que acogieron las creaciones de Crous, que la de un grupo o personaje particular:

Tuve la ocasión de escuchar la opinión de un aprendiz parisino, convertido en hábil tipógrafo, admirando el trabajo que realizaba en su galera manejando las fugas de arabescos de Crous-Vidal, que decía: «Este tipo, si no hubiera existido, habría que inventarlo.» *Vox... populi*.<sup>96</sup>

### 3.1.7. Défense du vocabulaire pour une graphie latine

---

La respuesta personal de Vox, con la que tratará de cerrar la polémica sobre los conceptos de la Grafía Latina y que representa por tanto el documento más clarificador, vendrá en forma de un pequeño folleto de ocho páginas titulado *Défense du vocabulaire pour une graphie latine* [fig. 9]. Posiblemente fue escrito en 1954, pero publicado y distribuido entre los asistentes de los Encuentros de Lure del año siguiente, ya que a partir de aquel año Vox se va a centrar en los Encuentros y la promoción de su clasificación, entremezclándose durante un tiempo con los conceptos de la Grafía Latina pero revelándose todos ellos al final como entidades distintas aunque interdependientes.

Todo el texto de dicho folleto no es por tanto más que un intento de clarificación por parte de Vox de ciertos términos compuestos por él para su propio uso que cree necesarios precisar ante el grado de tergiversación que habían alcanzado en diversos ámbitos: *grafía latina* y *latinidad*, y *la tercera dimensión* (de la letra), como trata de explicar desde el primer párrafo:

Las palabras francesas tienen un sentido que hace falta comprender antes de usarlas. [...] Algunos amigos y yo pensamos que había llegado el momento de componer un conjunto de vocablos y definiciones que nos permitieran conversar entre nosotros cómodamente y que pudieran servir además para dar a entender poco a poco al gran público de nuestro país lo que nos parecían ser verdades, no ya evidentes, sino necesarias.

---

94 Dangon, «De la graphie latine. Pour une conclusion», *op. cit.*, pág. 12.

95 *Ibid.*

96 Dangon, «De la graphie latine. Pour une conclusion», *op. cit.*, pág. 13.

[...] Expresiones largamente maduradas como *grafía latina*, *fonética del ojo*, *letra tridimensional*, *escuela de París*, perderán su sentido dentro de poco a ojos de la mayoría de lectores, a fuerza de emplearse a la buena de Dios.<sup>97</sup>

El primer término que explica de forma pormenorizada, como es lógico, es el de *Grafía Latina*; denominación esta que, según Vox, surge del entorno de Iribe en la década de 1930 ante la necesidad de defender un grafismo francés que se veía por entonces atacado por el espíritu internacionalista germánico.

*Grafía latina*, como he tenido la ocasión de exponer en las reuniones internacionales de Lurs-en-Provence, es un término que empezó a expresar las aspiraciones de un puñado de artistas y escritores agrupados en torno a mi maestro Paul Iribe en los años 1930 cuando este, a su regreso de los EE.UU., se propuso reaccionar, a veces de forma violenta, contra las tendencias «europeas» y «funcionales» que durante su ausencia habían tomado el paso en el arte gráfico francés. [...] Su ofensiva contra el «cubo Europa» en nombre del «arabesco Francia» tocaba igualmente el corazón —y el bolsillo— de la industria del lujo amenazada por la estandarización del gusto y las costumbres. El sonoro folleto *Choix*, preciosamente editado por Draeger, y el lanzamiento del semanario tricolor *Le témoin* fueron el resultado de una toma de conciencia y un posicionamiento en los cuales tomaron parte el escritor Pierre Lestringuez [1889–1950]<sup>98</sup> y el autor de estas líneas alrededor de la idea de la *grafía latina* fijada a partir de entonces.<sup>99</sup>

Reconoce abiertamente que aquella primera latinidad era una reacción «incluso nacionalista», pero que acabó finalmente destilándose en un espíritu más universalista —negando de nuevo cualquier vínculo político de la *Grafía Latina*— y abierto a la participación de una serie de artistas gráficos que buscaban renovar el espíritu latino clásico, rompiendo con los viejos esquemas. Dentro de este grupo de artistas, Vox destaca la participación de Crous-Vidal, a quien dice haber descubierto él en 1949 y a quien en el momento de escribir este texto sigue sin embargo reconociendo su talento:

Todo lo que pudiera tener esta noción de demasiado nacional, incluso nacionalista, se decantó a lo largo de los años siguientes en el diario *Micromégas* que fundé para la Union Latine d'Éditions, donde aparecen muchas ideas y autores que triunfaron a partir de entonces.

Latinidad jamás fue para nosotros sinónimo de meridionalismo —fueran cuales fueren nuestros vínculos mediterráneos— y tuvimos cuidado de no volver a caer en el error, anterior a la guerra, de identificar un gran movimiento de

---

97 Vox, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, op. cit., s.p.

98 Louis Pierre Lestringuez, guionista y escritor francés, amigo de Jean Renoir y Jean Cocteau, colaborador de Paul Iribe como redactor publicitario.

99 Vox, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, op. cit., s.p.

pensamiento político con el felibrige,<sup>100</sup> el alioli o la tauromaquia. Así lo entendió mi amigo G. de Mendoza, español de París, que murió bajo la ocupación sin haber visto fructificar su obra pero que indiscutiblemente fue el primero en concebir una tipografía hispano-latina completa. [...]

Finalmente, tras la Liberación, la decreciente influencia de la tipografía alemana y germanizante en los medios anglosajones estimuló a los artistas gráficos franceses a buscar en ellos mismos —Marcel Jacno, Jean Gracia y Louis Ferrand se acuerdan de ello— las bases de la siguiente renovación de este neoclasicismo al que, en el fondo, nunca habíamos acabado de renunciar.

Esto se inscribió dentro del programa de la nueva revista *Caractère*, en la que tuve la buena fortuna de acoger en 1949 a un artista catalán de enorme talento, el Sr. Crous Vidal, portador de una obra que se convirtió en célebre a partir de aquel momento, presentada entonces bajo el título de *Expression radieuse*; nos pareció maravillosamente apta, por su elocuencia, su novedad y desmesura, para hacer estallar las viejas restricciones. En el número de febrero del 50, en el que tuvimos el placer de consagrarle un vibrante «artículo de lanzamiento», el editorial se titulaba *Por una Grafía Latina*. Injustamente en el olvido, pasó a la notoriedad que merecían su talento y dinamismo, dotes que nunca le han faltado. ¿Hubiese podido prolongarse la amistosa solidaridad que se estableció entre nuestros programas y nuestras posiciones artísticas en un diálogo exclusivo entre nosotros dos? ¿Le decepcionamos al ir de país en país pregonando la grafía latina y trayendo a esta los contactos y las amistades varias que tan necesarias son a las obras colectivas?<sup>101</sup>

A pesar de dicho reconocimiento, Vox alude a los primeros textos de Crous en los que se asignaba la paternidad de la Grafía Latina y defendía su propia obra como materialización de dichas ideas. Además, deja caer la sospecha de que la denominación Nueva Escuela Gráfica de París no fue más que una maniobra comercial de la FTF para promocionar los tipos que distribuía asociados a un movimiento doctrinal mucho más amplio:

Crous Vidal, en manifestaciones recientes, tiende aún a definir la grafía francesa y su papel en el mundo, teniendo sobre todo en cuenta su obra y su papel personales. El simpático editor de sus creaciones ha creído poder reunir en torno a ello a los otros tres diseñadores gráficos que promovía su firma bajo el título un tanto intimidatorio de *Nueva Escuela Gráfica de París*, lo cual no está exento de posibles malentendidos: ¿marca o movimiento artístico?

Una escuela puede ser un partido, con sus partidarios, consignas, líder y doctrina. O bien puede ser un lugar de estudios en común y de enseñanza recíproca. Por esta razón el Retiro gráfico internacional anual de la Alta Provenza (¡uf!) se ha abreviado como *Escuela de Lure* por parte de los cuarenta

---

100 Movimiento literario del siglo XIX que defendía el uso de la lengua occitana.

101 Vox, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, op. cit., s.p.

compagnons<sup>102</sup> —artistas, técnicos, industriales y estudiantes de todas las edades y todos los países— [...] Estos no creen sin embargo formar parte de uno de esos grupos que marcan una fecha antes de que el Tiempo haya decidido ponerles en su sitio, si es que lo tienen.<sup>103</sup>

Pero al contrario de lo que defenderá la fundición parisina, Vox niega que la Grafía Latina sea un movimiento (a pesar de que las evidencias le contradicen), frente a lo cual plantea Lure como un lugar de encuentro e intercambio.

La latinidad que va a defender entonces, como ya hemos señalado, es de carácter universalista, tomando por bandera el desarrollo de un alfabeto latino que considera el modelo de escritura universal ideal. Precisamente ese espíritu globalizador de la grafía latina viene dado, según Vox, por características que le serían propias como el orden, la razón y la sobriedad, aunque sin desdeñar el ornamento que la aleja de la frialdad de las construcciones extranjeras:

James Moran lo recordaba el otro día a su llegada a la Escuela de Lure: la auténtica grafía latina es la Defensa e Ilustración del Alfabeto latino, su embellecimiento, enriquecimiento y perfeccionamiento continuos, y su posterior expansión, en la medida de lo posible, a las regiones y civilizaciones que hasta ahora no lo han utilizado con el fin de que estrechen sus lazos con la civilización universal. [...]

La grafía latina bien entendida es señora del orden, la razón y la sobriedad. No le hace ascos al arabesco, tan querido de Paul Iribe, ni a las expresiones radiantes, ni al modernismo de un Gaudí de Barcelona o de un George Auriol de París, pero los usa sin rendirles pleitesía. Es lo bastante hermosa como para no necesitar ornamentos; no le asusta la desnudez, antigua o moderna.<sup>104</sup>

Esta extensión universal de la grafía latina a otras civilizaciones que usan grafías distintas, habrá de venir determinada, en la opinión de Vox, no sólo por la evidencia del mayor carácter práctico y racional de la primera, sino por el hecho inminente de que la tecnología fotoeléctrica abrirá las puertas a su necesaria adaptación y la consiguiente evolución hacia formas nuevas:

Mañana, hoy ya, tendremos que cambiar de mundo, hacer sin pena que el grafismo latino dé un nuevo paso, el que separa —abrupto y profundo— la composición metalo-mecánica de la composición fotoeléctrica.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Denominación con la que se autodesignaban los miembros de la Escuela de Lure. Por otro lado hemos de señalar que el término *compagnon* designa en francés a una categoría de artesano que correspondería en español a las de «oficial artesano» o «maestro de taller», por lo que es un error traducirlo como «compañero», tal y como se ha hecho en otras ocasiones, razón por la que optamos por conservar la original.

<sup>103</sup> Vox, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, op. cit., s.p.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

Y es precisamente en las posibilidades de la tecnología fotográfica en la que Vox deposita todas sus esperanzas en el campo de la letra dibujada a través de la reproducción de un nuevo modelo tipográfico desarrollado por él mismo y algunos miembros de Lure bajo la denominación de *Novotypes* [fig. 10] y contruidos literalmente en tres dimensiones:

Está surgiendo un campo de investigaciones plagado de promesas y de peligros, fruto de la alianza con la fotografía, que apenas se atreve a nombrarse, y en el que escultores y tipógrafos se afanan por crear en el anonimato de las sombras, con hombres nuevos y por medios nuevos, las condiciones de la letra fotografiada, «dibujada por la luz». Y en primer lugar la letra EN TRES DIMENSIONES...

Así que no, no nos van a mancillar esta expresión, vaciarla de antemano por emplearla a contrasentido, asignarla a otros fines, emplearla para no decir nada por el simple hecho de que está de moda [...] Disculpen si les recordamos que sólo es *tridimensional* aquello que tiene tres dimensiones; es decir, lo que tiene relieve, lo que no es plano [...] Así que si el papel es plano, todo lo que se dibuje encima también lo es.<sup>106</sup>

Como ya hemos mencionado, la tridimensionalidad de la letra que defendía Crous no tiene la más mínima relación con la que proponía Vox. Para Crous, esa tridimensionalidad estaba vinculada a los experimentos vanguardistas en los que se buscaba generar los efectos ópticos de volumen y movimiento simplemente a través del contraste, las combinaciones de formas dinámicas y otros recursos plásticos en un polo completamente opuesto a la imagen fotográfica de letras grabadas, esculpidas y modeladas que presentaba Vox con sus *Novotypes*. Crous por su parte demostrará que sigue vinculado a dichas ideas vanguardistas, con una posición cercana al constructivismo, —aunque pasadas por su filtro personal— especialmente con *Flash* y las *Fugues d'arabesques*, así como en todas las decoraciones que hace para embalajes, textiles y otras aplicaciones.

### 3.1.8. Pour la renaissance du graphisme latin

---

Tras verse definitivamente excluido del círculo de influencia de Vox, de unos Encuentros de Lure a los que nunca llegó a asistir, y en pleno proceso de decadencia creativa, ante las múltiples críticas que sufriría por una obra excesivamente personal, Crous va a entonar su particular canto del cisne en el grafismo francés con la publicación de una última obra en 1956, bajo el título *Pour la renaissance du graphisme latin* [fig. 11], en la que se sigue presentando como «el promotor del Renacimiento de la Grafía Latina [...], quien en la actualidad ha

---

<sup>106</sup> Vox, *Défense du vocabulaire pour une graphie latine*, op. cit., s.p.

sabido acompañar sus mensajes con aportaciones reales y propias de manera efectiva».<sup>107</sup>

Este texto es el más personal, reflexivo, original y pasional de todos los que escribió en Francia, desvinculándose en ciertos momentos de ideas antes compartidas con Vox y defendiendo una posición propia. Es además una clara reacción a las críticas de Garcia y del entorno de Lure —Vox incluido— que negaban a Crous la paternidad de la Grafía Latina. En él, la referencia al divorcio con la Escuela de Lure es más que evidente, revelado en la vehemencia de un Crous exaltado:

La eclosión de una nueva flor en el jardín de las artes gráficas atrae a su vez a un enjambre de manos que desean apropiarse de ella y ponérsela en el ojal carente de personalidad, tratando así de rellenar sus lagunas a costa de los esfuerzos y privaciones de otros.

Los hay incluso que, para hacerse con una parte que les debería prohibir el pudor y sobre todo el juego limpio, no dudan en reivindicar la paternidad del niño cuando resulta guapo, en detrimento de una reputación inequívoca, sin que nadie se quede libre de los celos y calumnias. Y esto sin tener en cuenta a los buenos amigos sinceros cuyos abrazos efusivos le estrechan a uno a propósito... con el fin de estrangularle.<sup>108</sup>

Los cuatro ejes principales de su exposición son su propia defensa como profesional de las artes gráficas en general y del diseño de tipos en particular; la indiscutible y necesaria individualidad del artista y su estilo particular; la evolución tecnológica, que a su vez condiciona la de las formas y los medios de expresión; y este contraataque hacia el grupo de Lure.

Tras el éxito de sus *Fugues d'Arabesques*, las creaciones para la moda y los embalajes de lujo, así como de tipos que carecían de caja baja —como especialmente el *Paris*— y que por lo tanto no servían más que para titulares y publicidad, Crous se va a ver encasillado y relegado a un campo como el de la moda que es por naturaleza de carácter efímero y cambiante.

Su personalidad de artista temperamental e individualista tampoco le favorecía en exceso, por lo que necesitaba así demostrar que era un auténtico profesional que dominaba y conocía a fondo el oficio. Esta batalla se centraba sobre todo en dejar claro que era capaz de realizar un tipo de texto —o tipo de base—, que es en definitiva la aspiración de todo diseñador de tipos que se precie:

Así como ciertas obras no mueren nunca, los actores, por contra, envejecen y pasan de moda, pues es sabido que el paso del tiempo aja la belleza de un rostro y a menudo con rapidez, al igual que ocurre con la mayoría de los tipos.

---

107 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin. Suite doctrinale du mouvement graphique*, Paris, Victor Thomas imprimeur, 1956, pág. 5.

108 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 7.



Para el diseñador tipográfico esto supone dos vías diferentes, de delicada elección.

O bien opta por los papeles efímeros de «joven primero» —creando tipos de fantasía—, o bien se dedica a los roles de personajes ancianos, llamados «tipos de base», que paradójicamente son concebidos para permanecer jóvenes durante muchos años.<sup>109</sup>

A este asunto va a dedicar un gran número de páginas en las que explica las dificultades de diseñar las variantes en la misma familia de un tipo de base a través de metáforas, aunque en muchos casos son cuestiones técnicas de soluciones tanto estéticas como funcionales. De esta forma trata de subrayar que sabe de qué habla y que conoce las reglas y la complejidad que entraña diseñar un tipo de tales características, ante las críticas que confesó haber sufrido por no haber sido capaz de demostrarlo en su momento.

Precisamente es en esta sabiduría profesional y los peligros que entraña el desconocimiento del oficio en los que basa su autodefinición como artista: el que es capaz de correr riesgos<sup>110</sup> y generar formas nuevas respetando los arquetipos, definiendo un estilo personal y característico pero adaptado a las necesidades de un arte aplicado como lo es el grafismo:

En tipografía, lo más difícil es crear estéticas de ópticas diferentes a las ya existentes. Y esto es difícil de conseguir, ya que la existencia convencional de formas llamadas inmutables, que evidentemente debemos tener en cuenta y respetar, supone un atentado contra nuestra libertad de expresión, algo que no sucede en la mayoría del resto de campos.

En tipografía, hay que arrancar de raíz las soluciones *originales* y tampoco deben recogerse del suelo los frutos maduros como los que caen de los árboles.<sup>111</sup>

El diseñador de tipos es, según Crous, un artista que trabaja a partir de elementos convencionales pero creando estéticas diferentes, negando así el carácter de original y descartando los modelos antiguos, pues no pertenecen más que al legado del pasado. El artista tipográfico está de esta forma sometido a una necesidad de concreción, pues parte de un modelo prefijado, al tiempo que la evolución de este está a su vez sometida a los dictados técnicos de las herramientas que utiliza. Por lo tanto, sólo sería posible una modificación sustancial de dichas formas si se produjese un cambio de herramientas que proporcionase al grafista nuevas posibilidades creativas.

Crous plantea así que es absolutamente necesario romper con los modelos anteriores —aludiendo a su «espíritu de revuelta»—, sin dejar de aprender del legado clásico pero evitando caer en la imitación y repetición de estéticas que no sirven más que para alimentar un materialismo consumista atado a las modas:

---

109 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 9.

110 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 20.

111 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 8.

El camino que conduce a la liberación total de las expresiones gráficas y a la evasión del círculo infernal de las repeticiones pasa por una «revolución creadora», un imperativo inevitable si el artista no quiere quedar al arbitrio de las influencias extrañas que los mediocres tratan de disimular con trucos toscos y *modas*, bellezas provisionales.<sup>112</sup>

Esta «revolución creadora» atañe directamente a las formas arquetípicas y convencionales del alfabeto latino en cuanto a su evolución, vinculada a los avances tecnológicos, como ya planteaba Vox. Para Crous la ruptura no debe ser sin embargo tan radical como para que dichos signos hayan de ser modificados completamente, por muy diferente que sea tal cambio tecnológico o por grandes las posibilidades que ofrezca, ya que tras él habrá de venir otro que lo desbanque, mientras que el arquetipo siempre permanecerá:

[...] ahora nos dicen que la composición tipográfica se hará mañana de forma completamente fotoeléctrica.

¿Y qué? Darle vueltas a este tema es algo pueril e infantil. Si hay quien cree todavía que los signos de las letras alcanzarán una notable evolución a causa de tal proceso automático, o que incluso se producirá una total revolución formal, es de un sinsentido tal como el del pollo asado al que no le falta más que hablar.

[...] Tampoco es prudente transformar los sueños en delirios, en lo que respecta a los aparatos de composición fotoeléctrica que, dicho sea de paso, caerán a su vez en desuso.<sup>113</sup>

Frente a esta evolución, que algunos defendían como un cambio radical en las formas de los signos,<sup>114</sup> Crous considera que las formas de las letras romanas son inmutables, pero no piensa que sean adaptables a otras culturas idiomáticas, al igual que no cree que puedan llegar a cambiar sustancialmente con la nueva tecnología fotoeléctrica. En este sentido parece oponerse a la universalidad expansionista que promulgaba Vox para la Grafía Latina, quien consideraba que el alfabeto latino era la mejor herramienta para la escritura de cualquier idioma que fuera. Crous considera quimérica esta posición que es la base de la Grafía Latina defendida por Vox:

Pretender *renovar totalmente* la forma de la letra (muy distinta de la decoración), que tampoco debemos confundir con la escritura manuscrita, es una auténtica

---

112 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin*, *op. cit.*, pág. 25.

113 Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin*, *op. cit.*, pág. 18.

114 Vox propuso de hecho unos *Neosignos* de carácter ideográfico que sustituyeran a la escritura alfabética en casos determinados, llegando incluso a ofrecérselos a la Monotype a través de Stanley Morison para su desarrollo y comercialización. A pesar de todo, no parece que su propuesta tuviera la más mínima repercusión. (v. Vox, Maximilien, «Les Néosignes, un langage silencieux», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.)

utopía. De la misma forma que sería una quimera tratar de intercambiar mutuamente los signos romanos —para adaptarlos de forma recíproca— con los hebreos, chinos o árabes ni afectar a negros ni indios.

No creemos que los aparatos de composición fotoeléctricos lleguen a eliminar ciertas costumbres milenarias; sería tan absurdo como esperar que una alpargata se ponga a cantar al meterla en una jaula.<sup>115</sup>

En esta misma línea, y en contra de la xenófoba opinión de un Vox que calificaba las cifras arábigas de «colonia semita no asimilada en el seno del alfabeto romano»,<sup>116</sup> Crous va a oponer un espíritu integrador, defendiendo además que son mucho más concretas y por lo tanto universales que unos caracteres alfabéticos excesivamente abstractos y sometidos por tanto a condicionantes culturales:

Cuando los árabes inventaron las cifras, con una dosis de concreción mucho mayor que las letras, crearon un lenguaje universal que no poseen los signos alfabéticos ni de lejos.<sup>117</sup>

Se ha evidenciado sin embargo un hecho poco ordinario en la actualidad con la asunción de un *olvido* tipográfico injustificado, cometido por nuestros antepasados.

Me refiero al carácter tipográfico y litográfico incluso, que ha demostrado ser el más eficaz para su uso ordinario: el denominado *de palo* (de origen fenicio) y las cifras (de origen árabe), que nuestros antepasados los latinos consiguieron expandir, con trazos guiados por una sensibilidad refinada en extremo, bajo la forma de una estética tipográfica quizás inmutable para siempre.

Así tenemos el fruto de una trilogía fértil de imaginaciones entrecruzadas y sobre todo creadoras.

Es decir, el transplante y aclimatación de temperamentos opuestos como único factor para generar «algo» realmente original.<sup>118</sup>

Reclamando además —en contra de las ideas de Vox y el círculo de Lure— la validez histórica de los tipos de paloseco, defiende de esta manera el desarrollo creativo como un proceso abierto a la hibridación, la influencia y el riesgo, enfrentado por lo tanto a los imperativos de la rentabilidad comercial. Un riesgo que, sin embargo, considera imprescindible para que surjan obras maestras y que pocos fundidores del momento estaban dispuestos a correr:

El día en el que dirijamos nuestra mirada hacia otras direcciones y dejemos de fijarnos únicamente en las viejas familias tipográficas existentes, cuando

---

115 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 17.

116 Vox, Maximilien, «Biologie des caractères d'imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.

117 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 8.

118 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 13.

sintamos por tanto el deseo de crear otras nuevas, será entonces cuando muy probablemente surjan nuevos matrimonios cuya descendencia carezca de las taras y los defectos consanguíneos... actuales.<sup>119</sup>

En este último párrafo podemos llegar a ver un enfrentamiento directo a las ideas voxianas, y en concreto a las combinaciones con tipos antiguos que realizó Vox en los *Divertissements Typographiques*, así como una referencia a su clasificación de tipos. En ella, Vox establece que ningún tipo es clasificable dentro de una categoría pura, sino que debe su naturaleza «biológica» a, al menos, el matrimonio de dos de ellas.<sup>120</sup> Frente a esto, Crous va a reclamar incluso otro modelo de clasificación distinto, que no tenga en cuenta la forma de las terminaciones de los caracteres, sino otra más exacta y racional en función de sus «respectivas utilidades», a la manera de las claves de interpretación en la música.<sup>121</sup>

El ataque será más hiriente cuando, en otro momento de su texto, Crous compara aquellas combinaciones que Vox proponía en sus *Divertissements* con la falta de imaginación de las modistas, equiparándolas a la labor de unos fundidores que, como Deberny & Peignot, recuperaban los tipos de sus catálogos antiguos haciéndolos pasar por novedades ante la falta de las mismas:

Las modistas, esas «aventureras» de la estética femenina (cleptómanas incluso de los pantalones de los piratas), se unen en sus *hazañas* con los fundidores tipográficos, que de manera periódica descubren los gustos de otras épocas bajo el *mismo* pretexto de pretender evocarlos, aunque, en realidad, esconden una falta de imaginación contemporánea.<sup>122</sup>

Más adelante llega a calificar a Vox de ciego —aunque se cuidará esta vez de no mencionarlo expresamente en ningún momento— al no ser capaz de ver que la tridimensionalidad tipográfica que plantea Crous es muy distinta a la banalidad de la tercera dimensión voxiana. La de Crous, como él mismo explica, no tiene nada que ver con los artificios fotográficos de Moholy-Nagy —como los juegos de luces y sombras que proponía Vox—, sino con una concepción artística, a la manera de Picasso:<sup>123</sup>

---

119 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, *op. cit.*, pág. 14.

120 «Estas familias se han definido desde un punto de vista “biológico”, es decir, según las características reales que se encuentran en los modelos de letras usados en tipografía y teniendo en cuenta el hecho de que cada ser vivo procede de dos padres y presenta rasgos hereditarios que basta con saber reconocer.» Vox, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

121 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, *op. cit.*, pág. 15.

122 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, *op. cit.*, pág. 22.

123 Lo que Crous trata aquí es de desvincular esa evocación del relieve y el movimiento en el arte a partir de recursos cinéticos o fotográficos, sino a través de la interpretación del espacio tridimensional y el dinamismo mediante la descomposición de los mismos en superficies cromáticas planas. De este modo pretende reivindicar la categoría artística de sus propias realizaciones frente a las realizadas con otros procesos que no sean de origen pictórico.

Todos sabemos que la mayor preocupación de los grandes pintores actuales consiste en poder evocar «el relieve y el movimiento» con fórmulas planas y estáticas...

Picasso —¡de nuevo ÉL!— fue el primero en tratar de hacerlo sin recurrir a la perspectiva (ese clásico artificio) y al margen de los falsos trucos extrapictóricos al modo de Moholy-Hagy o de Calder.

Hemos de insistir en el hecho de que la tercera dimensión y el movimiento al que nos hemos referido no tienen nada que ver con los tipos ni los motivos en relieve, ni tampoco con las imágenes de los fenaquistiscopios, todo ello a la venta en los bazares provincianos desde nuestra más tierna infancia. Este es el relieve y el movimiento que sólo los aparatos fotoeléctricos —en su momento— podrán banalizar a gusto.

Aquellos que ven el problema desde otro punto de vista merecen mucha más compasión que los desafortunados ligados al sistema Braille.<sup>124</sup>

El colofón de la reacción de Crous es de una violencia verbal que recuerda a la que ya utilizase en el último número de su revista *Art* para despedirse de un público leridano al que calificaba directamente de «mierda»<sup>125</sup> ante el rechazo y la incompreensión que ya sufrió en su ciudad natal por sus ideas vanguardistas. En este caso, los calificativos que dirige a los miembros de la Escuela de Lure son de un tono incluso más feroz que aquellos:

El día en que las tiendas vendan un medicamento para curar a los cretinos, los fracasados y los arribistas se darán de tortas en la cola para comprarlo, ¡esto si no intentan robarlo antes!

Qué responsabilidad frente al Divino tendrán los que han convertido Lurs en una cita de aficionados a las crónicas de sucesos. ¡Ah, si existiera hoy en día un Código Penal de la imaginación y del mal... buen gusto, cuántos aduladores habrían expiado ya sus errores en la fosa común!<sup>126</sup>

### 3.2. La Grafía Latina como doctrina tipográfica

---

Para comprender esta divergencia y la diferencia de concepciones entre los planteamientos últimos de Maximilien Vox y Enric Crous-Vidal, es preciso entender que, mientras que Crous poseía la tendencia individualista de un artista, Vox actuó como un auténtico líder espiritual, que buscaba discípulos que siguiesen y ampliasen su doctrina, el cual a su vez sostenía su pensamiento en el de otros maestros que le servían de referencia. Los dos que él consideraría como tales fueron, como ya hemos señalado en el capítulo anterior, Paul Iribe y Stanley Morison. De este último mantendría en todo momento la idea de que la tipografía

---

124 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., págs. 29-30.

125 Crous Vidal, Enric, «Justificació i acusació personal», *Art: revista de les arts* nº 0, Lleida, 1934, s.p.

126 Crous, *Pour la renaissance du graphisme latin*, op. cit., pág. 29.

era una disciplina de carácter intelectual,<sup>127</sup> que prácticamente acabaría por convertirse en un lema para Vox y que sostenía gran parte de su acción doctrinal. De entre todos sus textos en los que hemos encontrado esa mención, la primera vez que aparece es en el número de septiembre de 1954 de la revista *Caractère*:

La última palabra, en lo que concierne a la letra tipográfica, no corresponde al dibujante, como decía recientemente el incontestable maestro Stanley Morison, *sino al pensador*.<sup>128</sup>

Como hemos visto en el capítulo anterior, Vox cambia algunos términos —como «pensador» por «filósofo», por ejemplo—, si bien la esencia de la sentencia se mantiene idéntica, ya que él mismo está reafirmando con esta referencia el papel de la tipografía en tanto que disciplina artística. Lo que sostiene es que el grafismo no es únicamente una cuestión de orden práctico, sino que ese carácter artístico viene dictado por el conocimiento —espíritu o intelecto— de quien lo profesa. Y que este no tiene necesariamente que ser un tipógrafo o diseñador, sino, ante y sobre todo, un pensador.

Esta va a ser esencialmente la base de todos sus planteamientos: el que la profesión gráfica se ha olvidado en Francia de las cuestiones intelectuales que entiende son las que le dan su último sentido, razón por la cual la imprenta francesa cayó durante la primera mitad del siglo xx en una crisis que es fundamentalmente de orden moral, al haberse convertido en un campo de acción ecléctico e indisciplinado. Para enderezar la situación y hacer frente a su vez a la invasión de propuestas extranjeras como las que provenían fundamentalmente de la modernidad germánica de entreguerras, Vox se planteó entonces la necesidad de construir una doctrina gráfica a la que acabará denominando Grafía Latina.

En una crónica publicada en el número especial de la revista *Caractère* lanzado con motivo del 2º Salon TPG de 1950, aprovecharía precisamente para hacer una llamada a los profesionales de las artes gráficas francesas con el objetivo de que abordasen el futuro de la profesión con una perspectiva de diez años en los que todo podía cambiar radicalmente:

El arte gráfico, que consiste en crear formas... La técnica gráfica, que es el conjunto de recetas que permiten reproducir esas formas... Los oficios gráficos, cuya función es fijarlas sobre el papel... La industria gráfica, cuyo propósito es sacar un lucrativo beneficio de ello... Francia destaca en todas estas actividades, pero ni siquiera considera hacerse con una DOCTRINA GRÁFICA.

---

127 «La Tipografía no es un asunto de artistas, sino de filósofos.» Stanley Morison citado por Vox, Maximilien, «La typographie doit être la chose du philosophe», *Les Cahiers de la publicité* nº 19, primer trimestre 1968, pág. 16.

128 Vox, Maximilien, «Un événement en typographie. Le prix Blumenthal 1954 à Gérard Blanchard, artiste typographe», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 9, París, Compagnie française d'éditions, septiembre 1954, pág. III.

Y sin embargo el momento es propicio: ya llega, inexorable, «la hora en la que el destino cambia de caballos»,<sup>129</sup> tanto para el grafismo como para todo lo demás.<sup>130</sup>

Una vez más recurre a esa idea de que el cambio tecnológico «desconocido, apenas sospechado» era un reto al que la profesión debía enfrentarse desde dentro, previendo una doctrina que permitiese finalmente dominar a las máquinas.

Dominarlas: tal es el sentido de la llamada de *Caractère* y su razón de ser, su mensaje claro y viril.

[...] herederos de tradiciones largamente elaboradas, de antiguas disciplinas, ¿acaso estamos cultivando lo bastante en nosotros mismos la voluntad, la lucidez, la rapidez de respuesta necesarias a las adaptaciones repentinas?

Por ejemplo: en el caso de que se generalice la producción fotoeléctrica, ¿qué consecuencias tendrá? El dibujo de la letra, liberado de las servidumbres del punzón, la matriz y el plomo, corre el riesgo de adentrarse en un periodo de licencia desenfundada encabezado por ignorantes, incultos y bromistas, a menos que creemos una doctrina gráfica sólida. [...]

No se trata de apegarse al pasado, pues el destino glorioso del hombre es el de estar condenado al progreso, la innovación y el descubrimiento.<sup>131</sup>

La clave era por tanto la disciplina profesional y la moralidad del trabajo ante las perspectivas de un futuro incierto, desde un presente en pleno proceso de cambio para «crear las tradiciones del grafismo por venir».

Casi una década más tarde publicaría un texto bajo el título de «Typographie, discipline de l'esprit» en un número especial de su revista *Micromégas*,<sup>132</sup> editada especialmente con ocasión de los Encuentros de 1959 y que se reeditaría sin cambios en *Caractère Noël* del año siguiente. En dicho artículo volvía una vez más a plantear el campo de la tipografía no como un simple medio de materialización del pensamiento ni como formalización de ni ninguna lengua en concreto, sino como una filosofía de carácter universal:

---

129 Esta cita, que Vox atribuye en repetidas ocasiones a Paul Iribe, no figura sin embargo en *Choix*, la obra a la que hace continua referencia.

130 [Vox, Maximilien] «Chronique de "Caractère". Pour une doctrine graphique / Croissance», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4<sup>e</sup> cahier, n<sup>o</sup> spécial du salon TPG, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.

131 *Ibid.*

132 *Micromégas: Courrier critique et technique du livre moderne*, era originalmente una publicación literaria mensual de doce páginas en formato periódico (30x47 cm) de la Union Latine d'Édition, editado entre octubre de 1936 y abril de 1940. Como jefe de redacción, Vox publicaba en la primera página un editorial titulado «Le Point de vue de Sirius» firmado bajo el seudónimo Micromégas. El número extraordinario de julio de 1959 conserva exclusivamente la cabecera y el formato de la publicación original, pero está dedicado en exclusiva a los Encuentros de Lure.

Es hora de dejar de considerar a la tipografía por su utilidad o sus lindezas, sino en tanto que disciplina intelectual; es decir, por su universalidad.<sup>133</sup>

Por esta razón equiparaba la utilidad del cultivo de la tipografía con el estudio de lenguas muertas o matemáticas puras, en el sentido de que ninguna de estas disciplinas tenía una utilidad práctica en la vida moderna, pero sosteniendo que poseen un papel fundamental en la formación intelectual, en tanto que herramientas de construcción y formación de la inteligencia. La tipografía se convierte así en «un instrumento de discriminación», argumentando que es un planteamiento fijado por «Stanley Morison, el “papa” de la Tipografía, uno de los gurús del pensamiento británico. Y añadía: “La Letra no es un terreno artístico, sino filosófico”». <sup>134</sup>

Sin embargo, esta formación tipográfica habría de estar al alcance de cualquier clase social, porque la tipografía estaba por todas partes. Debido a esta ubicuidad de la tipografía, el interesado por ella tiene la oportunidad de practicarla en todo momento a través de su observación para, mediante tal ejercicio, cultivar su gusto y poder llegar a crearse un criterio con el que juzgar por sí mismo los errores y aciertos de una composición, incluso sin necesidad de llegar a leer dicho texto. Esa formación del espíritu tenía, en su opinión, aún más valor si se consideraba que las letras no son más que entidades abstractas y arbitrarias, simples «máculas de tinta negra» pero cargadas de significado. «En la base de la Tipografía se encuentra pues un álgebra visual de la que nunca admiraremos lo suficiente su lado maravilloso»: <sup>135</sup> el que según Vox hace que de algo tan abstracto y antinatural puedan llegar a surgir no sólo palabras y pensamientos, sino formas y belleza.

Por este motivo, «la misión social del tipógrafo sería la de discriminar entre lo definitivo y lo facultativo». En este sentido, siempre en opinión de Vox, el tipógrafo debía trabajar en los límites entre lo convencional —adoptado como ley fundamental por millones de seres humanos y fijado por las tradiciones a lo largo de los siglos— y lo mutable —el de la evolución de esas mismas formas convencionales que revelan el espíritu de cada época—. Debía luchar contra la simplificación que supone un pensamiento «más didáctico que crítico», que consideraba el conocimiento (y la Tipografía) como algo cerrado y que ha alcanzado su punto máxima evolución en el momento que se transmitía.

El *tipografista* (a imagen del latinista o del helenista) debería estar inmunizado desde el principio contra tales simplificaciones. Porque la disciplina tipográfica es al mismo tiempo fijadora del lenguaje, expresión de la historia, objeto estético, sujeto biológico y agente social. Bajo cada uno de estos aspectos ofrece a la investigación y al razonamiento lógico esa facilidad suprema que pertenece a un campo en el que todo ha surgido de forma espontánea, en el que no existe

---

133 Vox, Maximilien, «La typographie discipline de l'esprit», *Micromégas, courrier critique et technique du livre*, hors-série, Paris, Union Latine d'Éditions, julio 1959, pág. 6.

134 *Ibid.*

135 Vox, «La typographie discipline de l'esprit», *op. cit.*, pág. 7.



nada que no sea función directa del entendimiento, que se ubica en un plano aun más importante en nuestra época que el conocimiento o la estética: en el plano *mental*.

A todos los que cuestionan la primordial importancia que le asignamos a la tipografía y sus derivados gráficos, hemos de decirles que, si no es la primera, es al menos la más «químicamente pura» de las ciencias humanas.<sup>136</sup>

Lo que planteaba, por tanto, era una disciplina a la que cualquiera podría acceder, aunque estaba reservada a una élite de intelectuales, dado el rigor de estudio y observación que exigía. En ellos residía la responsabilidad de mantener la esencia histórica y universal de la letra (su latinidad) ante cualquier modificación de sus medios de transmisión y de fomentar su evolución en la misma medida para que no se estancara y se mantuviera como el ser vivo que la consideraba.

Esa organicidad de la letra fue precisamente uno de los puntos fundamentales que defendió en una conferencia impartida en la École Nationale des Beaux Arts en 1958, que se publicaría en el número de febrero del año siguiente de *Caractère*. En ella defendía que las formas de las letras no eran más que variaciones de un único tema, y aseguraba que se da tanto por sentado el fenómeno de la letra que se toma por una banalidad natural, sin caer en la cuenta de que todo el pensamiento humano recaía sobre «26 pequeños signos negros impresos sobre papel en un orden continuamente variable».<sup>137</sup> En consecuencia, entendía la letra como un ser vivo en continua evolución, siguiendo un arquetipo inmutable; la Letra como entidad única y la Tipografía como entidad múltiple.

[...] *la Letra es un ser vivo que no ha cesado de evolucionar a lo largo de la Historia.*

En otras palabras: si el *tema* de cada signo del alfabeto latino sigue idéntico, su interpretación, su *ejecución* ha cambiado con cada época hasta volverla a veces irreconocible. [...] El conocimiento de la Letra se basa en el estudio de dichas transformaciones, o deformaciones, y el de su evolución a través de las épocas y las condiciones sociales según los temperamentos individuales.<sup>138</sup>

En este mismo sentido publicará otro texto en el número de 1961 de *Caractère Noël*, llamando a reflexionar sobre los medios de comunicación,<sup>139</sup> responsables de la

---

136 Vox, «La typographie discipline de l'esprit», *op. cit.*, pág. 7.

137 Vox, Maximilien: «L'A.B.C. de l'Alphabet», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 10, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1959, pág. 40.

138 *Ibid.* (Las cursivas son originales).

139 Entre las décadas de 1940 y 1960 se estaban institucionalizando las teorías de la comunicación y los estudios sobre comunicación se convirtieron en disciplina de investigación. Se hablaba de las disfunciones de los medios, pero también de su papel en la democracia y de medios de comunicación de masas. Pero la reflexión a la que llama Vox viene dada por un nuevo contexto en este ámbito en el que, como ya hemos mencionado en el capítulo 2, los medios de comunicación audiovisual como la radio, el cine y la televisión desbancaron en protagonismo a los medios impresos tras la Segunda Guerra Mundial y en especial durante la década de 1960. Aunque la famosa obra *The Gutenberg Galaxy* del profesor canadiense Marshall McLuhan (1911-1980) no se

transmisión del conocimiento contemporáneo, «que son lo menos intelectual, [...] lo menos filosófico del mundo»,<sup>140</sup> e incidiendo sobre la etimología de la palabra «filosofía» como «amor por la sabiduría», en tanto que un método de «estudio y conocimiento de los medios de expresión». Esta utilización de los medios de comunicación planteaba sin embargo un problema, según Vox, ya que estaban sujetos a las dotes (conocimiento, sensibilidad, gusto, talento, etc.) de quien los manejaba, por lo que se evidencia el peligro que supone el desconocimiento de las bases de dicho medio que residen, a fin de cuentas, en la propia tipografía:

Al reintroducir la noción de talento (cuya cima es el genio y cuya base el gusto), al poner el acento sobre un raro carisma, imprevisible y desigualmente distribuido, la filosofía de los medios renuncia —y esto es lo bueno— a toda pretensión democrática.<sup>141</sup>

La utilización que se hizo desde los distintos estamentos de poder de los medios de comunicación hasta la Segunda Guerra Mundial con los servicios de propaganda, acabaron por hacerles sospechosos de manipulación y totalitarismo. Es lógico por tanto que en aquella época se reclamasen medios democráticos y objetivos. Pero como se puede deducir de las palabras anteriores, Vox consideraba que las únicas conclusiones aplicables universalmente —o al menos en gran medida— deben venir dictadas por unos pocos para la gran mayoría. En su opinión, sólo los que conocen en profundidad una disciplina están legitimados para transmitir su conocimiento, por lo que los comunicadores han de pertenecer a esa élite del saber. En concreto se refería a la universidad —como establecimiento superior de transmisión de conocimientos— y a los profesionales acreditados —aquellos que, en la tipografía, poseen el saber transmitido a través del tiempo y la tradición y adquirido mediante la experiencia—.

Esos pocos son por tanto los genios con capacidades y aptitudes innatas, frente a una masa variada con diversos grados de talento. Se diría que estaba aquí enfrentándose nuevamente a los preceptos del estilo tipográfico internacional procedente de la Escuela Suiza —de los que ya hemos hablado en el capítulo 2— y que pretendía, a su entender, un diseño para todo el mundo, aunque único, a partir de una serie de normas simples aplicables por cualquiera. Esto es lo que Vox denominará como el «espíritu de facilidad», el de las fórmulas estandarizadas, contra el que debía luchar todo tipógrafo sensible.

Para evitar caer en ello, volverá a insistir una vez más en la necesidad de catequizar sobre la tipografía en todos los niveles de enseñanza, llegando incluso a

---

publicó hasta 1962, y en la que planteaba precisamente la evolución que suponía para la cultura los cambios tecnológicos en los medios de transmisión de información, estas ideas ya parece que estuvieran en el aire desde años atrás. Las intuiciones de Vox sobre el paso de la era de Gutenberg a la de la fotocomposición recogen tales inquietudes.

<sup>140</sup> Vox, Maximilien, «Pour une philosophie des médias», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1961, s.p.

<sup>141</sup> Vox, Maximilien, «Pour une philosophie des médias», *op. cit.*, s.p.

reclamar su inclusión, de manera colateral, en todas aquellas disciplinas del saber universitario que pudieran tener el más ligero vínculo con el arte, ya fuera en su parte creativa (literatura, lengua...) como analítica (psicología, sociología...). No planteaba sin embargo unos estudios específicos de tipografía como tales, sino la integración de los conocimientos tipográficos dentro de los estudios universitarios, al mismo nivel que podían estar otras disciplinas del conocimiento general:

No se trata de que nuestras facultades asuman la enseñanza de la letra, sino de que se apoderen de ella fuertemente, de que la monopolicen, si es posible, en su parte superior.<sup>142</sup>

Su obsesión estaba además vinculada a ese temor que provocaba al conjunto de la imprenta francesa de la época ante los cambios que suponía traería consigo el nuevo contexto de la fotocomposición, como ya hemos mencionado en el capítulo 2:

Ante la inminencia, ante la inmensa reforma (o catástrofe) electrónica en la transcripción de la letra, en un momento en el que la imprenta tiembla sobre sus bases mediomilenarias; en el instante en el que la edición francesa se esfuerza —más o menos a tientas— por revisar un batiburrillo de formas, disposiciones y usos de la tipografía tradicional (¿no es el propio alfabeto otra cosa que una abstracción convencional?); en una ocasión como esta que no se repetirá en la historia, ¿cómo no reacciona la Universidad reapropiándose de su prerrogativa fundamental como es la de decidir autoritariamente las formas y medios de la expresión espiritual?

[...] No es algo que concierna a la historia del libro, ni a la estética ni a la semántica comparada. El estudio del medio tipográfico tiene su sitio entre los trabajos prácticos y la investigación operativa, en las modernas disciplinas de la socio-psicología.

[...] Todo un equipo de grafistas, de maquetadores y de creadores de letras, siguiendo las labores de la Escuela de Lure, ha empezado a abrirse a esta noción de la prospectiva.<sup>143</sup>

Este empeño por convertir la tipografía en objeto de investigación, tratando de vincularla a disciplinas científicas como la socio-psicología, responde a un contexto en el que, como hemos mencionado anteriormente, el diseño se había convertido en profesión y escuelas como la de Ulm estaban proponiendo una búsqueda de la objetividad a partir de enfoques cientifistas. Como veremos más adelante en especial relación con los estudios sobre los tipos lineales, también se produjo en aquella época una profusión de estudios sobre legibilidad que pretendían aplicar factores científicos al diseño de las letras en cuanto a su reconocimiento y funcionalidad.

---

<sup>142</sup> Vox, Maximilien, «Pour une philosophie des médias», *op. cit.*, s.p.

<sup>143</sup> *Ibid.*

Gérard Blanchard afirmará por su parte que «la noción de “Disciplina del pensamiento” [*discipline de l’esprit*] está íntimamente ligada a las sutilidades del dibujo de la letra»,<sup>144</sup> pero entendiendo que ese dibujo no es más que el principio seminal de toda la tipografía en su conjunto, de una disciplina que no sólo atañe al diseño de tipos sino que abarca desde la puesta en página hasta esa misma «filosofía de los medios» como transmisores del conocimiento. En ese dibujo va a residir sin embargo toda la base de la filosofía voxiana, como se verá reflejado en un texto que aparece en un catálogo de Deberny & Peignot, publicado en torno a 1956, junto con otros escritos por Vox:

Uno de los aportes principales de las Fundiciones Deberny & Peignot es el de haber entendido que los tipos, al ser el vehículo privilegiado de la creación espiritual, deben ser ellos mismos una Obra [sic] del espíritu; que su forma importa tanto como la calidad de su fundición y que el dibujo de la letra de imprenta es una de las más puras y más altas expresiones del pensamiento artístico de una época.

[...] Un arte como la tipografía no puede en efecto buscar la belleza como absoluto; debe ubicarse en el tiempo y ofrecer así la expresión de los movimientos sucesivos de la inteligencia y la sensibilidad.<sup>145</sup>

Esa filosofía de la tipografía, basada en el dibujo de la letra, es precisamente para Vox el único medio por el que la propia letra puede liberarse del estancamiento impuesto por las restricciones de la tecnología del plomo y que, a su entender, están a las puertas de romperse gracias a la nueva composición fotoeléctrica. La solución pasa por tanto por dejar el siguiente paso en la historia de la evolución de la letra en manos del ingenio de los diseñadores de tipos que tendrán abiertas de par en par las puertas de la misma gracias a la nueva tecnología. Dentro de esta filosofía y en un contexto de cambio tecnológico, Vox afirmaba por tanto que el objetivo de la Escuela de Lure era

Adaptar la letra a su nueva misión. Con la aceleración mecánica del progreso científico y técnico, puede que dispongamos de seis años para llevar a cabo este proyecto. [...] es fácil comprender que a partir del momento en el que la letra ya no requiere de toda esa metalurgia [...] vuelve a ser un dibujo; vuelve a ser una imagen fijada por la luz, fijada por la foto. Será tentador abusar de ella y convertirla en una desastrosa anarquía interpretativa.

Otro peligro es que, por el contrario, un proceso completamente nuevo no sirva más que para repetir fiel y servilmente lo que se ha hecho antaño.

[...] La invención de la imprenta fijó la letra hace 500 años, la cual había evolucionado hasta entonces por modas o influencias sucesivas bajo la pluma

---

<sup>144</sup> Blanchard, Gérard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, pág. 107.

<sup>145</sup> *Typographie*, París, Deberny et Peignot, [ca. 1956] (Catálogo de la fundición dividido en apartados según los grupos de la clasificación de Vox).

y a través de las manos de escribas y clérigos. En el momento en el que la imprenta paró las formas de la letra, esta dejó de evolucionar de inmediato.<sup>146</sup>

Proclamaba sin embargo una revolución tranquila —por oposición a las revoluciones vanguardistas protagonizadas por la Bauhaus— en la que se veía necesaria la evolución de la letra, pero a partir de la revisión de las enseñanzas seculares y la recuperación de la esencia de la letra latina. Esa evolución respondía a su vez a la idea de que la letra era una entidad viva y que, como tal, estaba en continua evolución. Este argumento le va servir precisamente como base para justificar su sistema de clasificación —al que nos referiremos en el capítulo 4— en un artículo publicado en *Caractère Noël* de 1955 bajo el título «Biologie des caractères d'imprimerie», con el mismo argumento de que la tipografía del plomo ha sido un escollo en dicha evolución natural:

La letra es un ser vivo, una continua creación, el esfuerzo constante por encarnarse del espíritu humano.

Demanda por tanto ser considerada desde un punto de vista biológico y con los métodos de las ciencias orgánicas. Conocer las letras no es simplemente memorizar fechas, desarrollar un teorema ni probar una emoción estética; es iniciarse en las realidades de la más viva de las vidas: la vida del lenguaje.

¿Qué es en la actualidad el tipo de imprenta? Es la última fase de la evolución del alfabeto latino a lo largo de dos milenios, primero manual y caligráfica, luego mecanizada tras la invención de la letra móvil fundida en plomo y de la tipografía [...] Sí, en cierto sentido ha interrumpido la evolución de la letra al inmovilizarla y fijarla en metal [...] <sup>147</sup>

Llegados a este punto, hemos de insistir en que Vox no está reclamando un modelo tipográfico concreto, sino simplemente la necesidad de que el dibujo de la letra evolucione a partir del arquetipo latino, gracias a la ausencia de restricciones que en tal sentido proporciona la fotocomposición. Tampoco está predicando una ruptura de las reglas de composición y compaginación destiladas por siglos de profesión, sino advirtiendo de los peligros de un estancamiento mental que impida el progreso por falta de imaginación.

Como ya hemos mencionado en el capítulo 1, este es otro de sus caballos de batalla: el de la recuperación del papel del dibujo en su conjunto entendido como imagen al servicio de la lectura, ya que el dibujo de la letra —desde la concepción moderna del tipo— había evolucionado hacia la geometría y entendía que de esta manera perdía su carácter humanista para convertirse en un elemento mecánico. Por tal razón, no le preocupaban especialmente el diseño y los diseñadores de tipos, sino que se utilizasen estos nuevos tipos franceses dentro del contexto de la tipografía francesa.

---

<sup>146</sup> Vox, Maximilien, «Deux heures avec Maximilien Vox et l'école de Lure», *Techniques Graphiques* n° 2, París, Editions Michel Briant, mayo-junio 1956, (Entrevista de S.G. Chain) págs. 8–9.

<sup>147</sup> Vox, Maximilien, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

El campo de acción de la Grafía Latina, tal y como la concibe Vox, reside por tanto en la profesión de las artes gráficas en general, no en el del diseño de tipos en particular. Y esta es la razón de ser de su doctrina gráfica: la de aleccionar por los medios que fueran posibles a unos profesionales carentes de conocimientos amplios, de otra perspectiva que no fuera la que les proporcionaba su propia rutina, con una sensibilidad deficiente y la tendencia a imitar modelos fáciles que venían dictados en su mayoría por otras sensibilidades que no eran precisamente francesas. Su misión era así la de formar su gusto para recuperar el prestigio de la tipografía francesa en tanto que disciplina artística.

Con este objetivo —y en la misma línea que marcaban los manuales que realizó para la PLM y la SNCF— publicaría una serie de tres artículos sobre «Tipografía práctica» en los tres primeros números de 1954 de la revista *Caractère*. En los artículos de esta serie, presentados como correspondientes a un «Curso de síntesis constructiva» elaborado por Vox, irá analizando los problemas que considera afectan a la imprenta francesa al tiempo que elabora una serie de axiomas como reglas sencillas que esta debe de seguir para solventarlos. El editor de la revista justifica su publicación «respondiendo al deseo manifestado por nuestros lectores [...], deseosos de ampliar sus conocimientos gráficos y tipográficos».<sup>148</sup>

Estos estudios serán una recapitulación de las tendencias modernas y las reglas tradicionales que deben conciliarse y completarse recíprocamente, relativas a los tipos antiguos y nuevos, a la compaginación y a la tipografía en general.

La finalidad de estos artículos es la de extraer tendencias y doctrinas maestras de la multiplicidad de impresos producidos diariamente, y cuya aplicación racional ahorre tanteos, pérdidas de tiempo y falta de gusto.<sup>149</sup>

El primero de ellos —bajo el título «Simplifíez!», que es a su vez un extracto de un curso más amplio titulado «Algunas prácticas a evitar»— llama claramente a la eliminación de ciertas costumbres que Vox considera innecesarias y a su vez perjudiciales para una composición adecuada y que satisfaga plenamente su finalidad.

Antes de decir «**haced**», hay que decir en primer lugar «**no hagáis**».

[...] Axioma I: **Tipográficamente, no hay nada insignificante.**

Todo lo que complica la lectura de un texto, todo lo que no concierne a su legibilidad, es mala tipografía. Esto no excluye en ciertos casos el ornamento, la ilustración o la decoración (puesto que el arte y la belleza son elementos de atracción y por lo tanto de incitación a la lectura). Lo que debemos excluir es **lo inútil**.<sup>150</sup>

---

148 Vox, Maximilien, «Typographie pratique: I. Simplifíez!», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 1, París, Compagnie française d'éditions, enero 1954, pág. 161r [Nota del editor].

149 *Ibid.*

150 Vox, «Typographie pratique: I. Simplifíez!», *op. cit.*, pág. 161r. (Las negritas son originales.)

Estas ideas sobre simplificación, claridad, funcionalismo y búsqueda de la legibilidad son compartidas en la época tanto por los seguidores de la Nueva Tipografía como por los reformistas británicos. La diferencia con respecto a todos ellos de lo que plantea Vox reside fundamentalmente en su negativa a abandonar los ornamentos, puesto que considera que tienen su función como elementos de «incitación a la lectura».

Sin embargo, algunas de las recomendaciones que da Vox en su texto son casi normas ortotipográficas, relativas a la composición de direcciones y números de teléfono, por ejemplo, fruto de costumbres tipográficas heredadas, por lo que llama a los impresores a abreviar y aligerar al máximo. Pero sobre todo, como norma principal sobre esas malas costumbres, les alienta para que se impongan enérgicamente a sus propios clientes a la hora de eliminar elementos inútiles de las composiciones, ya que ellos están cargados de la autoridad que les impone su profesión.<sup>151</sup>

Esto era lo «bueno» de los buenos viejos tiempos: el que un componedor sabía oponerse y replicar: «¡Imposible, señor; eso no se hace así!»

¿Será necesario que en estos tiempos tengamos que crear ciertas reglas para evitar la confusión?

Antes de nada, acabemos de barrer el polvo.<sup>152</sup>

Esta reivindicación del oficio tradicional responde, como venimos exponiendo, a un ambiente en el que se percibe el cambio tecnológico hacia la fotocomposición como una amenaza para todos esos impresores que trabajaban según criterios antiguos. Por lo tanto, es lógico que la llamada de Vox vaya dirigida a ellos, con el fin de devolverles la confianza frente al nuevo panorama. Pero antes de que se enfrenten a él, Vox les apremia para que se deshagan de todas aquellas costumbres que resultan inútiles.

El segundo artículo de la serie mencionada versa sobre los problemas de clasificación de los tipos existentes en el momento, centrándose fundamentalmente en uno mucho más concreto e inmediato: el caos que reinaba en los chivaletes de los impresores franceses. Este surge a su vez por otros dos yuxtapuestos: la tendencia a conservar series gastadas, inútiles o pasadas de moda (que deben ir todas a fundirse) y el desconocimiento por parte de los tipógrafos sobre qué tipos son los adecuados para determinadas necesidades.

Vox no especifica sin embargo ningún tipo de clasificación concreta, como cabría esperar, aunque anticipa tres de las claves de su clasificación próxima (sobre la que hablaremos en el capítulo 4): la inviabilidad por aquel entonces de la clasificación de Thibaudeau; el carácter hibridable —biológico— de la letra tipográfica;<sup>153</sup> y la necesidad de unas denominaciones comprensibles

---

151 Vox, «Typographie pratique : I. Simplifiez !», *op. cit.*, pág. 1613.

152 Vox, «Typographie pratique : I. Simplifiez !», *op. cit.*, pág. 1615.

153 En la definición y presentación de su Clasificación, Vox explicará que la única manera «de abarcar al conjunto de tipografías distintivas de cada conjunto» es a través de su concepción «según un

internacionalmente.<sup>154</sup> Expone a su vez una serie de ejemplos de tipografías contemporáneas que no encajan en ninguna de las clasificaciones existentes —y mucho menos todavía en la de Thibaudeau—, problema que va a ser otro de los argumentos principales de su clasificación.<sup>155</sup>

Además de ilustrar a los profesionales de las artes gráficas sobre estas cuestiones, también les hace una serie de recomendaciones sencillas, como la de que cada impresor elabore su propio catálogo con los tipos que posea. Otra de las ideas que sugiere, partiendo de una posición tradicionalista —idea compartida por otros muchos autores del momento, como en particular los vinculados a la Escuela Suiza, aunque desde un posicionamiento distinto— era la de reducir las series a las mínimas posibles, ya que consideraba que con pocas y buenas se pueden realizar trabajos excelentes. El criterio de elección que propone es, sin embargo, de carácter subjetivo y meramente estético, como el de la belleza intrínseca del tipo:

La vieja escuela no pretendía definir un estilo: bastaba con tener una o dos pólizas de cada cuerpo. [...]

Un consejo: no creáis que el cliente es ciego. La tipografía no es un arte hermético pues interesa a una amplia élite.

Debemos partir de eso, de que una tipografía bella tiene todas las papeletas para ser notable y apreciada.<sup>156</sup>

Para cerrar este artículo enumera tres axiomas, a modo de consejos fundamentales, con el objetivo de tranquilizar a los impresores sobre qué material deben poseer:

Axioma: Hasta el cuerpo 10 u 11, el tipo de carácter carece de importancia, a condición de que sea legible y claro. [...]

Axioma: Del cuerpo 12 al 36 se extiende el dominio de la tipografía pura en el que cada letra cuenta infinitamente, y más aún el conjunto surtido. En caso necesario, no tengáis más que una tipografía básica con todas sus variantes. [...]

---

modelo biológico». De esta manera, como veremos en el capítulo 4, desarrolla su clasificación a partir de la idea de que prácticamente todos los tipos poseen características de varias familias, por lo que consideraba que «toda tipografía debe por lo tanto ser considerada en función de las leyes hereditarias». (Vox, Maximilien, «Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification "VOX"», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 7, París, Compagnie française d'éditions, julio 1954, pág. 88.)

154 Este artículo se publica en el mes de febrero de 1954, pero, como mostraremos en el capítulo 4, no redacta su clasificación hasta abril de ese año, la cual no se publicará por primera vez hasta el número de julio de la revista *Caractère*.

155 Vox, Maximilien, «Typographie pratique: II. Du classement des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1954, págs. 1732-1733.

156 Vox, «Typographie pratique: II. Du classement des caractères», *op. cit.*, pág. 1737.



Axioma: Los cuerpos grandes proporcionan el estilo de los trabajos de remendería y publicidad. [...] La Tipografía es el arte de trabajar con poco material y mucho tacto.<sup>157</sup>

El último artículo de la serie publicado versa sobre los problemas concretos de la composición editorial. En él se recalca que el libro corriente es uno de los retos más complejos para un tipógrafo y cumbre de la sabiduría profesional. Advierte sin embargo de que una mala impresión, fruto de la mediocridad de los materiales empleados o la dejadez a la hora de componer, desemboca irremediablemente en un trabajo echado a perder. Para evitar esto último recomienda tener en cuenta «la importancia de una buena tipografía: clara, sobria, elegante, cuidada y racional»,<sup>158</sup> y pone como ejemplo —una vez más y hablando en tercera persona— el trabajo que él mismo realizó en Grasset junto a Salvat.

Las «tres claves esenciales» en este caso, según Vox, son igual de sencillas y de sentido común, y proporcionan al tipógrafo «tres medios de devolver al libro corriente su elegancia sin necesidad de aumentar el precio final. Axioma: Una buena tipografía no cuesta ni un duro más que otra mala».<sup>159</sup> Lo que aconseja es centrarse en el cuidado de tres elementos básicos —además de la composición del grueso del texto con un buen tipo, un buen interlineado y justificación, etc.— como los márgenes, el encabezado de las páginas (donde ha de figurar el título de la obra o los datos de referencia en una obra de consulta) y la página de título:

Axioma: la cubierta atrae al comprador y la portadilla le debe de recompensar. Introducirle con cortesía el estilo tipográfico de la obra: una es una enseña, la otra la recepción.<sup>160</sup>

Al final de este artículo menciona la continuación de la serie con un capítulo sobre «la edición de lujo», si bien no hemos encontrado ninguna referencia sobre su publicación.

Lo que sí que queda evidente en todos ellos es la intención de Vox de proporcionar una serie de reglas básicas para que todo impresor sin conocimientos estéticos ni recursos para poder pagar a un grafista ni recurrir a la compra de material tipográfico que no necesita, pueda componer impresos de calidad con sus propios materiales y el mínimo gasto. Todo ello entra dentro de esos principios de su «doctrina gráfica» para la sensibilización de una élite de profesionales, demostrando su valía precisamente en el campo de la «tipografía ordinaria», con el

---

157 En el francés original utiliza como cierre la expresión *savoir-faire*, haciendo así un juego de palabras intraducible en el que da a entender tanto la sensibilidad necesaria como el conocimiento del oficio que se requiere para llevar a cabo un trabajo de calidad. (*Ibid.*)

158 Vox, Maximilien, «Typographie pratique: III. Le livre et ses problèmes», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1954, pág. 49.

159 Vox, «Typographie pratique: III. Le livre et ses problèmes», *op. cit.*, pág. 51.

160 Vox, «Typographie pratique: III. Le livre et ses problèmes», *op. cit.*, pág. 53.

fin último de devolver a la imprenta francesa el reconocimiento internacional que le corresponde.

Hemos de recordar que en Francia se estaban empezando a afianzar en esta época las figuras del diseñador y el director de arte independientes, por lo que el papel de los antiguos tipógrafos y las pequeñas imprentas deja de tener el mismo sentido que a principios del siglo. Frente a esa amenaza profesional, unida a la de la reforma tecnológica, Vox propone a los profesionales del viejo oficio que se limiten demostrar la calidad de la tipografía tradicional. La única vía sin embargo es la de construirse una «doctrina gráfica».

### 3.3. La universalización del pensamiento francés a través de la latinidad en la doctrina voxiana

---

La cruzada que va a llevar a cabo Vox con su doctrina gráfica, su llamada a la renovación del grafismo francés, la búsqueda de un diseñador que materialice esa renovación y la definición de un corpus teórico en torno al término de Grafía Latina, todo ello no tenía más que un único fin: la recuperación del puesto del Arte tipográfico francés en el panorama internacional, la necesidad de demostrar que Francia era capaz de volver a dictar las pautas de la tipografía universal tras verse desbancada por la modernidad alemana durante el periodo de entreguerras.

Esa intención queda patente incluso cuando, en su labor de adoctrinamiento del adormecido colectivo profesional francés, no sólo les conmina a mejorar y formarse, sino a mirarse incluso desde fuera y tratar de conocer lo que se hace en otros países. Esta labor va a tratar de cubrirla con la publicación de *Caractère*, objetivo que se ve especialmente reflejado en un artículo publicado en el mencionado número de febrero de 1950 bajo el título «L'internationale de la typographie» y que ya deja entrever la intención voxiana de internacionalizar la tipografía francesa:

Entre los intercambios internacionales, entre los que la «liberalización» está tan al orden del día, uno de los más importantes sería sin duda el de la organización metódica y racional de aquellos en los que reposa efectivamente la responsabilidad de la letra de imprenta —de los que se cuentan sólo unas cuantas decenas en todo el mundo— y su estándar de aplicación.<sup>161</sup>

Podríamos pensar que con esa demanda de estandarización aboga por una normativización de la tipografía a nivel internacional, pero en realidad se trata más bien de una reprimenda al conjunto de la profesión de su país que carece de inquietudes intelectuales, más allá de lo que sucede en su propio taller. Es en ellos en los que, según Vox, recae sin embargo la responsabilidad última de devolver esa imagen del prestigio francés, a través del conocimiento y la formación del *espíritu*:

---

<sup>161</sup> Vox, «L'internationale de la typographie», *op. cit.*, s.p.

[...] dentro de la cotidianidad, de lo que se trata es más bien de realizar que de innovar. Apartado de la actualidad internacional, [el tipógrafo francés] desatiende a menudo las investigaciones y los hallazgos de los creadores tipógrafos, sus compatriotas; más comúnmente suele admirarlos de forma sincera hasta considerarlos primordiales o como mínimo suficientes. Fue así cómo la espectacularidad del virtuosismo tipográfico que deslumbró los años 1920-1930 pudo llegar a desviar la atención profesional del objeto principal, a saber, la construcción y utilización racional de la letra. Ahora estamos llamados a una segunda etapa y *Caractère* lo recalcará por todos los medios posibles: el que dice tipografía dice *posición intelectual*. La tarea de definirla no debe superar a las capacidades del ingenio francés.<sup>162</sup>

Esa ignorancia de lo que sucede en el extranjero es para Vox uno de los principales defectos de los que adolece la imprenta francesa de la época, pero superar esa incultura no es sino un paso intermedio para alcanzar esa posición intelectual de la que habla. El objetivo para Vox es tan amplio como su programa de recuperación del prestigio y el valor de la tipografía francesa para elevarla a la categoría de ciencia del conocimiento. Vox es consciente de que resulta imprescindible generar un corpus teórico lo suficientemente sólido para que la tipografía francesa vuelva a ser tomada en serio en el contexto internacional y recupere su posición hegemónica. El ejemplo a seguir es el de los reformistas británicos, a los que Vox alaba largamente en la personificación de Stanley Morison, «el incontestable maestro de la letra en Europa».<sup>163</sup>

Vox llama así a la profesión de Francia a informarse de lo que pasa en otros países, aunque la única referencia que proporciona como válida sea Inglaterra. Tras haberse dormido en los laureles de la tipografía 1900 durante el periodo de entreguerras, Francia debe ser capaz de definir una nueva disciplina tipográfica que ilumine al mundo.

Precisamente trataba de formar una imagen sólida e internacionalista de la tipografía francesa porque era plenamente consciente de cómo se veía a Francia desde otros países: como un colectivo profesional caótico, indisciplinado, envejecido y apegado en exceso al legado de un pasado glorioso en su momento y a la tradición de unas rutinas inmutables. Así al menos lo reflejan artículos como, por ejemplo, la crónica sobre las fundiciones y el diseño de tipos franceses que se publicó en *The Penrose Annual* de 1954:

La forma en la que se despliegan [los tipos franceses] es menos reprimida y ortodoxa que su concepción. En las mentes de los diseñadores de tipos franceses hay un alto grado de orden, pero es más difícil encontrar este método en las de los impresores y tipógrafos franceses. En el mejor de los casos, su falta de

---

162 Vox, «L'internationale de la typographie», *op. cit.*, s.p.

163 *Ibid.*

inhibición tiene como resultado un alto grado de originalidad. En el peor, el resultado es una reminiscencia de los tiempos oscuros de finales del siglo XIX.<sup>164</sup>

Otro artículo publicado en Suiza en la *Typografische Monatsblätter* sobre la obra de Crous refleja una opinión similar. En este caso veían al grafismo francés como una máquina envejecida, aunque percibían aires de cambio y revitalización, en especial con la labor de renovación que se manifestaba en la obra de Crous-Vidal:

Nuestros amigos franceses parecen estar esperando un acontecimiento, un orden, un estilo nuevo, la posibilidad de renovar esta tipografía complicada, envejecida por un cuarto de siglo de lentos progresos y a la que, en medio de un insaciable y agobiante paso del tiempo, le costaba deshacerse de un tradicionalismo que no es únicamente legendario.<sup>165</sup>

En este punto es necesario recordar cómo en su primer manifiesto sobre la Grafía Latina de 1950, Vox sentaba ya las bases de una latinidad entendida no desde una perspectiva geográfica o política —renegando así desde el primer momento de una mediterraneidad específica, como por el contrario haría Crous—, sino de carácter intelectual (espiritual), en la que el alfabeto latino es su herramienta natural. Lo que lamentaba sin embargo en aquel momento es que Francia no estuviera participando de aquella recuperación y renovación de la letra latina a partir de los modelos clásicos, cuando había dado a la historia de la tipografía mundial grandes nombres, y que esta labor recayese en notables autores no franceses.

Esta concepción de latinidad como universalidad está relacionada con la interpretación de la idea original de cristiandad «católica» (que según su origen etimológico griego significa «universal»). A su vez, la Iglesia romana extendió dicha noción, tal como recoge Alessandro Butti en el artículo que escribió para la presentación de su *Augustea* (diseñada para la fundición Nebiolo junto a Aldo Novarese), en el número de abril de 1950 de la revista *Caractère*:

No olvidemos además que un tipo auténticamente romano que permanezca fiel a su fin original debe aspirar a la «catolicidad» (es decir, etimológicamente, a la *universalidad*) en el sentido más amplio de la palabra: debe responder de forma armónica a combinaciones de letras y signos que pueden resultar insólitas a quien no hable más que su propia lengua.<sup>166</sup>

---

164 Rosner, Charles, «French Typefounders and French Type Design», *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts* nº 48, Londres, Lund Humphries & Co, 1954, pág. 46.

165 Burnand, Gaston, «Vedettes du graphisme international: Crous-Vidal et l'École Graphique de Paris», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie* nº 6-7, Zurich, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund, junio-julio 1955, pág. 407.

166 Butti, Alessandro, «Augustea, lettre lapidaire», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 2e cahier, abril 1950, s.p.

Vox hará suya esta idea de latinidad como universalidad, dentro del mismo espíritu de cristiandad, en al menos dos ocasiones. En ambas lo que trata de justificar de nuevo es el carácter no nacionalista de la Grafía Latina —en la repetida intención de concienciar sobre la dimensión internacional y universalista de la misma—, pues insiste en todo momento en que ese espíritu mediterráneo no tiene nada de localista, sino que está directamente unido al mismo impulso expansionista latino original que realizó la antigua Roma a través del *Mare Nostrum*. Una universalidad colonialista que sienta las bases de toda la cultura occidental y, por extensión, mundial.

Así, en la inauguración de la exposición de Crous-Vidal en 1952, afirmaba que «la Latinidad es un alma, es la que ha creado la cristiandad, la que ha hecho Europa, a través de la cual tenemos “la vida, el movimiento y el ser”»,<sup>167</sup> incidiendo a su vez en el carácter espiritual de la misma. Y cuando en torno a 1955 publica su panfleto *Défense du vocabulaire pour une graphie latine* para aclarar las características de la Grafía Latina, especifica que «*Latinidad* significa por sí misma universalidad, etimológicamente igual que catolicismo o comunismo, todo lo que tiende a unir. [...] saludamos a esta latinidad que en otros tiempos se llamaba Cristiandad».<sup>168</sup>

Tanto Butti como Vox unen a esta particular latinidad el tópico de la difusión del conocimiento, la verdad y la fe<sup>169</sup> a través de la escritura latina como conformadora de la civilización occidental, sin entender de lenguas ni fronteras. Para ellos la esencia de la letra latina —y por consiguiente del espíritu y los valores que propugna su idea de latinidad— residen en la lapidaria romana, la cual conciben como la síntesis de perfección del alfabeto romano. Ponen de hecho un énfasis especial en remarcar el carácter gestual del trazo y el dibujo de la letra, pues a la hora de grabarla en la piedra requiere de un esfuerzo físico en el que participa el cuerpo entero. Esta gestualidad no tiene entonces relación alguna con la mano que escribe del calígrafo ni con los modelos de letra manuales, que en aquel momento no eran más que producto de una demanda del grafismo publicitario. El modelo que persiguen ha de ser perenne, como la lapidaria romana, no sometido a modas pasajeras y ajeno a su vez a las variaciones de otros modelos de escritura «extraños».<sup>170</sup>

[La Lapidaria apela al] culto a ciertos valores que debemos llamar eternos.

Estos son los que defiende e ilustra nuestra revista [*Caractère*], a la que cabe más que nuestro deseo de que amplíe su influencia internacional, puesto que es bien cierto que determinadas formas derivadas directamente del gesto de la mano, un determinado sentido evolucionado del trazo y de la línea, constituyen

---

167 Vox, «Texte intégral...», *op. cit.*, pág. 6.

168 Vox, «Défense du vocabulaire...», *op. cit.*, s.p.

169 Recordemos que Vox se había convertido al catolicismo en 1926 y que procedía de una familia de varias generaciones de pastores protestantes.

170 Sobre los modelos tipográficos de la Grafía Latina, especialmente de las incisas como herederas de las lapidarias, hablaremos en el capítulo 5.

la expresión misma de la Latinidad, esa lengua universal. Una nueva prueba son los comienzos significativos de vuestro compañero español Crous-Vidal.

En los confines de nuestro grafismo nacido a orillas del Mediterráneo proliferan hoy, junto a los avances universales de la imprenta, muchas formas extranjeras y a menudo extrañas —asiáticas, eslavas, neogóticas, semíticas e incluso fonéticas—. ¿No sería conveniente erigir con mano piadosa este miliario que es la Lapidaria romana en la frontera de la Civilización interior?<sup>171</sup>

Dicho modelo lapidario está a su vez asociado a la conciencia, el conocimiento, la razón y, en definitiva, a todo el «saber tipográfico, tan internacional en su esencia, tan amigo sin embargo de la latinidad».<sup>172</sup> Para lograr recuperar la prevalencia de ese modelo de latinidad tipográfica Butti entiende por tanto, al igual que hará Vox, que las influencias extranjeras deben ser desterradas de la cuna de la Grafía Latina.

El profesor Charles Higounet va a recoger igualmente esta idea del alfabeto latino como una herramienta de progreso unificadora a través de su expansión universal, debido a su capacidad de adaptación a cualquier lengua y cultura por su simplicidad:

*El avance del alfabeto latino.-*

Si tenemos en cuenta la forma material de los caracteres con respecto a los problemas de su relación con la notación lingüística, el hecho más importante de los tiempos modernos es la difusión del alfabeto latino fuera de Europa occidental y de los grupos lingüísticos a los que se le asignó primitivamente por Roma y la Iglesia católica. Estos avances han seguido evidentemente el desarrollo de la civilización y la expansión europea en el resto de continentes, pero también se han visto facilitados por la simplicidad de nuestro alfabeto y su capacidad para adaptarse con bastante facilidad a las más diversas lenguas.<sup>173</sup>

[...] El nacionalismo escritural ha sido siempre menos activo que el nacionalismo lingüístico. Esto ha favorecido, sobre todo en el último siglo, la expansión unificadora del alfabeto latino. ¿Pero en qué futuro, cercano o lejano, podrá completarse la unidad de la escritura? [...] La adopción universal de los caracteres latinos parece la solución más adecuada.

[...] Se acaba de forjar la expresión «muerte de Gutenberg» y, a decir verdad, la vieja tipografía desaparecerá muy pronto, reemplazada por procedimientos de reproducción fotográficos o de otro tipo. [...] La máquina, sea la que sea, no puede crear nuevos signos. Esto será siempre una tarea del ingenio humano. Sin querer profetizar, podríamos limitarnos a desear, en el plano lingüístico, que los problemas de la escritura desemboquen en una solución que favorezca «la difusión de una civilización común», conservando en el plano gráfico las

---

171 Butti, «Augustea, lettre lapidaire», *op. cit.*, s.p.

172 [Vox, Maximilien], «Sous le signe de Clio», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 3<sup>me</sup> cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, junio 1950, s.p.

173 Higounet, Charles, *L'écriture*, col. « Que sais-je ? », vol. 653, 4<sup>a</sup> ed. París, Presses Universitaires de France, 1969 (1<sup>a</sup> ed. 1955) pág. 128.

formas fundamentales que no rompen de manera demasiado deliberada con aquellas que inventaron las civilizaciones de Byblos, de la Francia carolingia y del Renacimiento, modeladas y depuradas por nosotros.<sup>174</sup>

Al igual que esa evolución de la letra romana ya pasó en dos etapas fundamentales por Francia —a través de la letra carolingia y de los modelos de Garamont y los Estienne—, Vox y su entorno consideran que ha de ser de nuevo la encargada de renovar el grafismo latino depurándolo de las incursiones mecanicistas, constructivistas y germanizantes en general, para devolver al mundo un modelo más humanista aunque adaptado a su época. Para ello parten de la idea que da sentido a todo el movimiento de la Grafía Latina desde su base: la de que el alfabeto latino es formador y hacedor máximo de cultura, conocimiento, civilización y espíritu.

Vox afirmaba en 1957 que la formación de la cultura occidental en toda su extensión era debida a la expansión y posterior desarrollo de la grafía latina:

Este mundo en el que vivimos se ha conformado —y formado— por medio de la tipografía, y en particular por el alfabeto latino, armónico y lógico en todas sus partes, inculcando a Occidente una particular forma de equilibrio espiritual al que no le es posible renunciar sin destruirse a sí mismo.<sup>175</sup>

Fernand Baudin, cronista de Lure y uno de los discípulos de Vox, seguiría manteniendo en 1975 la idea de que la grafía latina es la herramienta ideal de comunicación internacional, debido a su carácter racional:

[...] porque nuestro alfabeto es el alfabeto latino. Y a través de este alfabeto la latinidad es todavía sinónimo de orden, de razón y de sobriedad; al menos en aquellos sitios en los que se quiera uno entender, vivir en paz y proyectar una obra común. Sobre todo si tiende a la universalidad.<sup>176</sup>

Estas posturas son sin embargo de un orden claramente político. Así lo demuestra Vox en varias ocasiones al desacreditar la letra gótica por ser inadecuada al francés, o descalificar a las cifras arábigas por no haberse integrado de forma adecuada en el alfabeto latino, precisamente por ser de origen semítico. Al contrario de la posición integradora de Crous —que consideraba las cifras arábigas como un aporte enriquecedor a la grafía latina—, la de Vox es netamente xenófoba y chovinista. Para él, esa concepción de la universalidad del alfabeto latino rechazaba de plano —o al menos era incapaz de tolerarlos— otros aportes al

---

174 Higounet, *L'écriture*, op. cit., págs. 131-132.

175 Vox, Maximilien, «C'est l'imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.

176 Baudin, Fernand, «Au carrefour des idées et des nations», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 17.

alfabeto y la caja tipográfica que no fueran de origen exclusivamente latinos, como expresaba ya en 1931:

Pasa lo mismo con las cifras que acompañan a nuestro alfabeto: [...] su propio aspecto es testimonio de su origen semítico, por lo que les cuesta a duras penas integrarse en una página impresa con tipos romanos. [...] este cuerpo extraño, esta pequeña kasbah a la que se ha favorecido dejándola instalarse en el núcleo de nuestra imprenta occidental.<sup>177</sup>

Y a pesar de que su postura sobre los tipos lineales cambió tras la Liberación, su postura xenófoba siguió manteniéndose intacta con respecto a los modelos tipográficos, tal y como refleja un comentario publicado en *Caractère Noël* de 1953:

Una buena gótica cuadra difícilmente con el espíritu francés, que tiende a confundirla con lo remilgado, lo descabellado o lo ronco.

[...] Las cifras arábigas son el aporte histórico de las civilizaciones semíticas a la grafía latina. A pesar de la asimilación total y de un servicio notable, no se han fusionado con el alfabeto. Y llevan pintados en el rostro sus orígenes étnicos.<sup>178</sup>

Al exponer el análisis de su nueva clasificación de los tipos de imprenta en 1955, volverá a insistir una vez más en la idea de que el alfabeto latino se pervirtió en el momento en el que se incorporaron dos modelos que no le correspondían originalmente como la letra minúscula de origen carolingio, fruto de la desvirtuación escritural de la capitular, y en particular la integración de una «colonia semita no asimilada» como eran los numerales:

Tres alfabetos para cada tipografía. No nos olvidemos de que cada tipo de caracteres existente se compone de tres alfabetos de veintiséis letras, esencialmente distintas en cuanto a tendencias y origen, los cuales se distancian entre sí quinientos años cada uno, aunque partan de un mismo modelo original. Una página moderna impresa está compuesta así con mayúsculas, que reproducen el diseño monumental romano; con minúsculas, que son una transcripción adaptada a las comodidades de la mano *y de la lectura continua*, según un modelo fijado en tiempos de Carlomagno; y finalmente una *itálica* o cursiva, basada en la escritura privada o corriente del Renacimiento. Además, con una serie de diez signos exóticos que son una colonia semita no asimilada en el seno del alfabeto romano: las *cifras arábigas*.<sup>179</sup>

---

177 Vox, Maximilien, «Exquise d'une théorie du chuffre», *Arts et Métiers Graphiques* nº 25, 15 septiembre 1931, págs. 377-378.

178 Graphicus, «Comentaire», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

179 Vox, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.



Este posicionamiento xenófobo ya estaba sin embargo implícito en *Nouveaux destins de l'intelligence française* (la gran obra de propaganda del régimen de Vichy que realiza Vox en 1943), si bien en aquel momento no se explicitaba el histórico rechazo a lo alemán —por razones políticas obvias—. Entonces de lo que se trataba era de defender un estilo puramente francés, en oposición a cualquier otro. El objetivo era proclamar la superioridad del estilo francés, llamando a los creadores nacionales a potenciarlo para demostrar al mundo entero dicha posición de superioridad, algo que Vox va a reclamar abiertamente para las artes gráficas y que va a mantener después de la guerra con la Grafía Latina:

Las artes gráficas, en un periodo en el que el espíritu le toma el paso a la materia, son así testimonio de la vitalidad de nuestra inventiva, de nuestro ingenio y de nuestra voluntad. El grafismo es ante todo un lenguaje, y nadie que yo sepa ha dicho que la lengua francesa esté cerca de haber agotado sus virtudes. Grande será, en el mundo de mañana, el lugar que ocupe la nación que haya sabido crear un estilo.<sup>180</sup>

En el segundo manifiesto de Lure (1954) Vox dejará muy claras las intenciones de su movimiento, cuál era su postura personal y cuál el papel propagandístico que les corresponde a los Encuentros de Lure: demostrar que la posición de Francia sigue siendo dominante en el mundo.

Como responsable de una parte de la cultura universal, Francia es el país de la libre invención por excelencia. Le corresponde más que a otros la concentración de su fuerza vital sobre los problemas gráficos y hacer de su solución un fin en sí mismo.

[...] Todo va tan rápido hoy, que ya es mañana. Un mañana donde el ingenio francés, una vez más, ha sido llamado para jugar un papel determinante, a condición de ver claro y tomarse su tiempo.<sup>181</sup>

Debe ser desde Francia desde donde surja esa renovación de la Grafía Latina, aunque no define cómo ha de ser ese estilo salvo de un tipo: francés. La forma que adquiera no será más que su manifestación plástica, pues lo importante es que Francia marque el paso de la renovación gráfica mundial:

En Francia en particular, la Tipografía ha rechazado y rehusará siempre ceñirse a un género determinado: convoca a pintores, dibujantes, decoradores, artistas figurativos y abstractos, realistas y surrealistas, humanistas y psicoanalistas.

---

180 Vox, Maximilien, «Vers un style français» *Nouveaux destins de l'intelligence française*, París, Union Bibliophile de France, 1943, pág. 159.

181 «Manifiesto de l'An II», reproducido íntegramente en *Dossier Vox*, págs. 297–299.

Y sin embargo no espera más que una cosa de todos ellos: el aporte que la mantendrá —¡a la francesa!— en perpetuo estado de renovación.<sup>182</sup>

En un texto que acompaña unas imágenes de André Bran —«Études de graphie dans l'espace»— publicado en el *Caractère Noël* de 1958, subrayaría una vez más que la técnica por sí sola no basta, sino que es imprescindible el gusto:

[...] nuestra grafía francesa, para merecer ese primer puesto que ambiciona abiertamente, debe recurrir a otras cualidades más que la sola perfección técnica. [...] Sientan, señores de *Caractère Noël*, la dicha de pertenecer a la patria del Arte universal: el que muestra, representa y expresa. En todo tiempo, el Gusto francés y el Oficio francés han hecho un buen equipo, el ojo y la mano al servicio del pensamiento y la sensibilidad.<sup>183</sup>

Este término, tan querido por Vox, será una cualidad asociada de manera intrínseca al arte francés y que permite al artista tomar las decisiones adecuadas. Para Vox el gusto es una cualidad que no está supeditada a las modas, pues es manifestación de la sensibilidad tipográfica, cualidad artística suprema. Es la base de su doctrina tipográfica en la que el talento no sería más que la cualidad última del conocimiento, basado precisamente en el gusto,<sup>184</sup> condición puramente francesa. Así lo expresaba en 1958 durante en una conferencia impartida en la *École Nationale des Beaux Arts*:

¿Y el gusto francés? Acabamos de pronunciar una de las más bellas palabras francesas, esta palabra que es el GUSTO, que no había más que invocar en otros tiempos para hacerse entender y que ha caído a día de hoy en la más espantosa decadencia.

La generación a la que pertenezco reaccionó contra el «gusto» por considerarlo un escollo, en favor de la personalidad y de la libertad de expresión. Sin caer en la cuenta de que el gusto es precisamente lo más personal que aporta el hombre, el artista, a su obra, y lo que al mismo tiempo la hace comunicable a la mayoría.

[...] El arte de la Letra, del Tipo, de la Tipografía, es en su grado máximo el campo del gusto artístico más sensible, más atento, más depurado, más intransigente y más abnegado.

[...] Es un arte secundario: pocos de entre nosotros han tenido el valor de tratarlo como un arte principal. Siempre se lo he dicho a los chavales que

---

182 «Documents pour une anthologie de Maximilien Vox», *Techniques Graphiques* n° 26, París, Editions Michel Briant, julio-agosto 1959, pág. 46. (Según esta publicación, se trata de una cita de Vox publicada originalmente en la revista *Air France*, 1<sup>er</sup> trim. 1954.)

183 «À la cime de l'effort...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, s.p.

184 «[...] talento (cuya cima es el genio y cuya base el gusto) [...]» (Vox, «Pour une philosophie des médias», *op. cit.*, s.p.)

trabajan conmigo: «es un oficio que no os dará gloria ni dinero, si no lo AMÁIS os estáis robando a vosotros mismos».<sup>185</sup>

En un artículo publicado en un especial de *Caractère TPG*, editado con motivo del 30 aniversario de la revista, Fernand Baudin vuelve de nuevo a asignar esa exclusividad del gusto y la excelencia al grafismo francés, dando así a entender que es algo tan propio que siempre ha estado, está y estará vinculado de manera natural a Francia en este campo:

El gusto por la excelencia y la perfección jamás han sido universales. A las pruebas me remito. En el campo científico, la conquista del espacio. En el campo del grafismo, los talentos que homenajeamos en este número. Ahí están para testificar en cualquiera de los registros de los órganos pequeños y grandes de la tipografía, que la escuela francesa no piensa acantonarse dentro del hexágono, ni en el futuro ni en el pasado.<sup>186</sup>

Esta idea no era por tanto propia ni mucho menos exclusiva y original de Vox, sino que estaba impregnada en las bases de la profesión francesa desde los tiempos de Garamont. De hecho, el orgullo francés les hace considerar su modelo como el mejor tipo romano de la historia de la tipografía, por delante de cualquier otro, pero fundamentalmente por encima de los tipos alemanes que serían los peores, como expresaba Jérôme Peignot:

[...] los tipos franceses, el Garamond más que ningún otro, corresponden de forma más perfecta a la idea que tenemos del romano ideal y, en consecuencia, al romano para cualquier uso. En tal orden de cosas, los tipos ingleses e italianos estarían en segundo lugar y los alemanes, o más bien los de obediencia germánica, en el último. Aunque sé que es fácil caer en ello, no creo ser chovinista al decir que el francés es un romano que puede ser conveniente para todo el mundo.<sup>187</sup>

La única manera que tenía Vox por tanto de luchar contra la expansión internacional de las ideas germánicas era precisamente internacionalizar las suyas a través de un mecanismo de expresión tipográfica común y, a su entender, universal como era el alfabeto latino/romano. Si la tipografía suiza se convertía en internacional por la eliminación de las diferencias, las características propias e identitarias del espíritu francés, basado en su latinidad, redimirían al mundo entero. Y así, frente a la internacionalización que proponía la modernidad germánica en su expansión, Vox contrapuso la latinidad francesa.

---

185 Vox, «L'A.B.C. de l'Alphabet», *op. cit.*, págs. 45-48.

186 Baudin, Fernand, «30 ans de typographie en France», *Caractère TPG: le magazine des professionnels de l'imprimé bimensuel*, año 30, nº 25, París, Compagnie française d'édition, noviembre 1979, pág. 19.

187 Peignot, Jérôme, «De l'écriture à la typographie», *op. cit.*, pág. 995.

Podría parecer paradójico el hecho de que reclamase la Grafía Latina desde una posición marcadamente chovinista frente a su intención universalista. El paso de una Grafía Latina de concepción puramente francesa, nacionalista incluso, a una grafía latina universal residía sin embargo en el mismo y único principio de expansión cultural imperialista: el pensar que la cultura propia es superior al resto, motivo por el cual debía imponerse por todo el mundo como la verdad única. Este era a su vez ese espíritu original de la latinidad «católica», universal, basado en la doctrina y la fe; términos todos estos que, como hemos visto, son reiterativos en los planteamientos voxianos.



FIG. 1: Vox, Maximilien, «Pour une graphie latine», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, febrero 1950, s.p.



FIG. 2: Crous-Vidal, «Latinité», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, febrero 1950, s.p.

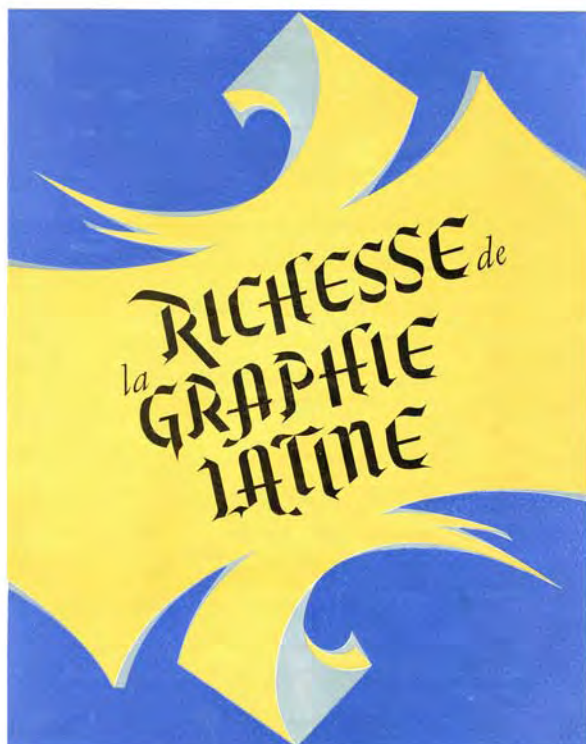


FIG. 3: Crous-Vidal, «Richesse de la graphie latine» (Conférence faite au Collège Technique Estienne, le 16 décembre 1950), *Cahiers d'Estienne*, Paris, n° 17, 1951, s.p.



FIG. 4: Fugue d'Arabesques : 1951, Fonderie Typographique Française, Paris, s.d.

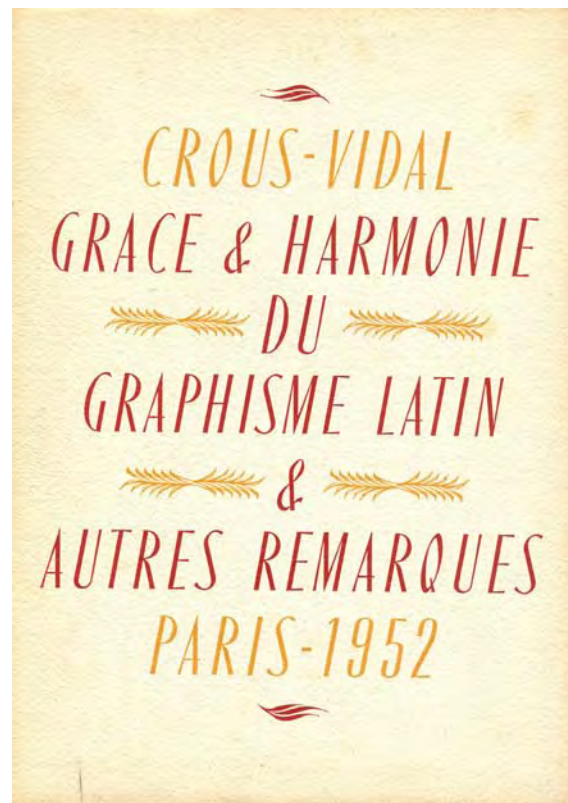


FIG. 5: Crous-Vidal, *Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, Paris, Imprimerie Lafayette, 1953.



FIG. 6: Vox, Maximilien, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Conférence prononcée à Barcelone le 27 mai 1953. Pour une Graphie Latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.



FIG. 7: Super-Veloz: 1942, «Super Veloz, le caractère à combinaisons», Paris, Fonderie Typographique Française, s.d.

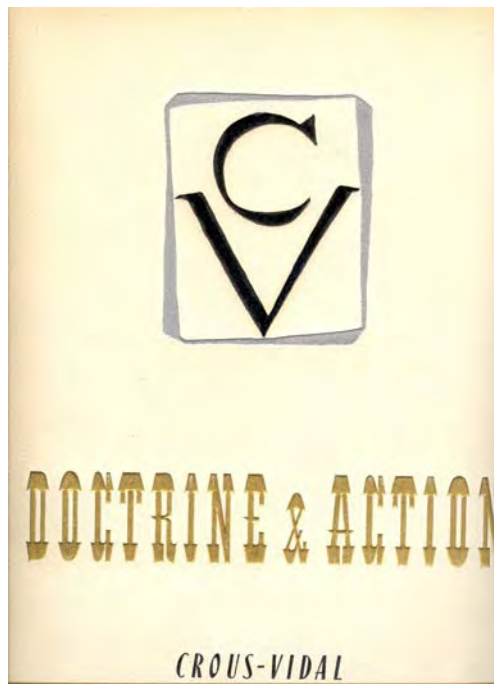


FIG. 8: Crous-Vidal, *Doctrines & Action*: pour la renaissance du graphisme latin, Imprimerie Damien, Paris, 1954, s.p.

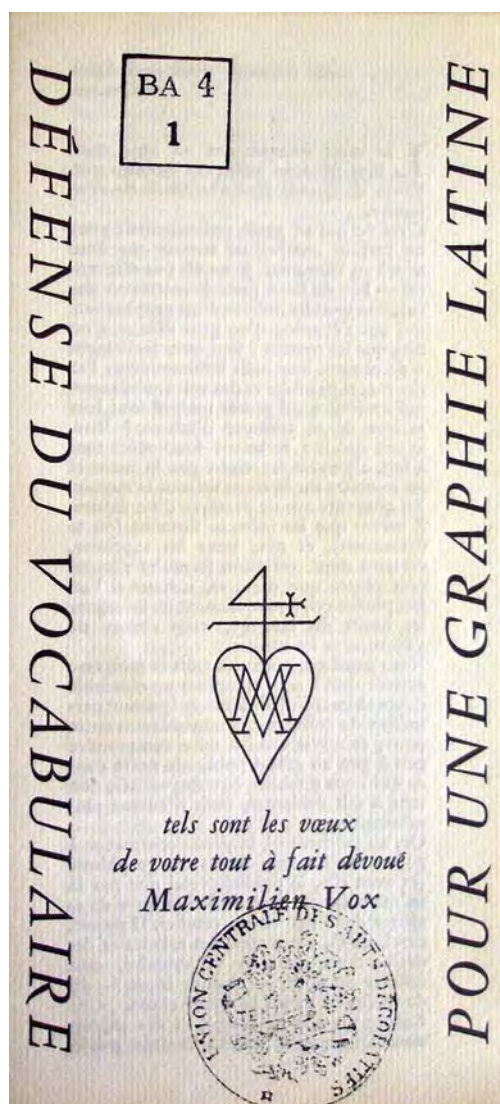


FIG. 9: Vox, Maximilien, «Défense du vocabulaire pour une graphie latine», Lure, [1955].



FIG. 10: Novotypes en *Caractère Noël*: numéro spécial d'art graphique français, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.



FIG. 11: Crous-Vidal, *Pour la renaissance du graphisme latin. Suite doctrinale du mouvement graphique*, Paris, Victor Thomas, imprimeur, 1956.





**4. LA DIFUSIÓN DOCTRINAL DE LA  
GRAFÍA LATINA Y  
LA ESCUELA DE LURE**

---



Los Encuentros de Lure<sup>1</sup> son, junto con la revista *Caractère Noël*, las dos herramientas de difusión principales de las doctrinas voxianas cuyo eje central es la grafía latina. De hecho, en los dos manifiestos de Lure —fundamentalmente en el *Manifeste de l'an II*, como veremos más adelante— se recogen la gran mayoría de las principales ideas de la Grafía Latina. No nos concierne sin embargo establecer aquí la historia de los Encuentros de Lure, lo cual sería un objeto de estudio que se aleja de esta investigación y que merecería una monografía por sí mismos. Nuestro objetivo en este apartado es por tanto demostrar la relación directa que tuvieron esos Encuentros con la Grafía Latina durante los primeros años de los mismos.

Cabe por otro lado diferenciar en Lure una primera etapa a la que hemos dado en llamar la «era Vox» —a la que el propio Maximilien Vox denominaba como «los años de crecimiento»<sup>2</sup> y que va desde la fundación de los Encuentros en 1952 hasta 1962. En 1963 empieza la «era Excoffon», año en el que Roger Excoffon asume la presidencia de la Asociación de los Compagnons de Lure<sup>3</sup> y con ello la dirección de los Encuentros, introduciendo una nueva línea de debate centrada principalmente en lo que Excoffon denominaba *visualismo*. Durante esa primera etapa, bajo la dirección de Vox, es cuando las ideas en torno a la Grafía Latina acaparan prácticamente todos los Encuentros y en los que se desarrollan el resto de conceptos que surgen de ella: la comunidad espiritual de Lure, la muerte de Gutenberg, la clasificación de los tipos de imprenta, la evangelización de los robots o la fonética del ojo. Todos ellos son parte de lo que Gérard Blanchard denominó «los siete pilares de la sabiduría voxiana», asociados a su vez a las actividades de aquellos primeros años de Lure:

Los siete pilares de la comunidad de los Encuentros de Lure son:

- 1/ El espíritu del lugar o el *coup de bleu*,<sup>4</sup>
- 2/ el sueño utópico: una comunidad,
- 3/ una espina dorsal: la tipografía,
- 4/ una filosofía: la grafía latina,
- 5/ una predicción: la muerte de Gutenberg,
- 6/ un programa de acción: hay que evangelizar a los robots,

---

1 Aunque Escuela de Lure y Encuentros de Lure se usaron desde el primer momento como denominaciones sinónimas, bajo la primera se agrupaban los asistentes a los Encuentros de los primeros años, por lo que en muchas ocasiones también servía para denominar a los Encuentros en sí.

2 Citado por Blanchard, Gérard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, pág. 101.

3 Asociación legalmente constituida en 1957 y que perdura en la actualidad.

4 El «coup de bleu» es el acto ritual de bienvenida a Lurs que oficiaba Maximilien Vox a partir de 1960. Simboliza el «golpe de azul» —por el color y limpidez del cielo lursino— que se recibe a modo de fagonazo al llegar a Lurs, materializado a su vez en el mencionado rito por un trago —*coup*, en francés— de agua teñida ligeramente con azul de metileno con el que los asistentes brindaban al final del mismo tras recitar el «juramento de Lure». Dado el juego de palabras, resulta de difícil traducción al castellano, motivo por el que hemos optado por mantenerlo en el francés original.

7/ una evidencia no tan evidente: una fonética del ojo.<sup>5</sup>

Sobre todas estas ideas ya hemos tratado a lo largo de esta memoria de investigación, si bien en este capítulo profundizaremos sobre ellas y hablaremos de los distintos medios a través de las que se propagaron y que fueron fundamentales para su difusión.

#### 4.1. Las revistas *Caractère* y *Caractère Noël*

---

Uno de los puntos culminantes de la doctrina voxiana es la publicación de «la revista de lujo *Caractère* fundada por Léonce Lefèvre»<sup>6</sup> y de la que Vox sería director artístico y redactor jefe durante los ocho números (seis ordinarios y dos especiales) de la primera serie, desde abril de 1949 hasta octubre de 1950, y en los que también figura como secretario de redacción su hijo mayor Flavien Monod (1920–1993).

Esta revista surgió inicialmente como continuadora del Boletín oficial de la agrupación de los gremios impresores franceses y se presentó en su primer editorial como culminación de «un linaje [de publicaciones] que se remonta a tres generaciones».<sup>7</sup> *Le Journal de l'Imprimerie*, el *Bulletin officiel de l'Union syndicale des Maîtres Imprimeurs de France*, *Technologie de l'Imprimerie* y su *Bulletin de Noël*. Todas estas publicaciones eran los órganos de comunicación oficiales de los distintos sindicatos y agrupaciones de impresores franceses en su época, y solían contener fundamentalmente información técnica sobre los métodos y tecnologías de impresión de cada momento, desde 1876 hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

En 1945 la Union syndicale des Maîtres Imprimeurs de France modifica su denominación por la de Union amicale des Maîtres Imprimeurs de France y, junto con la Fédération Française des syndicats patronaux de l'imprimerie et des industries graphiques, decidirán crear en 1947 un órgano de comunicación conjunto que se denominaría *Industries et Techniques Graphiques*, antecesor inmediato de *Caractère*.

Ya desde este primer número de *Caractère*, su director dejaba muy claro cuál iba a ser su línea editorial: no sólo sería el boletín oficial de la Office technique de l'Imprimerie, como «recopilación técnica de alto nivel y, por tanto, herramienta de trabajo», sino ese álbum de lujo en el que Vox va a ir presentando artículos de reflexión sobre la disciplina tipográfica, así como otros dirigidos expresamente «al soporte y acrecentamiento del prestigio nacional francés».<sup>8</sup>

---

5 Blanchard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *op. cit.*, pág. 103.

6 Baudin, Fernand (ed.), *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975, pág. 192.

7 «*Caractère*» est né», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año I, nº I, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, abril-mayo 1949, s.p.

8 *Ibid.*

En la página del índice de todos los números de esta primera serie aparece un pequeño texto que funciona como un editorial, aunque sea más una presentación de cada número. En el del primero, Vox expresa claramente sus intenciones en muy pocas líneas, defendiendo que está libre de todo, salvo de su deber, pero enumerando a continuación toda la lista completa de patrocinadores correspondientes a las asociaciones de las industrias gráficas francesas:

Tal y como lo anunciamos en el último número de «Industries et Techniques Graphiques», así sometemos «Caractère» confiados al juicio de la élite de los expertos. Una revista que sólo se inspira en sí misma —en los deseos de su público, en el apoyo de sus amigos, en las lecciones del pasado, en el sentimiento del porvenir que cada uno de nosotros lleva en el espíritu y el corazón—. <sup>9</sup>

El segundo número vuelve a plantearlo en la misma línea editorial que el primero, insistiendo de nuevo en que el objetivo último de la revista es ese reconocimiento internacional que merecerían las artes gráficas francesas y en que *Caractère* es precisamente el medio indicado, ya que se trata además de la publicación oficial de sus asociaciones profesionales.

Esperemos que *Caractère 2* cumpla lo prometido en *Caractère 1* y que vuelva a recibir la misma cálida acogida, tanto por parte de la élite de nuestras profesiones como por el gran público. De ahora en adelante el grafismo francés y las industrias del ramo cuentan con su revista de arte de nivel internacional a la vez que su órgano oficial. <sup>10</sup>

En un breve artículo de ese segundo número elabora una réplica en tono sarcástico —«respuesta a una objeción halagadora»— a las críticas recibidas por el primero, en las que al parecer se lo tachaba de «demasiado bonito» por parte seguramente de un gremio acostumbrado a las demostraciones técnicas más que a juegos estéticos y los ensayos sobre arte. A estos, Vox les responderá que «el arte no es un lujo, sino hermano gemelo de la técnica». <sup>11</sup>

Precisamente utiliza el argumento de que *Caractère* es un órgano de comunicación de la Office technique de l'Imprimerie y por lo tanto un vehículo no sólo para aleccionar a los miembros sindicados, sino principalmente como un escaparate que muestre al mundo entero la capacidad de la imprenta francesa: «debe ofrecer a las élites francesas e internacionales lo mejor y lo más original del esfuerzo de nuestros artistas gráficos en los campos más variados». <sup>12</sup>

Para conseguir tal objetivo, Vox no dejará de insistir en que *Caractère* no es simplemente una revista técnica y de novedades —como al parecer lo eran sus

---

9 [Índice], *Caractère*, abril-mayo 1949, s.p.

10 [Índice], *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio 1949, s.p.

11 «l'art n'est pas un luxe...», *op. cit.*, s.p.

12 *Ibid.*

antecesoras—, sino que su vocación última es la de convertirse en una publicación prestigiosa donde se pueda mostrar y reconocer la labor de las artes gráficas francesas:

Cuando vuestra revista cumpla un año, nos escribe un lector, se habrá convertido en la enciclopedia más bella de las artes gráficas (por un precio irrisorio). Este es precisamente nuestro objetivo: un periódico que se convierta en libro de arte.<sup>13</sup>

Esta calidad que debía evidenciar *Caractère* procede a su vez de una oposición de carácter fundamentalmente antigermánico, pues la única manera de que se la reconociese era la de diferenciarse de un estilo internacionalista que invadía incluso al impreso francés, definiendo un estilo propio y reconocible, como va a manifestar expresamente en el editorial del número especial de Navidad de 1949:

*Caractère* no ha nacido al otro lado del Rhin, los Alpes o el Danubio. Como emanación del gusto y del pensamiento franceses, *Caractère* ha nacido en Francia y le concierne, le conmueve, le encanta todo lo francés más que cualquier cosa. Reconozcan honestamente que sería como mínimo desconcertante que fuera de otra manera. [...] En sus cuadernos técnicos, las ideas y los logros extranjeros tendrán el lugar que merecen al lado de las novedades francesas.<sup>14</sup>

Aseguraba que el carácter francés de la publicación, entendido como una «posición sentimental», no está sin embargo reñido con el espíritu de libre comercio que desean sus industrias gráficas. Los avances técnicos extranjeros debían ser conocidos por los profesionales franceses, pero siempre junto con las propias. Para Vox, tampoco hay verdades universales que funcionen de igual manera en cualquier punto de la geografía, si bien la tecnología es lo único que corresponde al ámbito internacional: «Todas estas noticias y artículos serán de una serena objetividad, documentales pero no publicitarios»,<sup>15</sup> aunque muchos de ellos alcanzarán un tono ciertamente panfletario y propagandístico.

Esta línea va a quedar mucho más clara en el siguiente número de febrero de 1950, que es justamente en el que se van a publicar los dos textos —de Vox y de Crous-Vidal, respectivamente— que inauguran oficialmente la *Grafía Latina* y que ya se anuncia como un proyecto doctrinal desde el texto de apertura del índice:

---

13 [Índice], *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año I, nº 3, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, septiembre 1949, s.p.

14 «Objectivité», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año I, nº 4, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, Navidad 1949, s.p.

15 «Objectivité», *op. cit.*, s.p.

Una doctrina y un programa, esto es lo que marca este primer cuaderno de 1950 en el que *Caractère* ha querido perfilar las líneas maestras de una orientación decididamente latina y francesa de la evolución gráfica moderna.<sup>16</sup>

En un artículo de ese mismo número exponía por otro lado que «ninguna “economía intelectual” nacional se basta por sí sola», dando a entender que la industria tipográfica no es una simple cuestión de mercado, sino que es un sistema mucho más complejo en el que «el usuario —es decir, el impresor, el maquetista, el editor— debería «estar al corriente de los movimientos sobre las formas y las ideas que se generan en el extranjero», aunque «los medios de que dispone para informarse por sí mismo le son por lo general escasos».<sup>17</sup> Esta laguna informativa es la que Vox pretendía rellenar con *Caractère*:

La revista «gráfica» es la fórmula del futuro, que invadirá el mundo como «el habla», la televisión o las carrocerías aerodinámicas. Será ella quien esté de moda durante unas cuantas décadas, puesto que permite contarlo todo y contarlo bien. En un siglo que privilegia sobre todo la forma, durante un tiempo tomará la palabra.

¿No sienten, amigos de *Caractère*, como nos llevan corrientes ascendentes?<sup>18</sup>

A lo largo de todo el texto da la sensación, sin embargo, de que aún sufre ataques por parte de quienes no ven la necesidad de una publicación como esta, auspiciada por las principales federaciones y asociaciones sindicales de la imprenta francesa, ante lo que Vox reacciona justificando el papel imprescindible que juega su revista en la industria nacional, dentro del contexto internacional. Muy probablemente, lo que subyazca en el fondo de este artículo no sea más que la justificación de los fondos utilizados para una publicación privativa y particular o la necesidad de ellos para así poder continuar la peculiar catequización voxiana, sobre la que no dejará de insistir hasta el último momento:

Animada por los halagos, iluminada por la crítica, halagada por las imitaciones, *Caractère* desea sobre todo que se la tome en serio, pues bajo la aparente diversidad de su presentación sólo anhela una cosa, firmemente: fijar progresivamente una doctrina gráfica que se convierta en la de la segunda mitad del siglo.<sup>19</sup>

Todo apunta a que se produjeron presiones —aunque no hemos conseguido averiguar por parte de quién ni de qué tipo— que finalmente harían caer a Vox de

---

16 [Índice], *Caractère: le magazine de l'imprimé*, premier cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, febrero 1950, s.p.

17 Vox, Maximilien, «L'internationale de la typographie», *op. cit.* s.p.

18 *Ibid.*

19 [Índice], *Caractère: le magazine de l'imprimé*, deuxième cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, abril 1950, s.p.



la dirección de *Caractère*, pues no llegaría a estar al frente más que del número de junio y de un último número especial, lanzado en octubre de 1950 con motivo del Salon TPG de ese año. De hecho, las asociaciones sindicales se desentenderían de *Caractère* que, en su formato posterior, pasaría a estar al cargo de la Compagnie Française d'Éditions bajo la dirección de Emmanuel y François Ollive. Este cambio ya se anunciaba pertinentemente en el editorial de dicho especial, bajo el elocuente título de «Évolution»:

¿Cabría preguntarse cuál de las dos directrices que marcaron el nacimiento de *Caractère* (la técnica profesional y la estética gráfica) acabaría siendo la dominante?

Hoy responderíamos «ambas», y con motivo del Salon de las TPG de 1950 tenemos la ocasión de comunicar a los amigos de *Caractère* la fórmula definitiva que vamos a seguir a partir de este momento.<sup>20</sup>

En él explicaban cuáles serían los dos formatos que tendría *Caractère* a partir del número de noviembre: uno más pequeño, de bolsillo, centrado en informaciones técnicas y que cumpliría la función de boletín profesional; el otro, en el mismo formato que el de la primera época y que sirviese de plataforma para la promoción internacional del grafismo francés y que acabará por convertirse en el anuario *Caractère Noël*, el cual se editaba como el número 13 de cada año de la revista mensual, a modo de suplemento extraordinario, pero que en realidad era otra publicación completamente distinta.

[...] como continuador del esfuerzo creativo que la ha colocado en la primera fila de las publicaciones internacionales, *Caractère* publicará anualmente uno o varios números con el formato y la fórmula actuales que consolidarán la visibilidad del grafismo francés, definirán una doctrina y marcarán el lugar que ha de ocupar Francia dentro del movimiento gráfico mundial.

Estos números, por su densidad artística y espiritual, por su riqueza en la materia, serán auténticos álbumes de lujo.<sup>21</sup>

Para el primer número de *Caractère Noël*, Emmanuel y François Ollive restringieron a Vox el presupuesto para sacar un ejemplar de 32 páginas que, sin embargo, acabó alcanzando las 120. Esas páginas de más fueron proporcionadas de manera gratuita por los propios impresores a los que Vox les pidió colaboración, precisamente con el argumento de que se trataba de construir entre todos los miembros de la profesión francesa ese álbum de lujo que demostrase al mundo la calidad de la que eran capaces. Algunos números llegaron a alcanzar las 350 páginas del material más diverso, razón por la cual ninguno de ellos está paginado.

---

20 «Évolution», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, quatrième cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.

21 *Ibid.*

En sus memorias, Vox describe orgulloso cómo la imprenta francesa de la época respondió a su llamada y magnifica el alcance internacional que presuntamente llegaría a tener *Caractère Noël*:

El entusiasmo que se catalizó en torno a *Caractère Noël* llegó al punto de que la profesión se gastase 150 millones [de francos en la época] «por amor al arte». Un arte a mayor gloria de la profesión, que fue realmente suya, durante un periodo récord que duró quince años. Durante una quincena de años, a pesar del peso del *Penrose Annual*, la marca Francia mantuvo muy alto el pabellón.<sup>22</sup>

Gracias al apoyo y la respuesta que tuvo por parte de los profesionales franceses, Vox acabó finalmente de alcanzar su objetivo de ponerse a la cabeza de una publicación de carácter muy personal en la que, como editor de la misma, decidía publicar textos de reflexión y teoría de la tipografía —además de los más variados temas sobre arte en general— que eran a su vez compuestos e impresos gratuitamente por esos mismos talleres. En el tercer número, de 1953, un editorial viene a corroborar el éxito de la publicación y el de su editor:

En tres años, *Caractère Noël* se ha convertido en una institución. A Francia le faltaba un anuario del arte gráfico que ya tiene de ahora en adelante. Gracias al apoyo de las grandes organizaciones profesionales, gracias sobre todo al concurso de la activa élite de las industrias y técnicas gráficas y papeleras. Gracias en definitiva al dinamismo del tan completo «hombre de imprenta» que es nuestro amigo Maximilien Vox, artista, escritor y poeta de la acción que desde hace treinta años no ha dejado de poner sus múltiples dones al servicio de un único ideal: la defensa e ilustración de la tipografía francesa. Es una obra muy personal la que le ha llevado a presentar esta selección [...]

Nuestra posición no ha cambiado sino que se consolida. En un momento en el que se abren perspectivas inconmensurables gracias a las nuevas posibilidades técnicas, tanto en la imprenta como en otros campos, *Caractère* considera que el papel del grafismo francés debe acentuarse con fuerza en todos los terrenos de la investigación sobre los procesos, los materiales, las formas. Y las ideas.

*Caractère Noël* 53 supondrá [...] un paso adelante hacia la concienciación sobre el grafismo de mañana que no deberá nada a las teorías, mucho al progreso industrial y científico, y algo a los dinamizadores de la imprenta francesa.<sup>23</sup>

Esa deuda que se plantea con la industria y la ciencia aplicadas a la imprenta, que se desmarca de las teorías, es una manera de reclamar la sabiduría y la tradición del buen hacer que son propiedad exclusiva de la profesión. Sin embargo, *Caractère Noël* se convirtió claramente en la principal plataforma de lanzamiento

---

22 *Dossier Vox, op. cit.*, pág. 192.

23 «Salut à l'an nouveau», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

de la doctrina voxiana y en el órgano de comunicación de su otro gran proyecto doctrinal del que hablaremos más adelante: los Encuentros de Lure.

Durante quince años nuestra columna vertebral fue el *anuario Caractère Noël*, que extendía por el mundo entero el testimonio del arte gráfico francés y el eco múltiple del Grupo de los *Compagnons de Lure*.<sup>24</sup>

Desde el punto de vista de Vox, el éxito de su anuario fue completo, pues no sólo consiguió demostrar que la imprenta francesa era capaz de dejar de lado ese «espíritu de facilidad» que se propagaba a través de las influencias extranjeras, sino que incluso alcanzó a encumbrar a la categoría de arte las «obras comerciales» y declarar la preminencia de la sensibilidad, la inteligencia y el gusto franceses, de los que *Caractère Noël* no era únicamente el escaparate sino su garante moral:

Francia es el país en el que mejor se sabe trabajar en equipo de todos.

De esta comunidad de acción nace una doctrina que se asevera desde ahora mismo, la de la estrecha solidaridad entre la Imprenta y el arte figurativo. [...] Nosotros nos preocupamos por presentar a los artistas que hasta ayer eran tratados de revolucionarios al lado de obras maestras clásicas, las obras de arte comercial [...] Nunca estaré lo bastante agradecido a nuestros impresores y fotgrabadores de que hayan probado al mundo que entre la vulgaridad y el esnobismo existe una posición muy nuestra denominada *Gusto Francés*.<sup>25</sup>

En el número de 1959, al hacer balance de los diez números publicados hasta la fecha de *Caractère Noël*, manifiesta que a pesar de la profusión de trabajos mostrados en ellos no era sin embargo más que una pequeña prueba de la capacidad y calidad de la imprenta francesa, así como evidencia del papel que cumplía la revista en el desarrollo de la profesión durante todo ese periodo:

Aunque aumentáramos hasta mil páginas, hasta los diez kilos, CARACTÈRE NOËL no sería aún más que un pequeño vistazo a una de las caras de la sensibilidad y la inteligencia francesas.

[...] Repitámoslo pues, porque merece la pena volver a decirlo: nuestras industrias gráficas y papeleras, que salieron una vez a demostrar en primer lugar la amplitud de sus recursos y la siempre creciente excelencia de sus producciones, han conseguido tomar progresivamente conciencia, junto con CARACTÈRE NOËL, de su papel capital en la evolución de las artes gráficas del siglo veinte. Con su clarividencia se extiende su autoridad moral.

---

24 Vox, Maximilien, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *Communication & Langages* nº 19, 1973, pág. 41.

25 Vox, Maximilien, «Les trois Kilos de Caractère Noël 58», *Vente et Publicité* nº 71, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, pág. 61.

[...] El interés se confunde aquí con la razón y el gusto. Nosotros —los encargados de sostener el lenguaje de la presente generación y sin duda de las siguientes— rechazamos lo informe, lo invertebrado, lo afásico y lo analfabeto.<sup>26</sup>

Finalmente *Caractère Noël* también lanzará su último número en las Navidades de 1964 y Vox aprovechará sus páginas para hacer un último balance y echar el cierre definitivo. En un artículo fechado en Lurs-en-Provence el 16 de diciembre de 1964 —el día de su 70 cumpleaños— e ilustrado con las imágenes de Massin para la edición de *La cantatrice chauve* de Ionesco, que se presentó en los Encuentros de ese mismo año, Vox entonaba su particular canto de despedida:

Nacido como prolongación de la línea corporativa del famoso Bulletin des Maîtres Imprimeurs, *Caractère Noël* pronto se convirtió en el «espectáculo de variedades» para las fiestas de año nuevo. [...] *CarNoël* [sic] hizo lo mejor para reconciliar la Imprenta con el Arte vivo; ha mostrado a los profesionales cómo buscar sus modelos de trabajo en las obras de los ilustres maestros de la Escuela de París, en las de sus actuales herederos, figurativos o abstractos; ha demostrado igualmente a los artistas que se denominan «testigos de su tiempo» hasta qué grado de perfección se puede llegar con las técnicas de reproducción.<sup>27</sup>

Al año siguiente hubo un intento de reflotar, junto con Emmanuel Ollive, la revista anual *Caractère Noël*, bajo la nueva cabecera *Magasin* y con carácter bienal. De hecho llegó a redactar una carta dirigida a los antiguos colaboradores de *Caractère Noël*, posiblemente escrita entre octubre y noviembre de 1965, en la que Vox anunciaba la voluntad de Ollive y la suya propia de retomar la misma tarea donde la habían dejado, pero con una publicación editada esta vez bajo el sello de su antigua editorial —la Union Bibliophile de France—, con el compromiso de superar «a los precedentes en concepción, ejecución y valores intelectual, artístico y social».<sup>28</sup> Pero como tantas otras iniciativas editoriales de Vox, el proyecto nunca llegaría a ver la luz.

---

26 Vox, Maximilien, «Bientôt dix ans», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.

27 Vox, Maximilien, «La pointe impitoyable de l'aube...» *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1964, s.p.

28 Vox, Maximilien, *Magasin des arts, des métiers et de la pensée typographique*. s.f. [octubre–noviembre 1965] (Manuscrito recogido en los fondos de la Biblioteca del Musée de l'Imprimerie de Lyon, sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta.)

## 4.2. Fundación y orígenes de los Encuentros de Lure

---

La fundación de los Encuentros de Lure está relacionada con múltiples factores, alguno de ellos prácticamente casuales, pero todos fruto de la experiencia, la biografía personal y las inquietudes particulares de Maximilien Vox.

El hallazgo del pueblo de Lurs-en-Provence (en la Alta Provenza), por entonces en ruinas y abandonado, parte de una promesa que Vox hiciera a su mujer Éliane (1894–1972)<sup>29</sup> en su época de noviazgo de comprar una casita para restaurar en algún lugar de la región de la Alta Provenza, zona que el matrimonio visitaría con frecuencia a finales de la década de 1940 y donde también vivía el escritor y amigo íntimo de Vox, Jean Giono (1895–1970).<sup>30</sup> Aunque la fecha es incierta, ya que hay fuentes que citan cualquiera de los años entre 1949 y 1952, fue durante uno de los largos paseos del matrimonio Monod cuando descubrieron «un montón de escombros alrededor de un agujero de aire»,<sup>31</sup> según la descripción de Vox. Sea la fecha que fuere, lo cierto es que por aquel entonces Vox ya estaba pensando en 1949 en retirarse del mundo editorial y la ajetreada vida parisina, tal y como declara en un manuscrito fechado en marzo de ese año, recogido y comentado por su hijo Flavien Monod en el *Dossier Vox*:

El día de mis cincuenta y cinco años [...] me jubilaré. Esto no quiere decir que deje de trabajar, muy al contrario. Pero el día 16 de diciembre de 1949 renunciaré a todo empleo y función, diré adiós a este oficio de editor en el que, por cuenta propia o ajena, quizás haya derrochado más esfuerzos de los que me correspondían, pues me veía obligado a asumir responsabilidades comerciales, administrativas y financieras que han acabado por suponer una carga demasiado pesada, tanto para mis fuerzas como para mi alma.<sup>32</sup>

Vox sentía ese retiro<sup>33</sup> como algo absolutamente necesario para poder renacer personalmente y tomar un camino mucho más espiritual que el que le dictaba su dedicación laboral en París. Sentía que su energía creativa se había dispersado y que necesitaba volver a concentrarse en la paz de algún lugar aislado para poder volver a la acción:

Puede que este retiro sea, como se dice, fecundo, a menos que no sea demasiado tarde. En cualquier caso empieza con una renuncia, que es lo más detestable

---

29 Éliane Marie Alice Poulain, xilógrafa artística, al igual que su marido, conocida bajo el seudónimo de Marie Ariel.

30 Vox, Maximilien, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *Communication & Langages* n° 19, 1973, pág. 35. (Este artículo corresponde a uno de los tres extractos de las memorias de Vox que se publicaron como artículos independientes en la revista *Communication & Langages*, editada por François Richaudeau, uno de los miembros activos a su vez de los Encuentros de Lure.)

31 *Ibid.*

32 Vox, Maximilien, «L'écuelle de bois», *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975, pág. 7.

33 En francés, la palabra *retraite* significa igualmente retiro y jubilación.

del mundo. Renuncia a las tareas, la gente, las empresas, las esperanzas. Ni el corazón ni la voluntad ni el espíritu han sacado provecho de ellos. Sin embargo, este retorno a la unidad, a la unicidad formal, es necesario; sólo de él puede renacer, quién sabe, una diversidad más sustancial.<sup>34</sup>

Lurs-en-Provence (o simplemente Lurs) se le presentaba entonces a Vox como una especie de monasterio propio, un lugar para llevar a cabo su apostolado particular —su carrera doctrinal y espiritual, como veremos más adelante— y un refugio de carácter mucho más pragmático, pues su personalidad derrochadora estuvo a punto de acabar con su economía familiar:

Lurs-en-Provence significó para mí, a partir de entonces, dos cosas: un apostolado personal, por un lado, y, por otro, una situación bastante cómoda... La jubilación me permitió una recuperación que evitó que acabase a dos velas, ya que carecía de dotes para el ahorro...<sup>35</sup>

Los Encuentros de Lure (que originalmente se denominaban Retiro gráfico internacional anual de la Alta Provenza) tienen además un referente directo e inmediato en otros encuentros que se celebraron durante los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial en una aldea cercana a Lurs. Se trataba de los *Rencontres du Contadour*, unos encuentros literarios que tuvieron lugar cada mes de septiembre de los años 1935 a 1939 en una aldea llamada Le Contadour, ubicada precisamente en la cordillera de Lure, por iniciativa de Jean Giono, y que inspirarían los posteriores Encuentros de Lure. En aquellos, el poeta provenzal reunía anualmente a una serie de amigos y gente cercana para debatir sobre literatura y compartir la vida al aire libre durante quince días. De aquellas reuniones surgió también la publicación de los *Cahiers du Contadour*, al igual que Vox asociará posteriormente los Encuentros de Lure a *Caractère Noël*. François Richaudeau describe precisamente ese vínculo entre ambas reuniones anuales en la introducción al artículo de Vox «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu»:

Manosque,<sup>36</sup> Le Contadour —esta especie de comunidad campesina que creó Giono con la esperanza de propiciar aquello que se llamaba por entonces «la vuelta a la tierra»—. [...] Todos esos recuerdos que se han vuelto resplandecientes, como desempolvados, por el gran «coup de bleu» que se recibe en pleno rostro al llegar a Lurs.<sup>37</sup>

---

34 Vox, Maximilien, «L'écuelle de bois», *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975, pág. 7.

35 Vox, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *op. cit.*, pág. 41.

36 Localidad natal de Jean Giono, donde vivió la mayor parte de su vida, situada a una veintena de kilómetros al sur de Lurs.

37 Vox, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *op. cit.*, pág. 34.

La denominación de los Encuentros fundados por Vox hacen por tanto referencia a la misma cadena montañosa de Lure —que domina a su vez una de las vistas desde el pueblo de Lurs— en la que se encuentra ubicada la aldea del Contadour, evocando así aquel sentimiento de «espíritu del lugar» que fue también el principal desencadenante de los encuentros fundados por Giono y que asimismo reconocía en Lurs Jean Garcia en una declaración recogida por Vox:

Lurs-en-Provence, un lugar de tal «unidad» que nuestro compañero Jean Garcia exclamó nada más llegar: «¡ Es tan extraordinario que no tenemos derecho a guardarnos esto para nosotros solos!».<sup>38</sup>

No deben pues de confundirse Lure —la cordillera, los Encuentros y la Escuela que surgió a raíz de los mismos— con Lurs —la localidad donde siguen celebrándose estos desde entonces—. En textos de la época hemos encontrado esta confusión en varias ocasiones, pero entendemos que se trata de errores tipográficos, ya que los *compagnons* tenían muy clara la diferencia de denominaciones.

Con respecto al momento exacto en el que empiezan a tener lugar los Encuentros no hay un consenso total, ya que las fechas que se barajan según los autores son variables. De hecho, el propio Vox juega con ellas argumentando en algunos casos falta de memoria o evitando citar de forma precisa los años en otros. Así, en un texto que servía como bienvenida «a los congresistas de 1955», publicado en *Caractère Noël* de ese mismo año, se da a entender que el descubrimiento del pueblo abandonado se produjo en 1951, que la primera reunión tuvo lugar en 1952 y que los primeros que se desarrollaron definitivamente con normalidad fueron los de 1954. Para todo ello, la fecha precisa de referencia es 1953, durante el verano del cual Francia se vio completamente paralizada por una huelga general de transportes que afectó de manera especial a los ferrocarriles, tal y como se recoge entre otros en una de las primeras crónicas de los Encuentros, publicada en *Caractère Noël* de 1955:

Los Encuentros de Lure son una creación continua: se formaron como un cristal, echaron raíces como una planta y ahora empieza a respirar como un ser de carne y hueso.

La comunidad toma forma de año en año y la obra se completa. Uno de nosotros puso el primer pie en este cabo del cielo hace cinco años; otros tres al año siguiente; el año sin transportes fuimos siete; la Escuela de Lure ha recibido más de treinta argonautas de la tipografía desde 1954. El número y la calidad de los nombres que reunió en esta ocasión desembocará en una toma de conciencia total.<sup>39</sup>

---

38 Vox, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *op. cit.*, pág. 35.

39 «Le rendez-vous de Lure», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955. s.p.

Todas las crónicas y textos que hacen referencia a los primeros Encuentros los numeran desde el «año I» para 1953, hasta el «año VII» para 1959, respectiva y consecutivamente. Sin embargo, 1960 pasa a ser de repente el «año X» de manera inexplicable. Durante los primeros años además, los Encuentros no pasaron de ser reuniones informales en las que se discutía de temas heterogéneos en torno a las artes gráficas —salvo sobre la grafía latina o la clasificación de tipos de imprenta de Vox— hasta que se estructuraron definitivamente en 1956 por iniciativa de Robert Ranc.

Los miembros de la Escuela de Lure que configuraban aquel primer grupo procedían a su vez de tres ramas bien distintas y que podían incluso diferenciarse en cuanto a inquietudes y actitudes diferentes: el círculo de Vox (profesionales de distintas ramas de la imprenta francesa, de tendencia tradicionalista y conservadora), el círculo de Garcia (artistas gráficos que habían combatido en la Segunda Guerra Mundial y que formaron a su vez el grupo de grafistas del campo de reclusión para oficiales aliados donde estuvieron internados junto a Jean Garcia) y el grupo de París encabezado por Excoffon (el grupo más heterogéneo de los tres, formado fundamentalmente por jóvenes profesionales y en algunas ocasiones en conflicto directo con los otros dos grupos, debido a su aperturismo). Así se recogía en el artículo «La communauté de Lure, le manifeste de 1953» que describía la formación de la comunidad lursina:

En Francia se han juntado tres medios a la hora de fundar la comunidad de Lure. 1º Las «amistades maximilianas» contraídas a lo largo de una larga carrera de pintor-grabador, tipógrafo, publicitario y editor-escritor. 2º El equipo de Garcia, que suscitó la eclosión de un movimiento gráfico y espiritual en los campos de concentración. 3º El «tente-pié Procope»,<sup>40</sup> fundado por Excoffon, que reúne cada primer martes de mes (sin invitación ni presentación) a los amigos, y los amigos de los amigos, de la Escuela de Lure.<sup>41</sup>

Según lo que se destila de ciertas declaraciones,<sup>42</sup> el grupo de Lure era un conjunto muy variado de fuertes individualidades que únicamente se toleraban entre ellos gracias al liderazgo carismático que ejercía Vox. De hecho el propio Vox mantenía esa idea de la «comunidad de Lurs» y hacía continuamente una llamada a la unidad y la solidaridad espiritual, como declaraba en 1966 al hacer balance de lo que dio en llamar por entonces «los orígenes espirituales de la Escuela de Lure» en el discurso de apertura de los Encuentros de aquel año:

---

40 Le Procope es uno de los cafés más antiguos y famosos de París, lugar de reunión de artistas e intelectuales desde principios del siglo XVIII.

41 «La communauté de Lure, le manifeste de 1953», *Micromégas, courrier critique et technique du livre*, hors-série, Paris, Union Latine d'Éditions, julio 1959, pág. 4.

42 Blanchard, Gérard, «Des rapports filiaux», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, février 1975 (Conversación recogida por Patrice Escolan, 27 diciembre 1974), pág. 20.



Entre el 50 y el 52 (las grandes fechas son difíciles de datar) tres hombres se encontraron en Lurs, por aquel entonces en ruinas y con una lúgubre fama añadida, decididos a poner en común tres cadenas de experiencia bien distintas por el bien de su vocación gráfica común, las cuales tendían a inscribirse cada una de ellas en la «prospectiva» (era la palabra de moda) bajo el signo (como se decía entonces) no sólo de la solidaridad espiritual sino de la de los corazones.<sup>43</sup>

La intención de Vox era la de convocar en Lure a profesionales consagrados de la edición y las artes gráficas francesas del momento, en un ambiente de declarada espiritualidad, que a su vez funcionaba como una comunidad religiosa —incluidos sus propios símbolos y ritos—, reunidos en torno a la doctrina tipográfica dictada por él, como confesaba abiertamente:

[Giono] mantenía embelesada a una asistencia cada año más numerosa, que aumentó gradualmente de quince a doscientas personas, sin dejar de ser —¡oh, maravilla!— una sola alma colectiva.

Más grave, más seria incluso, que aquella que se respiraba en el Contadour, pues en aquel tiempo no había aficionados entre nosotros. No había más que gente del oficio —de mí... *de mis oficios*— a los que unía una profunda fe. A la Escuela de Lure se accedía como se accede a una religión: había un juramento anual renovado, contraseñas, fórmulas y gestos místicos...

[...] Unidos en fraternidad, artistas, impresores, papeleros de todos los países, con sed de intercambios humanos, por supuesto, pero sobre todo de verdades inexploradas de la doctrina tipográfica a la cual dediqué mi vida.<sup>44</sup>

Esta comunidad lursina estaba configurada en un principio por profesionales de la imprenta francesa, reunidos por Vox a modo de fraternidad bajo la preocupación que les suscitaba el advenimiento de la fotocomposición —lo que denominaron como «la muerte de Gutenberg», como analizaremos más adelante—. Es decir, para Vox los Encuentros, en su principio de lugar de reunión aislado del mundo, eran una respuesta en el más puro espíritu de comunidad cristiana católica, en la que los cofrades se reúnen para confortarse entre sí ante una desgracia acaecida o inminente. De hecho Gérard Blanchard llega a relacionar directamente la fundación de la comunidad lursina de Vox con su conversión al catolicismo y las preocupaciones de la profesión:

La conversión de Vox [al catolicismo] [...] no carece de importancia en la inspiración ampliamente espiritual que daba a los Encuentros, sólido punto de

---

43 Vox, Maximilien, «Origines spirituelles de l'École de Lure», *Le Petit Lursien Illustré: Courrier intermittent de l'Association des Compagnons de Lure*, nº 2, París, Union Bibliophile de France, septiembre 1966, pág. 9.

44 Vox, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *op. cit.*, pág. 40.

anclaje en el momento en el que empieza la desestabilización tecnológica de los oficios gráficos.<sup>45</sup>

Las llamadas que hacía Vox, convocando a la participación en la búsqueda de soluciones para la tipografía tradicional, avocada a desaparecer y que tanto temor les producía, tienen un evidente tono religioso. Para Vox, la tipografía era un asunto espiritual, una cuestión de fe compartida con otra serie de correligionarios a los que lo único que les faltaba era un lugar de peregrinaje y reflexión donde reconfortarse mutuamente, tal y como reivindicó desde el primer momento:

Todas las formas de la experiencia, del pensamiento y del talento gráficos encontrarán su libre expresión y su exacta representación en las conversaciones de Lure-en-Provence. Este no es un ideal nuevo; lo nuevo es llevarlo a cabo a través del único método que es capaz de superar las dificultades: ignorarlas.

El movimiento se demuestra andando y vuestra presencia amistosa así lo manifiesta una vez más. La Escuela de Lure os lo agradece a vosotros que lo habéis entendido, a vosotros que traéis vuestra fe, vuestra esperanza y vuestro amor por las cosas espirituales. Estáis en vuestra casa.<sup>46</sup>

Aquellos primeros años de Encuentros bajo la dirección de Vox —quien se autoproclamó incluso «Canciller de Lure a perpetuidad»—<sup>47</sup> resultaron extravagantes a ciertos asistentes como a François Richaudeau, quien declaraba que Lure era «uno de aquellos encuentros gráficos fascinantes, culturales y un poco estafalarios que presidía Maximilien Vox...».<sup>48</sup> Eugène Mannoni (1921–1994), periodista del diario *Le Monde*, reflejaba en su crónica de los Encuentros de 1956 el igualmente extraño ambiente que percibió y el eclecticismo de unos debates que aparentemente no iban a ningún lado:

Se respira un cierto bizantinismo en estas discusiones en las que se confunden la tipografía y la lingüística.<sup>49</sup>

También al británico James Moran (1917–1978),<sup>50</sup> en su artículo sobre la Escuela de Lure publicado en el número de *The Penrose Annual* de 1958, le resultó chocante la dimensión y estructura de los Encuentros frente a los objetivos que se habían

---

45 Blanchard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *op. cit.*, pág. 104.

46 «Le rendez-vous de Lure», *op. cit.*, s.p.

47 Vox, Maximilien, «Le club de la rue de Seine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.

48 F. Richaudeau en la introducción del artículo Blanchard, Gérard, «Albert Hollenstein, typographe audio-visualiste», *Communication & Langages* nº 24, 4º trimestre 1974, pág. 63.

49 Mannoni, Eugène, «Mort de Gutenberg?», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p. (*Le Monde*, 25 agosto 1956)

50 James Charles Moran, periodista especializado en la historia del libro y la imprenta, presidente de The Wynkyn de Worde Society de Londres entre 1960 y 1962.

impuesto de modificar los hábitos tradicionales de un medio como el tipográfico que arrastraba cinco siglos de historia:

[La Escuela de Lure] no sólo se ha ganado una gran reputación, sino que ha ejercido una influencia que parece completamente desproporcionada con respecto a su tamaño y organización.

Todo este asunto es una paradoja [...]<sup>51</sup>

### 4.3. Manifiestos de Lure; del espíritu del lugar a la doctrina gráfica

---

Para promocionar y consolidar las posturas doctrinales que se habrían de gestar en Lure, Vox y el resto de fundadores de los Encuentros —Jean Garcia y Robert Ranc— se encargaron de elaborar los que se consideran como los dos manifiestos de Lure. Cada uno de ellos está redactado a modo de convocatoria de asistencia para los dos primeros años, 1953 y 1954, aunque con notables diferencias en cuanto a su finalidad y contenido programático.

El primero, conocido como *Manifeste de l'an I*, sienta los objetivos fundamentales y expone las condiciones de asistencia para todos aquellos que desearan asistir a la Cita<sup>52</sup> en un pueblo aún en ruinas por aquel entonces. Con una cabecera compuesta en el tipo *Catalanes* de Crous-Vidal<sup>53</sup> que reza «Hacia otras claridades. La oportunidad decisiva de crear al fin un nuevo lenguaje», recoge tanto informaciones prácticas de cómo llegar a Lurs o el «juramento de Lure», así como una intención de programa de actividades de lo más variado que van desde cursos de dibujo del natural a otro «de ideas generales (el papel y el futuro del lenguaje visual)», hasta la realización de trabajos gráficos para Lurs o paseos por los alrededores y concursos de grafismo.<sup>54</sup>

El texto que puede considerarse realmente como manifiesto, de los contenidos en dicho folleto, es una llamada a los profesionales «de las artes de la expresión a través de la letra y la imagen» de todo tipo para «el perfeccionamiento común [...] y

---

51 Moran, James, «L'École de Lure», *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts* nº 52, Londres, Lund Humphries & Co, 1958, pág. 35.

52 Los *Rencontres de Lure* (Encuentros de Lure), además de denominarse a veces como École de Lure (Escuela de Lure), también aparecen en varias ocasiones mencionados como *Rendez-vous de Lure* (Cita de Lure) y *Retraite Graphique de Lure* (Retiro gráfico de Lure). Por este motivo hemos escrito la palabra citada con mayúscula.

53 Puede resultar paradójico el hecho de que se usara el tipo *Catalanes* para el programa del primer año de Lure, cuando Crous no asistió a ninguno de los Encuentros. Sin embargo, este tipo ya lo había usado Vox en la portada de *Caractère Noël* de 1952. Todo esto es por tanto previo a la polémica desatada con Jean Garcia en 1954, por lo que hemos de deducir que las relaciones de Crous con Vox y el entorno de Lure aún eran cordiales por aquel entonces. Su ausencia durante estos primeros años probablemente se debiera a cuestiones menores, irrelevantes para nuestro estudio, aunque siguen siendo una incógnita.

54 *L'École de la Montagne de Lure. Retraite graphique. Août-Septembre 1953*. École Estienne, junio 1953. (Folleto. Reproducido en *Dossier Vox*, pág. 293.)

la elaboración de una doctrina viva del grafismo internacional». En estos objetivos se manifiesta expresamente la preocupación por los cambios tecnológicos que se avecinan en los procesos de la imprenta y la necesidad de «dotar[les] de alma» en un momento en el que se plantean nuevas fórmulas potenciales de representación gráfica que auguran una liberación del «arte del pensamiento». Aquí se evidencia esa idea fundamental que va a estar presente en la gran mayoría de los debates de la era Vox y que se materializará en conceptos como la *muerte de Gutenberg* y la *evangelización de los robots* —en los que profundizaremos más adelante—, relacionados directamente con el miedo a las consecuencias de una desconocida «composición foto-eléctrica».<sup>55</sup>

El segundo de los puntos fundamentales del primer manifiesto es la insistencia sobre la «vida comunal» al aire libre y las enseñanzas que proporciona el espíritu del lugar, concepto que ilustran con una cita del escritor, académico y político nacionalista Maurice Barrès (1862–1923): «Hay lugares en los que sopla el espíritu»,<sup>56</sup> como se recoge esa primera convocatoria:

Nuestra llamada es limitada. No va dirigida más que a un número restringido de hombres, de capacidad ya probada, en la rama que sea, de tiempo y medios suficientes para participar plenamente en la experiencia de Lurs y sacar de ella sus frutos. Con salud y humor sobrados para acomodarse a la existencia comunitaria en cuanto a alojamiento, mesa y trabajo. Amantes del aire libre, con sentido de equipo y pasión por los asuntos espirituales.<sup>57</sup>

Esta convocatoria restringida no lo es solamente por cuestiones de orden práctico, en cuanto a espacio y condiciones de vida durante los Encuentros, sino que se convierte en una invitación elitista dirigida exclusivamente a profesionales que sean capaces de compartir su experiencia, con el objetivo declarado de que el nivel de las enseñanzas teóricas y prácticas de la Escuela de Lure se encuentre «a la altura de los estudios superiores» —es decir, universitarios— en un momento en el que el aprendizaje tradicional en los talleres de imprenta ha desaparecido o ha quedado obsoleto en el mejor de los casos:

Hay que decir que la Escuela de Lure no está dirigida ni a neófitos ni a aficionados, sino a aquellos que, estando en posesión de los elementos de su arte, pretenden crear en sí mismos las condiciones de la maestría y poner en común, junto con otras mentes ejercitadas y avezadas, las primicias de su madurez.<sup>58</sup>

Como ya hemos mencionado, los Encuentros de 1953 no llegaron a llevarse a cabo de forma efectiva debido a la huelga de transportes de aquel verano, por lo que

---

55 *L'École de la Montagne de Lure, op. cit.*

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

esta convocatoria quedó en el aire hasta el año siguiente. No hemos encontrado ninguna constancia de la repercusión de este manifiesto en aquel momento, si bien fue editado bajo el título «Pour une graphie latine» en *Caractère Noël* de 1954,<sup>59</sup> aunque mezclado con fragmentos del *Manifeste de l'an II*.<sup>60</sup>

Posiblemente a finales de 1953 —pues está encabezado con unas líneas que dan cuenta de la imposibilidad de celebración de los Encuentros programados para ese verano— o ya en 1954, se publica el que se conoce como *Manifeste de l'an II*, que no sólo sirve de llamada para los Encuentros de ese año sino que es además el que se puede considerar como el manifiesto definitivo en el que se propone «un programa constructivo» con el fin de «redefinir las líneas estratégicas»<sup>61</sup> de la Escuela de Lure. Publicado originalmente como un folleto, apareció editado por segunda vez en 1959 como «La communauté de Lure. Le manifeste de 1953».<sup>62</sup>

El texto se abre con una proclamación del espíritu del lugar que dicen inunda Lurs, relacionando ese paisaje «bien compuesto» con la tipografía y, por lo tanto, con el lugar ideal para hablar sobre el tema que les vincula a todos, ya que allí «la tipografía está en el aire».<sup>63</sup> Vox volverá a insistir una vez más sobre el carácter de Lure como un retiro fraternal, como lugar de reclusión espiritual y formación de una hermandad profesional que sirva para el intercambio y la construcción de una inteligencia colectiva, con el objetivo último inicial de confortarse mutuamente ante los retos del panorama del momento:

En el espíritu de sus promotores, Lure no es un *escape*, sino un *retiro*: aquí no venimos a atrincherarnos frente al mundo, sino a fortalecernos para la acción diaria.

Nuestra fraternidad es la de los hombres comprometidos por profesión y por vocación con los problemas industriales de la vida moderna, solidarios con todas las tareas, atentos a todas las necesidades, enfrentados a la turba y a la fiebre, y cuyo deber es el de no abstraerse nunca. [...] El intercambio de ideas, experiencias y sugerencias al que invita la Escuela de Lure dará como resultado primero la constitución de un fondo mental común.<sup>64</sup>

---

59 «Pour une graphie latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.

60 Este manifiesto, pensado como manifiesto fundacional para distribuirse durante los Encuentros de 1954 y que se ha denominado también como «Manifeste de l'An II», fue posteriormente reproducido en al menos dos publicaciones distintas con notables modificaciones, recortes y añadidos. Nosotros aquí nos hemos ceñido al original, reproducido íntegramente en *Dossier Vox, op. cit.*, págs. 296–299.

61 Vox, [«Manifeste de l'An II»], *Dossier Vox, op. cit.*, pág. 296.

62 Vox, Maximilien, «La communauté de Lure. Le manifeste de 1953», *Micromégas* n° hors-série, Courrier critique et technique du livre. ed. spéciale: l'École de Lure, julio 1959, págs. 1 y 9.

63 Vox, [«Manifeste de l'An II»], en *Dossier Vox, op. cit.*, pág. 296.

64 *Ibid.*

Vox va a basar igualmente su manifiesto en la idea que ya proclamase en su texto seminal «Pour une graphie latine» de 1950<sup>65</sup> sobre la concepción de la grafía latina como herramienta de conocimiento universal en la cual la mediterraneidad se manifiesta sólo por dar sentido a la civilización occidental, tratando así de desvincularla una vez más de cualquier tipo de insinuación regionalista:

*Por una Grafía Latina...* Estas palabras tan cargadas de sentido, tan prestigiosas, no tienen, ni lo pretendemos, ninguna connotación regional ni nacional, y el mensaje que portan se manifiesta, más que nunca, como universal; *no son —¡ que quede claro a los susceptibles!— monopolio de nadie*<sup>66</sup> [...] despiertan en cada uno el sentido de la civilización mediterránea de la que descendemos y que incitan a devolverle su tradicional medio de expresión.<sup>67</sup>

Lure va a ser por tanto el centro neurálgico del movimiento de la Grafía Latina en el que toda la disciplina voxiana va a girar en torno a la consolidación y redefinición del alfabeto latino en tanto que expresión de toda una civilización y, por extensión, de la cultura universal. Es por este motivo por lo que otra de las bases fundamentales de la Escuela de Lure va a ser la reforma de la imprenta francesa —si bien la van a entender como un problema extensible a cualquier país—. Esta problemática no se limita simplemente a cuestiones de índole tecnológica, sino que abarca a todo el conocimiento tipográfico pues, como ya hemos visto, los miembros de la Escuela de Lure consideraban que el contexto no estaba lo suficientemente preparado desde el punto de vista intelectual. El «problema de las grandes impresiones» era, en otras palabras, que no existía una doctrina tipográfica, un conocimiento común y unificado de la tipografía:

[...] hay un deber inmediato que nos concierne. No lo escondemos: el problema de las «grandes impresiones» se ha planteado apenas en Francia o quizá mal. Que no nos hagan decir lo que no decimos: de nuestras imprentas, tanto parisinas como regionales, salen impresos admirables. Pero de ahí a que sea gracias a una doctrina, a reglas premeditadas y a un plan razonado, nadie será capaz de decirlo sin contenerse la risa.

No parece que se haya encontrado todavía un término medio entre las pesadas instituciones estancadas que se hunden ellas solas y el cómodo abandono de toda iniciativa válida para la acción individual.

Los pocos participantes que vienen al Retiro de Lure no pretenden reemplazar a los responsables públicos ni a los talentos personales. Tienen

---

65 Vox, Maximilien, «Pour une graphie latine», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, Premier cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, enero-febrero 1950, s.p.

66 Estas cursivas son nuestras, para indicar las palabras añadidas en 1954 al texto original y que muy probablemente reflejaban la confrontación con Crous Vidal, quien en enero de ese año había defendido precisamente la latinidad como una característica localista, propia de los pueblos del Mediterráneo noroccidental.

67 Vox, [«Manifeste de l'An II»], en *Dossier Vox*, *op. cit.*, pág. 296.

la intención de contribuir a la creación de la atmósfera en la que unos y otros puedan manifestarse, de manera que nazca en Francia el organismo de investigación y de apreciación que tanta falta hace.<sup>68</sup>

Lure se plantea de esta forma como el centro donde han de surgir las iniciativas necesarias para devolver a la Francia impresora su prestigio perdido —como ya hemos comentado en el capítulo 2— y servir a su vez de plataforma para la creación de los organismos oficiales dedicados a la investigación y promoción de la imprenta francesa, de revalorizar la creación a través de su aplicación, para tal recuperación. Por esta razón, Vox critica al conjunto de la profesión, acusándole de que ninguno de los actores implicados hizo nada hasta el momento por evitar los problemas que sufría:

No golpeamos nuestra culpa en pecho ajeno: que cada uno asuma su parte de este *mea culpa* colectivo. Tanta culpa tienen los materialistas como los intelectuales. ¿Dónde están nuestras asociaciones tipográficas?, ¿dónde los centros gráficos intelectuales?

En Francia, durante demasiado tiempo, arte ha significado fantasía. «Es usted un poeta» quería decir «un imbécil». Un creador era un soñador.<sup>69</sup>

Al hacer hincapié sobre «los intelectuales» y «los centros gráficos intelectuales», Vox insiste de nuevo en la idea de que la doctrina que proyecta es de carácter intelectual —espiritual—. La inversión que debía hacer la industria francesa no residía exclusivamente en capital mecánico, en la adquisición de las últimas tecnologías por miedo a quedarse fuera del mercado internacional, sino en la creación de esa base intelectual que permitiera afrontar el cambio de manera adecuada para adaptar los conocimientos tradicionales y trasladarlos a los nuevos modos y necesidades.<sup>70</sup> La llamada de Lure no va sin embargo dirigida tanto a los profesionales —que son quienes poseen los conocimientos y a quienes hay que devolverles la confianza y hacerles perder el miedo— como a los industriales de la imprenta francesa y los estamentos oficiales —desde las escuelas profesionales a los organismos encargados de la promoción y sostenimiento industrial, que son quienes están obligados a invertir en el futuro de su país—. En este manifiesto les recuerda además que los cambios tecnológicos que se avecinan les afectarán directamente:

Pero la rueda gira, al menos la del progreso mecánico. Las máquinas, especialmente las fotoeléctricas, se perfeccionan con mayor velocidad que

---

68 Vox, [«Manifiesto de l'An II»], en *Dossier Vox, op. cit.*, pág. 296.

69 *Ibid.*

70 Recordemos que el reformismo tipográfico británico liderado por Stanley Morison defendió igualmente durante el periodo de entreguerras el recurso a procesos mecánicos pero desde un revisionismo tradicionalista de los modelos históricos.

los cerebros. El reflejo mental ya no funciona al ritmo de la aceleración de la Historia.

Al menos que lo *preveamos* y no esperemos hasta el minuto *m*. La revalorización del impreso francés no puede dejar de hacer un esfuerzo intelectual. Ustedes hacen cuantiosos sacrificios en la compra de maquinaria, pero ¿quién determinará más adelante su punto óptimo de rendimiento? ¿Por qué entonces, desde ahora mismo, no invertir la milésima parte en capital inteligencia?<sup>71</sup>

El papel que Vox asigna a Lure es así el de una pequeña acción en el curso de la historia de la grafía latina (francesa) que, sin embargo, pretendía desviarla para reconducirla de nuevo al liderazgo mundial. Para la Escuela de Lure en su conjunto, la cultura francesa era preeminente en la historia universal y Lure surge precisamente en un tiempo de cambios. De la misma manera, el papel impreso debía seguir jugando ese carácter de perennidad que había tenido hasta el momento, como materia sagrada y espiritual, en un momento en el que el avance de lo audiovisual —con el cine, la radio y la televisión—empezaba a percibirse como una amenaza para el objeto impreso. Por este motivo, no bastaba con inventar términos, sino que se trataba de llamar a la acción a través de la revalorización de la imprenta:

*Arte gráfico, grafía latina*, términos insuficientes que no satisfacen más que a medias. Somos conscientes de estar viviendo un momento decisivo de la historia del lenguaje. El papel del grupo de Lure será el de tomar conciencia de esa realidad y actuar en consecuencia. [...]

El papel impreso es el elemento tradicional del conocimiento. Es en cierta forma [...] una materia sacramental. Todos los demás sistemas de información [...] son, con respecto al papel, como un caballo sin frenos: no fijan nada y no hablan más que a lo inmediato de la percepción sensorial. Imaginen una civilización que disfrutase ya de la radio, de la televisión, del disco y del cine pero que no conociese aún lo impreso: ¡menudo progreso fulminante! ¡Qué milagro moderno supondría la invención del pequeño paralelepípedo de hojas marcadas con signos de tinta que sirve de vehículo a toda la ciencia, para el debate sobre todo y para imagen de todo!

Una de las tareas actuales es la de devolver la confianza a los hombres de la imprenta, «eternamente moderna», como dijo el poeta; recordarles que la tradición de la imprenta es la innovación continua, que su materia es la del devenir y que el día de mañana tendrán a su disposición medios literalmente formidables —es decir, temibles— que habrá que poner a su servicio o rechazar su primicia. [...]

Los fundadores de la Escuela de Lure piensan como él [Charles Peignot] que la imprenta continuará en tal medida [evolucionando con el tiempo y dando lugar a manifestaciones propias de cada época]. E invitan a los «compagnons de

---

71 Vox, [«Manifeste de l'An II»], en *Dossier Vox*, *op. cit.*, pág. 296–297.



Lure» a unirse a sus esfuerzos y reflexiones para preparar esta evolución, para impedir que se desvíe, construyéndole reglas y métodos.<sup>72</sup>

Como ya hemos dicho, el objetivo fundamental de Lure es el de afianzar el ánimo de los impresores —tipógrafos— franceses y procurar que el cambio tecnológico inminente no desvíe el legado de la tradición tipográfica, enraizada en las mismas bases del alfabeto occidental: la grafía latina. Porque lo que plantea Vox es precisamente que para la solución del problema en ese futuro inmediato, «el ingenio francés, una vez más, ha sido llamado para jugar su papel de hacedor de luz».<sup>73</sup>

#### 4.4. Características y objetivos de Lure

---

Como acabamos de ver, los manifiestos de Lure están redactados por Vox con ese estilo en el que se entremezclan lo místico y lo propagandístico que caracteriza a todos sus escritos, por lo que a menudo es muy difícil discernir cuál es la esencia del mensaje que pretende transmitir y los objetivos que persigue con sus planteamientos. Otros cronistas de Lure, como en especial Robert Ranc, son sin embargo más precisos y concretos a la hora de relatar los objetivos, actividades y contenidos allí desarrollados. Como académico, Ranc va a describir sus impresiones de Lure con un tono mucho más didáctico, si bien la sombra de Vox como líder espiritual y comunicador principal siempre va a estar presente, al igual que en las narraciones del resto de los asistentes a las jornadas lursinas.

La primera crónica que hemos podido encontrar sobre los Encuentros de Lure es precisamente la correspondiente a los de 1954, redactada de hecho por Ranc. En ella no se limita tanto a dar cuenta de los temas que se trataron, como a explicar cuál era el fundamento de cada uno de ellos y poniendo sobre el papel las preocupaciones que acuciaban a la profesión francesa de aquel momento. De esta forma, Robert Ranc va a exponer de manera precisa las bases que protagonizarían la era Vox.

El primero de los puntos era definir la Grafía Latina y sus objetivos, basados todos ellos en el valor, importancia y necesidad de mantener el medio impreso como refugio del conocimiento y la excelencia intelectual a través de lo escrito, para asegurar así su calidad y difusión, bases todas ellas —según lo definía Ranc— de la civilización occidental:

Se trata por tanto de precisar las tareas que corresponden por derecho a la Grafía Latina: en un mundo en el que se debe dar preeminencia al pensamiento escrito, devolver a los hombres el placer de la lectura y la certeza de la continuidad de sus investigaciones intelectuales, asegurar los medios de transmisión y difusión de la cultura, la Grafía Latina, por su interés en la calidad

---

72 Vox, [«Manifieste de l'An II»], en *Dossier Vox*, *op. cit.*, pág. 297.

73 Vox, «Pour une graphie latine», *op. cit.*, s.p.

de la presentación y de la realización, debe constituir uno de los elementos básicos de la confianza en nuestra civilización occidental. La Escuela de Lure atribuye un lugar importante a cualquier impresión que esté dirigida a grandes capas humanas [...] <sup>74</sup>

Ranc deja claro de esta manera que por Grafía Latina entienden la transmisión a través de los medios impresos para la difusión masiva del pensamiento occidental (latino y francés, por extensión), al que consideran fundamental en la historia de la humanidad y cuyo desarrollo afirman sólo ha sido posible gracias al alfabeto latino. Dado que conciben por tanto ese modelo de escritura como una herramienta de carácter universal, que no entiende de culturas ni civilizaciones, su argumento va a ser que esa grafía latina debe mantener su primacía, dentro de un ambiente de latinidad —en el sentido de universalidad— y contrario al meridionalismo localista que habían proclamado autores como Crous-Vidal. Para ello, la definición de los tipos de imprenta —latinos— a través de una nueva clasificación tipográfica se perfilaba, según Ranc, como una tarea imprescindible y natural acorde a los objetivos de la Grafía Latina:

Y esta relación entre clasificación y utilización de los tipos, nos ha llevado de manera natural a definir a los nuevos participantes qué es la Grafía Latina y qué es la Escuela de Lure. Es, en una atmósfera de latinidad, la aplicación de un claro talento a la transposición gráfica de las obras de la inteligencia; y es la puesta en común del estudio y de los resultados de los esfuerzos de cada uno en tal sentido. [...] La presencia alrededor de la misma mesa de profesionales de tendencias y países tan diversos y la amplitud de los problemas tratados, han confirmado de manera meridiana que la «Escuela de Lure» no podría ser una camarilla de artistas ni el punto de encuentro de temperamentos puramente mediterráneos —ni mucho menos el monopolio de facto de cierto «meridionalismo». Muy al contrario, la clara y apacible resolución de mantener la primacía del alfabeto latino como medio de expresión universal y extender su uso, si es posible, entre las civilizaciones antiguas y nuevas donde el acceso al impreso sea la oportunidad de estrechar los vínculos de la solidaridad humana.

[...] Todo se aclara entonces y aparece nítidamente el vínculo profundo entre los diversos elementos: entre la Nueva Clasificación Universal junto con los deberes de la Grafía Latina en la preparación de una clara utilización de los nuevos medios técnicos, existe una serie de factores que corresponde servir y ordenar a los «craftsmen», una vez hayan comprendido y dominado sus relaciones internas. <sup>75</sup>

Ranc también comenta cómo el grupo de Lure estaba formado por profesionales heterogéneos al servicio de la resolución de los problemas que planteaba la

---

74 Ranc, Robert, «L'École de Lure 1954», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1954, s.p.

75 Ranc, «L'École de Lure 1954», *op. cit.*, s.p.

tecnología, dejando de lado gustos e intereses personales. De esta manera, la Escuela de Lure entiende la latinidad como un denominador común, más cercana al grafismo puro que como una denominación localista, reafirmando esa idea voxiana de comunidad con vocación internacionalista que dio lugar a la fundación de los Encuentros:

[...] en un impulso bello y unánime de todos, jóvenes y viejos, al servicio de la Grafía Latina.

Este es el objetivo moral que pretendemos además culminar: que profesionales tan diversos, de orígenes tan lejanos, hayan podido encontrarse en toda confianza —y podemos decir incluso en total amistad— en esta colina de la Alta Provenza para examinar sin reservas todos estos problemas, demoliendo así los prejuicios de moda o los intereses divergentes; que hayan podido utilizar el denominador común de *la latinidad* para determinar abiertamente sus respectivas obligaciones; que contásemos con la participación activa de nuestro gran amigo Jean Giono, cuyo pensamiento constructivo aborda hoy los problemas del grafismo en función de su próxima y nueva influencia determinante en la historia viva del lenguaje, que nos acompañó con su palabra generosa el último día en las montañas de Lure donde fuimos a renovar interiormente nuestro juramento; que tal ideal se haya encarnado en hechos en lugar de quedarse en las nubes. Todo esto fue lo que cada uno de los participantes sintió con intensidad.<sup>76</sup>

De este modo, los objetivos de Lure se transformaban en colectivos, en comunes a todos los miembros de la imprenta francesa —e internacional por sus pretensiones—, con el fin último de que la disciplina tipográfica tradicional de la cual eran todos ellos partícipes, pudiera llegar a adaptarse a los nuevos modos de la fotocomposición y, de esta manera, evolucionar y permanecer, como acababa exponiendo Robert Ranc:

Estos inventos [de la fotocomposición] han venido para recordar a la vieja tipografía que no se puede vivir en un mundo en plena evolución si no se realizan a tiempo y de forma consciente los esfuerzos de adaptación necesarios.<sup>77</sup>

Todas estas ideas centrales van a formar parte de sucesivos Encuentros a partir de ese momento, convirtiéndose incluso en los objetivos principales de los mismos, tal y como se refleja por ejemplo en el anteprograma para 1956 redactado de manera consensuada por los asistentes a la Cita de 1955:

Los Compagnons de Lure, a propuesta de sus comisiones, han adoptado por unanimidad las siguientes resoluciones:

I. Aplicación de la Nueva Clasificación de los Tipos de Imprenta.

---

76 Ranc, «L'École de Lure 1954», *op. cit.*, s.p.

77 *Ibid.*

- II. Universalidad de la Grafía Latina, sin distinción de nación, lengua, escuela...
- III. Enriquecimiento del alfabeto romano a través de los signos y la puntuación renovados.
- IV. Institución de una nueva función de «maestro tipógrafo» como preparador de la copia-maqueta.
- V. Próxima apertura en Lurs de una «casa de la comunidad», a disposición de los *compagnons* de Lure.
- VI. Cooptación cordial de las buenas voluntades y competencias internacionales para el «retiro» de 1956.<sup>78</sup>

#### 4.4.I. Centro espiritual con el grafismo como eje central

---

El punto más confuso, complejo y difícil de entender es probablemente el carácter espiritual que se asociaba a Lure. De los textos de la época que dan cuenta de este hecho, podemos deducir sin embargo que respondía a cuestiones que no tenían relación directa con la materialización del impreso, si bien derivaban todas ellas del cambio tecnológico inminente. No se trataba de asuntos meramente técnicos, sino que estaban relacionados con el temor que provocaba el desconocimiento de las consecuencias que tendría la fotocomposición en los oficios tradicionales, con la inercia natural de estos a defender el carácter intelectual del medio impreso y con la defensa de un nuevo humanismo ante al avance de las máquinas. Frente a tal panorama, Lure se presentaba como centro de debate y recogimiento espiritual para la confortación colectiva de la profesión.

Para ello, el caballo de batalla va a ser la Grafía Latina, lanzado en solitario en su momento por Vox a través de la revista *Caractère* pero que va entonces a compartir con todo el colectivo gráfico, ya que afectaba a todos ellos, además de considerar que el éxito de su misión no puede conseguirse más que de forma colectiva. Con la visión en perspectiva de la labor de Vox, Robert Ranc reconocería en 1975 la tarea unificadora que había llevado a cabo el líder de la Grafía Latina:

Tras haber combatido en solitario durante mucho tiempo, debido incluso a las características particulares de su formación e investigaciones, y tras haber evaluado de forma precisa el calado de las influencias extranjeras en la civilización escrita, dando rienda suelta a su conocimiento y a su amor por la letra (tanto dibujada como tipográfica), Vox se decidió a remontar la corriente del abandono y lanzó una de sus contundentes fórmulas de las que sólo él conocía el secreto: «Por una grafía latina», una grafía hecha de claridad y elegancia, una grafía para la que Lurs ofrecería el marco de luz y belleza. Y en el momento de dar cuerpo a tan ingenioso proyecto, Vox comprendió que no

---

<sup>78</sup> «Le rendez-vous de Lure», *op. cit.*, s.p.

podría llevarlo a cabo más que a través de una acción compartida en la que la amistad soldase y estimulase el esfuerzo comunitario.<sup>79</sup>

Para los profesionales de la época, dichos avances generaban un miedo a la pérdida del papel del tipógrafo frente al presunto predominio de las máquinas, por lo que lo único que cabía hacer era reunir a todas las individualidades para ejercer un frente común que a su vez sirviese como plataforma para mantener y reclamar el carácter humanista de la imprenta y el objeto impreso. Así lo veía precisamente el diseñador de tipos de la Fundación Nebiolo de Turín, Aldo Novarese (1920–1995), asiduo de Lure, cuando en 1960 publicó un artículo en *Caractère Noël* que reivindicaba «Un nuevo humanismo en Lurs»:

Sería deseable entonces la comunión espiritual en Lurs de esos raros artistas con el fin de desarrollar una amistad que acreciente las cualidades individuales dentro del interés común, poniendo freno a la preponderancia técnica tendiente a disminuir el valor humano. Tal es la misión que debe llevar a cabo la Escuela de Lure, y perdería así toda su razón de existir si a ella faltase.<sup>80</sup>

El temor que suscitaba la fotocomposición no era simplemente hacia una tecnología desconocida, sino a no ser capaces de controlar las cuestiones estéticas y culturales asociadas al impreso ante la presunta tiranía de la optimización productiva que, aseguraban, impondrían los ingenieros que controlasen dichas máquinas y quienes no eran precisamente profesionales de la tipografía,<sup>81</sup> tal y como recogía el belga Pierre-Jean Verbeke en su crónica de los Encuentros de 1956:

El color y la forma son usados por ellos [los ingenieros] con racionalidad para realizar producciones mecánicas óptimas.

El aspecto estético y cultural están relegados a un segundo plano, incluso escarnecidos, donde el método es el único ganador, aplastándolo todo.<sup>82</sup>

Frente a esto, la Escuela de Lure va a encabezar una defensa de lo impreso como objeto material de carácter cultural y humanista, de «lo mental»,<sup>83</sup> según ellos amenazado por los peligros de esas nuevas tecnologías. Consideraban por tanto que la profesión debía proveerse de una doctrina que permitiese la correcta evolución de la disciplina tipográfica a partir de aquello que les diferenciaba de

---

79 Ranc, Robert, «Adieu au “coup de bleu”», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 13.

80 Novarese, Aldo, «Un nouvel humanisme à Lurs», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.

81 Como ya hemos visto en el capítulo 2, precisamente durante esos años Charles Peignot presentó la Lumitype-Photon, que había sido desarrollada por los ingenieros franceses Higonnet y Moyroud y en la que originalmente no había participado ningún tipógrafo del viejo oficio.

82 Verbeke, Pierre-Jean, «An IV du Rendez-vous de Lurs», *Graphica* nº 3, Bruselas, 1956 (separata), s.p.

83 Ranc, Robert, «Les rendez-vous de Lure 57», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 8, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre 1957, pág. III.

las máquinas como era el pensamiento. Esta doctrina de Lure era precisamente la que residía en la grafía latina, un lenguaje universal y base de toda enseñanza tipográfica, como se expuso durante los Encuentros de 1957:

Su obra, hemos de repetir, es y será mental: clarificar para ellos mismos y después para los demás las condiciones *evolutivas* de aquello que ha de evolucionar: los procedimientos y las máquinas, así como los motivos de permanencia de lo que debe durar. Es decir, la conquista definitiva que representan las reglas de la lectura y de la escritura para el espíritu humano, y en particular el alfabeto grecolatino, tal como se fijó históricamente en la imprenta renacentista.

[...] Esta doctrina [...] se resume en dos palabras heredadas de Paul Iribe y que han tenido un éxito enorme, aunque a veces tomadas a contrasentido: *la Grafía Latina*.

Lo que significa la unión de todos los pueblos, de todas las razas, por el uso de un lenguaje visual unificado; ciertamente perfectible, pero enraizado en el consentimiento de 9 de cada 10 seres humanos que saben leer y que por tal razón no puede ser cuestionado más que sobre ciertos puntos ínfimos de detalle.

La renovación electrónica que amenaza al impreso como un maremoto, no se llevará más que lo que ya está caduco. El alfabeto latino, las disciplinas tipográficas y la estructura del libro aguantarán, a condición de ser *amadas* y *comprendidas*, no simplemente *superadas*. El espíritu de Lure se pondrá *al servicio* de todas las empresas de difusión del ideal común.<sup>84</sup>

El debate y la cuestión fundamental que va a dictar la doctrina de la Grafía Latina es la del vínculo profesional más allá de la mera materialización del objeto impreso, reclamando su función como elemento cultural de pleno derecho. Para la Escuela de Lure la forma del impreso no es una mera cuestión de orden técnico que responda a unos condicionantes materiales, sino principalmente de orden cultural.

Por este motivo Lure se planteó como una «revolución» en un nuevo contexto tecnológico y social: por la preeminencia de la tipografía como herramienta cultural de transmisión del conocimiento, ante el sentimiento de deber moral que asumían como propio y casi exclusivo de la profesión impresora. Así lo reflejan las palabras de Vox pronunciadas en su discurso de apertura de los Encuentros de 1960, el 22 de agosto de ese año:

Compagnons del año X, la Revolución de mitad de siglo está en marcha. La lleváis dentro de vosotros. Es una reacción viva y sana, en medio de nuevas condiciones técnicas y sociales, y una experiencia espiritual eterna como las leyes del pensamiento.

La Tipografía vivirá, continuará en su inercia ya medio milenaria, porque hacemos de ella —nosotros y todos aquellos que en el mundo piensan como

---

84 «Salut à l'an V», *Techniques Graphiques* nº 10, julio 1957, págs. 20–21.

nosotros— el instrumento por excelencia de la Cultura *mental*, que es la auténtica necesidad de nuestro tiempo. [...] Como punta de lanza de la lucha del hombre por ser él mismo están la Letra, la Imprenta y el Grafismo.<sup>85</sup>

Vox rechazaba el hecho de que los Encuentros de Lure fueran simples reuniones donde verse cada año e intercambiar chismes y recetas, puesto que veía en Lure una obra de carácter espiritual, literalmente evangelizadora de la imprenta durante ese periodo de cambio tecnológico. La misión estaba a caballo entre la vanguardia (invitando a la exploración y la experimentación) y el tradicionalismo (abogando por la salvaguarda de la sabiduría profesional, fruto de siglos del buen quehacer artesanal). Ninguna de las dos posiciones era sin embargo antagónica de la otra, puesto que el objetivo fundamental era el de mantener la perspectiva y el control suficientes sobre la natural evolución del medio impreso.

Lure se convierte así en una especie de centro vocacional y propagandístico en el que se desarrolla una doctrina tipográfica que aboga por la liberación de la letra de las restricciones del plomo para alcanzar un nuevo humanismo a través del dibujo y la destrucción de las rutinas con el fin de consolidar los fundamentos de la profesión, como declaraba Vox en 1957:

A través de los medios en plena renovación y descubriendo nuevas perspectivas en plena expansión, nuestro deber es el de seguir proporcionando al mundo un ejemplo de honestidad, *una lección de conciencia*.

[...] Liberación, repito, de una esperanza a la que [la letra] no ha dejado de renunciar del todo: la del retorno a lo humano, a lo sensible, a este artesanado superior que es en realidad el maravilloso oficio del *dibujo* con el que se identifica a la *escritura*. [...]

No se trata de destruir las reglas de la admirable simetría de la tipografía, de esta música celestial perfecta accesible tanto a los más humildes como a los más sabios, sino esas reglas que se han convertido en preceptos sagrados y que deben revisarse, descubrir en ellas sus razones íntimas y sus causas permanentes con el fin de aligerarlas y airearlas sin que les resulte inconveniente y por otra parte consolidar y afianzar aquello que les es fundamental. [...] La tipografía podrá llegar a ser libre, pero el tipógrafo nunca será *libre*, sometido a los imperativos categóricos de la armonía, la claridad, la legibilidad y el Gusto [sic] —esa palabra que no había más que pronunciar en otro tiempo para ser entendida—. <sup>86</sup>

Las bases de ese espíritu que reclamaba Vox constantemente se pueden resumir por tanto en una conjunción de intelecto (fruto fundamentalmente del conocimiento profesional transmitido a lo largo de siglos de historia de la tipografía y adquirido tras años de práctica), moralidad (a partir de la conciencia

---

85 Vox, Maximilien, «Un coup de bleu. L'École de Lure 1960», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.

86 Vox, Maximilien, «C'est l'imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.

del papel del tipógrafo-grafista en la construcción de herramientas culturales de primer orden como son principalmente los libros y el deber de perpetuar ese vehículo) y buen gusto (resultado a su vez de dichos conocimientos y conciencia, pero vinculados indirectamente a las capacidades artísticas del grafista, pues es una característica exclusivamente personal e intangible). Todas estas cuestiones no eran ideas exclusivas de Vox, sino que otros asiduos de Lure, como Aldo Novarese, también las acabaron por incorporar a sus propios discursos:

Los tipos tienen una importancia considerable en el logro de un buen libro y deben tener por objetivo educar el ojo del lector, al igual que la presentación gráfica. El buen gusto estético que habrá de inculcarse al profano, junto con el valor de la lectura, permitirá adelantar ese despertar moral que tanto deseamos.<sup>87</sup>

El carácter de Lure no era por tanto el de un simple lugar de meditación y contemplación, sino que se trataba de un centro activo para la reflexión sobre los cambios que se avecinaban en la tipografía. Pero a pesar de que todos los datos evidencian el hecho de que Lure estaba planeado como un centro doctrinal, los *compagnons* negarían en todo momento que fuera un lugar de adoctrinamiento o un centro ideológico, sino simplemente espiritual. Por tal razón entendían que la denominación de Escuela se adaptaría mejor así al espíritu de comunidad que comparte conocimientos, perspectivas y objetivos, a modo de las escuelas artísticas. Así lo recalcaron en varias ocasiones y lo recogía la declaración del año V (1957):

Lurs no es una camarilla ni un clan, sino una comunidad en formación, cuyo crecimiento libre y natural se desarrolla en función de las afinidades, tanto humanas como profesionales. [...] El nombre de *Escuela*, aplicado al Retiro Gráfico de la Alta Provenza, está de moda y sin duda seguirá estando. (Pronto habrá tantas *Escuelas de París* como barrios de París.) Pero, en Lurs, esto no implica ninguna intención pontificadora ni de adoctrinamiento al otro, sino simplemente un firme deseo de aprender. Como dice el eremita de Manosque [J. Giono], sonriente tras su pipa azul: «¡ Vosotros vais a conseguirlo *porque habláis el oficio*!».<sup>88</sup>

Otro de los momentos en los que Vox incidirá sobre esta definición de Lure fue en la explicación sobre «¿ Qué es la Escuela de Lure ?» que se publicó en el número especial de *Micromégas* de 1959:

La doctrina que elaboran [los que vienen a Lurs] es lo opuesto a una ideología: está enraizada en este oficio y en la muy diversa condición social de los que

---

87 Novarese, «Un nouvel humanisme à Lurs», *op. cit.*, s.p.

88 «Salut à l'an V», *op. cit.*, pág. 20.



la practican. Tampoco es una camarilla, pues Lure no preconiza ningún estilo, ninguna fórmula, sino una inflexión del alma, un punto de ataque del espíritu.<sup>89</sup>

Lure era fundamentalmente un lugar de debate, más que de exposición de ideas concretas con propuestas determinadas, pues los problemas que vislumbraban eran difusos y hasta completamente desconocidos. De lo que se trataba era de dialogar e intercambiar puntos de vista con el fin de preparar una acción incierta ante ese miedo a lo que estaba por venir. De ahí por tanto la indefinición de ese «terreno mental» con la que no pretendían concretar unos objetivos técnicos ni estéticos:

*Mental* es ante todo nuestro esfuerzo; *mentales* los medios, los fines, los resultados. [...] El movimiento de Lure es un acto reflejo instintivo, más que lúcido, de autodefensa.<sup>90</sup>

El objetivo primero y último de Lure era entonces el de conformar un centro de recogimiento espiritual y confortación colectiva de la profesión con el fin de tratar de calmar los ánimos. Así lo exponía Robert Ranc en su crónica de los Encuentros de 1958 al especificar que Lure no podía limitarse a tratar cuestiones de orden práctico, pues los profesionales de la tipografía estaban más preocupados por otras «de orden espiritual». Cuenta además que en la sesión inaugural presidida por Jean Garcia, Maximilien Vox expuso que todos los signos y cuestiones subyacentes a esos problemas y miedos comunes debían ser afrontados «a través de los factores positivos, portadores de soluciones constructivas e impulsados por la esperanza y el esfuerzo», exhortando a todos los *compagnons* a reflexionar sobre las preocupaciones de orden moral que planteaban los desarrollos técnicos.<sup>91</sup>

Novarese, en el artículo mencionado más arriba, confirmará que los objetivos de Lure eran los de la reflexión espiritual para la solución de los problemas de la imprenta a través del diálogo, dentro de un nuevo espíritu humanista, con la pretensión de configurar un movimiento intelectual ante la amenaza de la mecanización:

La misión de la Escuela de Lurs es, por una parte, desarrollar el sentido de lo humano en un espíritu de reflexión y perfeccionamiento; por otra, ayudar en la búsqueda de una solución a los problemas pendientes procurando un respiro, en un ambiente neutral, a gente que trabaja en las mismas ramas, permitiéndoles confrontar sus impresiones en un vasto intercambio de perspectivas.

[...] Podríamos comparar estos encuentros entre representantes de las artes gráficas mundiales con un movimiento intelectual que pretende crear un Humanismo moderno que permita el libre desarrollo del espíritu humano, libre

---

89 «Qu'est-ce que l'École de Lure? Qui nous sommes...», *Micromégas*, julio 1959, pág. 3.

90 «Salut à l'an V», *op. cit.*, pág. 20.

91 Ranc, Robert, «La Retraite Graphique Internationale de Haute Provence», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 9, París, Compagnie française d'éditions, septiembre 1958, pág. 89.

de toda restricción o autoridad limitadora, asegurando así la integridad del valor de la dignidad del hombre.<sup>92</sup>

En definitiva, Lure abogaba por una renovación espiritual —que llega hasta el desarrollo intelectual— a través de la tipografía, en la que dicha espiritualidad no era más que la reivindicación del papel del hombre frente a la máquina desconocida, por lo que la única misión real era la de devolver la esperanza a los temerosos profesionales de la imprenta francesa. El problema es que este «nuevo humanismo de Lure» que mencionaba Novarese carecía de un método definido o una vía de acción concreta, lo que certifica ese bizantinismo de las discusiones lursinas que describía el periodista Mannoni.

#### 4.4.2. Vocación internacionalista y promoción de la primacía del alfabeto latino

---

Según Alice Savoie, el nacimiento de Lure es fruto de la oficialización del debate en torno a la tipografía francesa y su nuevo papel en el mundo, «otra oportunidad para restaurar la Grafía Latina, tan querida por Vox»,<sup>93</sup> y proclamar la preeminencia de la reforma que presuntamente pretendían promover los *compagnons* a nivel internacional, aunque desde una perspectiva completamente nacional. Esta concepción de la Grafía Latina como una herramienta de comunicación internacional, de alcance universal, pero de desarrollo puramente francés, queda patente en los comunicados de los primeros años de Lure, como en el de 1955. En dicho llamamiento a la participación en los Encuentros, sus promotores proclamaban abiertamente que los objetivos de Lure estaban directamente relacionados con la universalidad de la Grafía Latina, pero desde la concepción francesa de la misma y el papel que había asumido Francia en la promoción de la civilización y la cultura universales:

Los Encuentros de Lure están al servicio, a la francesa, de los intereses universales de la Grafía Latina bajo el signo de la Fonética del Ojo, obra de hombres libres unidos por el ideal común, ajenos a toda propaganda comercial —en lo espiritual— y bajo el patronato de los Maestros de la auténtica Escuela de París.<sup>94</sup>

Un año antes, con motivo de un artículo sobre la concesión del premio Blumenthal a Gérard Blanchard, Vox ya recalca ese francesismo de los Encuentros y cómo, al recaer dicho premio en uno de los miembros de la Escuela de Lure, tal hecho no hacía sino certificar la buena dirección del movimiento a través de su reconocimiento internacional. Vox daba así a entender que el

---

92 Novarese, «Un nouvel humanisme à Lurs», *op. cit.*, s.p.

93 Savoie, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*, Reading, septiembre 2007, pág. 27.

94 «Le rendez-vous de Lure», *op. cit.*, s.p.

Blumenthal de 1954 era la primera victoria de Lure y que no se concedía a Blanchard en exclusiva, sino a toda la Escuela de Lure por extensión:

Debemos quedarnos con todos estos nombres que se inscribirán entre los renovadores laboriosos y fervientes que darán un día su aspecto auténticamente nacional al grafismo francés. Hoy han elegido agrupar su acción, sus voluntades y sus esperanzas en torno a la Escuela de Lure, para la que el Blumenthal de 1954 suena como una primera victoria del espíritu de «sumisión al objeto» y de reflexión personal.<sup>95</sup>

Para Lure, la promoción internacional de las ideas francesas debía basarse principalmente en la apertura de los Encuentros a profesionales extranjeros de renombre en el ámbito académico, de la tipografía y de la industria gráfica, que actuasen a su vez como heraldos y valedores de los objetivos de Lure en sus respectivos países, a modo de delegados. Así lo expresa el memorando de los Encuentros de 1958 recogido por Robert Ranc en su crónica que, entre las tareas fijadas para el año siguiente, proponía «la regular difusión de informaciones sobre las actividades de nuestro movimiento; el mantenimiento de relaciones internacionales organizadas y eficaces, con el apoyo de los amigos que representan a la Escuela de Lure en cada país».<sup>96</sup>

Entre algunos de los asistentes internacionales más destacados y que acudieron con cierta asiduidad a los Encuentros durante las primeras épocas, cabe citar al italiano Aldo Novarese; el diseñador belga Fernand Baudin; los diseñadores de tipos Kurt Weidemann (1922–2011) y Hermann Zapf (1918– ), de Alemania Occidental; los holandeses de la Fundición Amsterdam, Willem Gerrit Ovink y Dick Dooijes (1909–1998); o los británicos John Dreyfus y James Moran, entre otros.<sup>97</sup> Como decía el propio Fernand Baudin en su crónica de 1960, «enumerar a todos, relatar sus cualidades, sus títulos y sus méritos sería demasiado extenso. Deberían bastar algunos nombres para subrayar el alcance internacional del movimiento gráfico francés»,<sup>98</sup> recalcando de esta manera que Lure era una

---

95 Vox, Maximilien, «Un événement en typographie. Le prix Blumenthal 1954 à Gérard Blanchard, artiste typographe», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 9, París, Compagnie française d'éditions, septiembre 1954, pág. 87.

96 Ranc, «La Retraite Graphique Internationale de Haute Provence», *op. cit.*, pág. 95.

97 No citamos en esta breve lista a otros extranjeros como Joan Trochut, Peter Knapp, Albert Hollenstein o Adrian Frutiger, ya que residían en Francia o trabajaban asiduamente en el país, sino a aquellos que acudían expresamente desde sus países de origen para asistir a los Encuentros de Lure y se convertían de esta manera en delegados extranjeros. Con respecto a Joan Trochut, no nos consta que residiese en Francia, sino en Barcelona (según se desprende de las notas biográficas aportadas por su nieto Alex Trochut en Balius, Andreu y Trochut, Alex, *Super-Veloz. Un tipo moderno*, Madrid, Blur ediciones, 2004, págs. 9–17), si bien Alice Savoie asegura que «había emigrado a Francia» al igual que Crous-Vidal (Savoie, *French type foundries in the twentieth century*, *op. cit.*, pág. 21).

98 Baudin, Fernand, «L'an X de Lurs», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 11, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre 1960, pág. 115.

iniciativa específicamente francesa, aunque pretendiese tener una repercusión internacional.<sup>99</sup>

La misión de Lure pasaba además por la difusión de la preeminencia del alfabeto latino. Esta latinidad recaía a su vez en la promoción del pensamiento gráfico francés, que estaba igualmente en relación directa con el lugar común de la historia de Francia de que los franceses eran los depositarios del legado romano clásico a través de Carlomagno. Pero en realidad, de lo que se trataba era, como ya hemos mencionado anteriormente, de recuperar la imagen del grafismo francés, tanto dentro como fuera de sus fronteras. La tarea de Lure era devolver la confianza a los profesionales de su país a través de la proyección de una imagen internacional sólida, para lo que no dudaban en recurrir a dicho tópico.

En su conferencia sobre «los orígenes espirituales de la Escuela de Lure», Maximilien Vox llega incluso a describir la ubicación estratégica de Lurs en el recorrido de la antigua Vía Domitia romana que, desde los Alpes hasta los Pirineos, recorría toda la Galia Narbonense y que fue una vía de comunicación principal desde la Antigüedad hasta la Edad Media, señalando así la importancia de Lure en la transmisión de la latinidad francesa:

[La Vía Domitia] que aquí y allá sigue sirviendo para los intercambios modernos... Sí, por aquí, bajo nuestros pies, ha pasado todo entre Italia y el resto de la Europa romana: las armas, la Fe [sic], las leyes, el lenguaje, todo lo que ha hecho a Francia.<sup>100</sup>

Pero, como venimos diciendo a lo largo de este capítulo, este espíritu francesista —aunque de vocación internacionalista— de los Encuentros, con la bandera de la latinidad en defensa de una grafía latina como herramienta ideal de comunicación internacional, no era más que la base sobre la que tratar de asentar esa doctrina tipográfica que promulgaba Vox. Doctrina que, a fin de cuentas, respondía únicamente a las inquietudes que producían las nuevas tecnologías de la fotocomposición en el seno de la imprenta francesa y que en realidad, como veremos a continuación, constituían el eje central de los debates lursinos durante la era Vox.

---

99 No tenemos constancia de que la repercusión internacional de los Encuentros de Lure fuera más allá de algunas crónicas esporádicas, bien las escritas en ciertas revistas por algunos de los participantes extranjeros (v. Dreyfus, John, «And a party at Lurs», *Motif, a Journal of the Visual Arts*, nº 1, Ed. Ruari McLean, Shenval Press, noviembre 1958, págs. 83–84; Moran, James, «L'École de Lure» *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts* vol. 52, Lund Humphries & Co, Londres, 1958, págs. 35–38), las traducciones de las crónicas francesas en publicaciones de otros países (v. Ranc, Roberto, «Crónica de la "Reunión Gráfica" de Lure», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro* nº 159, año XIV, septiembre 1957, págs. 431–441) o simples notas editoriales en los apartados de noticias (v. «Noticario. Las jornadas gráficas internacionales de Lure», *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores* nº 32, Barcelona, diciembre 1954, pág. 51). Sin embargo, con respecto a los asuntos que se trataron en Lure en las distintas ediciones, tampoco hemos localizado ninguna visión crítica en la que se pudiera deducir una continuación de aquellos debates fuera del ámbito estrictamente francés.

100 Vox, Maximilien, «Origines spirituelles de l'École de Lure», *op. cit.*, pág. II.

#### 4.4.3. La muerte de Gutenberg y la evangelización de los robots

---

Jérôme Peignot aseguraba que los orígenes de Lure residían de manera específica en el desarrollo de la Lumitype por parte de los franceses René Higonnet y Louis Moyroud,<sup>101</sup> si bien no hemos encontrado ningún texto sobre los Encuentros que lo exprese de esa manera tan concreta. Lo que sí que es indudable, como ya hemos visto, es que la preocupación que suscitaba la fotocomposición —aún en desarrollo en aquellos inicios de la década de 1950— fue uno de los principales motores de la fundación de Lure. Quizás esta percepción fuera debida a que su padre, Charles Peignot, fue uno de los miembros más destacados de la Escuela de Lure desde 1954 y casi hasta el final de sus días, donde es muy probable que, en muchas de las discusiones sobre los avances técnicos, sacara a colación el desarrollo de la Lumitype-Photon.

De cualquier forma, sí que es cierto que la fotocomposición era uno de los temas principales de las primeras ediciones de Lure y que, desde incluso antes de la fundación de los Encuentros, Vox ya había manifestado sus inquietudes sobre la desaparición de la tipografía tradicional, de los tipos de plomo y la composición manual, a la cual denominaba como «la muerte de Gutenberg». Y va a ser precisamente en una «conversación silenciosa» durante un paseo con Jean Giono por los alrededores de Manosque en la que Vox va a reflexionar sucinta y bucólicamente sobre lo que serían algunos de los pilares sobre los que construirá Lure: la Grafía Latina, *la muerte de Gutenberg*, el papel de Francia en la renovación de las artes gráficas mundiales y *la fonética del ojo*. Este diálogo ficticio con Giono, que no es realmente sino una reflexión introspectiva de Vox, se publicará finalmente en *Caractère Noël* de 1952:

¿Quién mejor que tú puede expresar «la muerte de Gutenberg»? ¿Quién mejor que yo sentirla?

Sólo puede hacerlo un hombre del libro, no de la imprenta, que lo único que sabe a ciencia cierta es que hay un reinado a punto de concluir: el del metal como transmisor del pensamiento. Cuatrocientos años de plomo glorioso y poderoso habrán pesado con toda su carga sobre el arte de multiplicar la escritura, ayudados por el acero de los punzones, el cobre de las matrices, por las formas de hierro y las ramas de acero fundido. Antes de una sola coma hicieron falta cuatro siglos, toda una metalurgia. Una A pesaba una tonelada.

Le debemos ese maravilloso espíritu de ponderación y disciplina que, desde el primer momento, fue la tipografía: el arte de escribir golpeando.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Peignot, Jérôme, «De l'écriture à la typographie», en Cohen, Marcel y Peignot, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*, París, Robert Laffont, 2005, pág. 991. (publicado originalmente por Gallimard (col. Idées, 126), París, 1967).

<sup>102</sup> Vox, Maximilien, «Typographie à la Manosquine. À la rencontre de Jean Giono», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.

El auténtico legado de Gutenberg es, para Vox y el entorno de Lure, la tipografía, no ya como oficio o mecanismo de reproducción de formas impresas, sino como herramienta transmisora del pensamiento. Para ellos, la muerte metafórica de Gutenberg significaba la desaparición de un medio específico ante el cambio tecnológico, con el peligro añadido de que su enseñanza quedase en el olvido y que otros medios nuevos (especialmente los audiovisuales) ocupasen el lugar del impreso. De ahí, fundamentalmente, que ese espíritu de Lure adquiriese un carácter intelectual:

[...] la sublimación de la letra, su fijación en formas de gracia y de razón, fue un acto de amor cuyo fervor arde aún al otro extremo de los tiempos.

¿Es este un motivo, Giono, para que todos los que hacen libros —intelectualmente, como tú, materialmente, como yo— se acuesten con la presunción de haber alcanzado el absoluto y el *nec plus ultra*? No hay un pobre imprentero, un esmirriado ennegrecedor de papeles que no tenga en los labios, desde el momento en que ha de justificar su pretensión de existir, el nombre de Gutenberg.

Gutenberg, señores y queridos amigos, lo que tenemos de decirles hoy es que ha muerto. Muerto como Platón, muerto como Pascal, muerto como Napoleón. No se trata de denigrar a este hombre ingenioso, audaz y mal conocido, sino de constatar que el campo de su luz se está apagando y que la imprenta, lo queramos o no, se ha visto atraída hacia otros resplandores, temibles. La composición, la reproducción fotoeléctrica se nos han echado encima.<sup>103</sup>

Las pérdidas que preveían se avecinaban por la llegada de la fotocomposición eran tanto de tipo material, práctico y profesional —como la inutilidad del tipo de plomo o la desaparición de la letra grabada frente al avance de la letra dibujada para la composición fotográfica— así como cultural —la caída en el olvido de la disciplina tipográfica y su purismo secular—. Se preguntaban entonces si todas aquellas pérdidas no supondrían también la invalidez de todo ese conocimiento acumulado:

Ya que el tipo de metal no será necesario el día de mañana, ¿debe entonces convertirse en algo inútil? Ya que la letra grabada acabará luchando contra la letra fotografiada, dibujada y transpuesta en serie, ¿está condenada a desaparecer? Ya que las reglas tipográficas ya no son aplicables por una fatalidad mecánica, ¿acaso todo aquello que aportaban de belleza pura y disciplina espiritual va a verse reducido a la nada?<sup>104</sup>

Cinco años más tarde, en 1957, Vox va a exponer esa *muerte de Gutenberg* desde una visión positiva y hasta revolucionaria, pues la considerará entonces como la liberación de las restricciones del plomo para la necesaria evolución de la letra:

---

103 Vox, Maximilien, «Typographie à la Manosquine...», *op. cit.*, s.p.

104 *Ibid.*

Veo de forma meridiana esta liberación a la que aspira la letra tras haber pasado cinco siglos en su picota de acero. De igual manera sentimos cómo palpita en sí misma como dentro de nosotros una evolución que no pide más que retomar su curso interrumpido, porque si bien los grandes alfabetos de época han marcado un hito en la historia de la Imprenta, de ninguna manera constituyen revoluciones, siquiera adaptaciones un tanto tímidas, aunque estricta, brutal, calvinistamente limitadas a lo no esencial, a los elementos superficiales de la letra.<sup>105</sup>

En el fondo estaba paradójicamente abogando por una revolución total de la tipografía en la que los nuevos modelos se deshicieran así de los antiguos a través de las posibilidades de creación libre de la letra, llegando a renunciar incluso a las formas tradicionales, alegando que los modelos históricos no son más que variaciones encorsetadas que no representan ninguna revolución auténtica. Esta revolución pasaba así por el humanismo defendido en Lure y encarnado en el dibujo, entendido este como el elemento principal con el que se identifica a su vez a la escritura. Pero en lo que concierne al conocimiento tipográfico, al espíritu de la profesión, la fotocomposición no debía «matar a Gutenberg», sino que estaba obligada a asumir la tarea de crear con el tiempo, a través de la experiencia, «un personal y métodos capaces (y dignos) de sustituirle».<sup>106</sup>

Y dentro de esa asunción de responsabilidades por parte de la Escuela de Lure, consideraban igualmente que Francia debía abanderar el cambio tecnológico, con conocimiento pero sin nostalgia, para crear un nuevo lenguaje gráfico. Según reflexionaba Vox ya en 1952, el paso debían darlo por tanto los que conocen la tipografía tradicional, los valedores de la grafía latina y herederos de Gutenberg, llamados a dominar a las máquinas del futuro:

En el espacio de una generación, incluso menos, todo habrá concluido. Debe ser tarea de Francia, de las artes gráficas francesas, la de persuadir al mundo de que si se aplican los nuevos procesos con un espíritu gráfico reaccionario y nostálgico le estarán robando al espíritu humano la oportunidad de crearse por fin un lenguaje visual dúctil como la música, preciso como las matemáticas. Si se abandona a los incultos e ignorantes, será la civilización renacentista —o lo que quede de ella— lo que caerá por tierra.<sup>107</sup>

Precisamente de esta idea sobre la *muerte de Gutenberg*, expuesta durante los primeros Encuentros de Lure, es de donde va a surgir la otra idea asociada a ella en torno a los peligros de la fotocomposición: la *evangelización de los robots*. Si bien

---

105 Vox, «C'est l'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

106 *Ibid.*

107 Vox, «Typographie à la Manosquine...», *op. cit.*, s.p.

era algo que estaba en el ambiente,<sup>108</sup> va a ser Robert Ranc, durante los Encuentros de 1956, el primero que formule la necesidad de dominar a las máquinas, expresando —al igual que Vox un año más tarde— la necesidad de «creer en los progresos técnicos con el fin de domarlos y de que rindan».<sup>109</sup>

El tema de debate principal fue precisamente el de la necesidad de conocer las máquinas para dominarlas —argumento que defendía expresamente Robert Ranc—, el papel de profesionales ajenos al oficio como los ingenieros que diseñan esas máquinas y todos los miedos que se derivaban del cambio tecnológico hacia la fotocomposición. Así se desprende de la crónica de Verbeke para la revista belga *Graphica* sobre los Encuentros de aquel año:

[Los miembros de la Escuela de Lure] Tratan de encontrar contactos internacionales que calmen sus inquietudes, pues se preguntan continuamente: «¿Qué podemos esperar de las nuevas técnicas?» ¿No corre nuestro arte el riesgo de caer en manos de los ingenieros —hombres sin tradición en nuestro oficio— cuyas automatizaciones con su mirada puesta en la electrónica degradarán las artes gráficas, las privarán de toda la tradición, obviando las leyes más elementales? ¿Acaso no han engendrado estas hasta ahora la grandeza y la belleza clásicas? ¿No destruirán completamente estos intrusos una de las joyas de la cultura, esta imprenta que ha proseguido hasta nosotros una carrera deslumbrante, pues parece ser intemporal?

[...] La Escuela de Lure se ha propuesto la tarea de conocer las construcciones de los ingenieros, estudiar las posibilidades de producción y, sobre todo, dominarlas. «Hay que evangelizar a los robots antes de que los robots nos evangelicen a nosotros», hacía notar Robert Ranc. Al dominar tales procesos, veremos nacer tendencias completamente nuevas y formas gráficas independientes.

[...] ¿Podrá ser el escritor dentro de poco su propio tipógrafo y su propio compaginador? Cuando podamos deshacernos del plomo será posible reproducir cualquier cosa por medios electrónicos sin tener que recurrir a las máquinas tradicionales.

---

108 Este debate no era exclusivo de los tradicionalistas franceses, ya que en otros países se producían de forma similar. Robin Kinross, por ejemplo, menciona que Stanley Morison creía que sólo la letra tipográfica era capaz de transmitir todo el componente humano de la misma y que Jan van Krimpen por su parte defendía que ese valor residía en la caligrafía, por lo que el desarrollo de la fotocomposición sería un medio ideal de proyectar directamente el dibujo producido manualmente (Kinross, Robin, *Modern typography. An essay in critical history*, Londres, Hyphen Press, 2004, pág. 137). Hemos de destacar que Vox era amigo personal de Morison y van Krimpen y que expresó ideas prácticamente idénticas a las suyas, como estamos viendo en este capítulo. Por otro lado, estaba muy extendida la idea de que la nueva tecnología iba a suponer una gran merma en la calidad de los tipos y los impresos con respecto a la tipografía tradicional —como ha sucedido siempre con cada cambio tecnológico— y la de que se multiplicarían los tipos feos y distorsionados gracias a las posibilidades que ofrecían las nuevas técnicas fototipográficas (Blackwell, Lewis, *La tipografía del siglo XX*, México, Gustavo Gili, 1993, pág. 153).

109 Ranc, Robert, «Problèmes de l'imprimé», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p.



El arte gráfico se ve automatizado y entra en la era del robot. El mercado y el consumidor, ignorantes de esta revolución, se plegarán inconscientemente a los caprichos de los robots. Los espíritus gráficos deben también mostrar el camino a esos cerebros sin alma y enseñar cómo los impresores pueden realizar un conjunto armónico, con ayuda de la mecánica.<sup>110</sup>

Sentían que esa nueva «era de los robots» amenazaba a toda la civilización en su conjunto con la ignorancia y con que el tipógrafo (el impresor tradicional) perdiese su papel. Pero ese temor no era tanto a la desaparición del medio impreso en sí, sino a que los ingenieros creasen una tecnología de producción tipográfica sin conocimientos del mismo. Esto supondría, en su opinión, que la tipografía —la grafía latina— corriese el riesgo de convertirse en un lenguaje deshumanizado, al servicio exclusivo de dichas máquinas, debido a la adaptación a la que debería someterse con el fin de optimizar los sistemas de producción que dictase la propia tecnología.

En aquellos debates —que se extenderían hasta el punto de que los Encuentros de 1957 se rigiesen por el lema de la *evangelización de los robots*— se planteaba además si era necesario reformar el alfabeto para crear nuevos signos (como propuso Vox en su ponencia) y hasta qué punto la imagen llegaría a ser dominante en el campo de la comunicación. En definitiva, si era necesario reformar el propio alfabeto latino o si incluso estaba abocado a desaparecer ante el avance del audiovisual, como declaraba el fotógrafo Albert Plécy (1914–1977):

Para comprender el interés de este congreso habría que remontarse hasta 1460, cuando la tipografía acababa de nacer. Hoy, acorde con nuestro tiempo, la revolución es la misma. Como entonces la tipografía, hoy la fotografía lo ha transformado todo.

Se ha cuestionado incluso el propio alfabeto, ¿habría que simplificarlo? ¿Sustituirán las imágenes a las palabras? ¿Bajo qué formas? ¿No está incluso amenazado el libro?

La televisión crece cada día y amenaza con convertirse en un monstruo que lo devorará todo, imponiendo la imagen sobre el comentario o la música.

La pantalla insaciable desgrana imágenes a través de las ondas y la juventud no piensa más que a través de ellas.

Es una nueva era. Un lenguaje nuevo que tendrá sus iletrados y sus catedráticos.<sup>111</sup>

En 1965, el mismo año en el que se lanza el tipo *OCR-B* diseñado por Adrian Frutiger para la lectura mecánica a través de sistemas de reconocimiento óptico de caracteres, Maximilien Vox vuelve a resucitar con más fuerza si cabe aquellos

---

110 Verbeke, «An IV du Rendez-vous de Lurs», *op. cit.*, s.p.

111 Plécy, Albert, «Message aux gens d'images», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956. s.p. (Publicado originalmente en *Point de vue*, 7 noviembre 1956)

miedos iniciales sobre las modificaciones del alfabeto latino sometido a los dictados de la máquina. En este momento en el que ya se habían diseñado varios tipos específicos para los ordenadores, sin tener en cuenta —desde su punto de vista— al ser humano, es cuando la civilización corría más peligro.

Estos temores llegó a trasladarlos al anteprograma de los encuentros de aquel año, presentado el 15 de mayo y reproducidos en el primer número de *Le Petit Lursien Illustré*:

i. Jornada de la electrónica.

Experiencia y prospectiva: se acerca la hora en la que los ordenadores (cerebros electrónicos) van a tomar posiciones en lo que se refiere a la lectura del carácter tipográfico del alfabeto latino.

¿Es deseable proponerles un tipo único, creado especialmente? O, para no excluir al pasado, ¿debemos exigir que la lectura electrónica se aplique a los tipos de imprenta existentes?<sup>112</sup>

En una conferencia que impartió el 15 de julio de ese año para la Wynkyn de Worde Society de Londres y que publicó la Monotype británica como folleto, Vox vuelve a incidir en ese miedo a que los sistemas de lectura y escritura automáticos obligasen a modificar el alfabeto latino, lo que según él conduciría al caos absoluto:

Lo dramático del progreso es que no sabe parar. Si no estamos alerta ante los ordenadores que ya leen y traducen y pronto escribirán y compondrán; si les permitimos modificar una sola letra de nuestro alfabeto bajo el pretexto de facilitar su tarea; si nos dejamos llevar... la unidad de la civilización estará en peligro. Babel no está lejos. [...] Es el momento de afianzar posiciones.<sup>113</sup>

Detrás de todos esos cuestionamientos se evidencia el papel que asignaban a la grafía latina como herramienta de conocimiento y comunicación universal, así como un temor irracional a que las nuevas tecnologías cambiasen los modelos de representación de la letra alfabética y con ello los modos de lectura y transmisión de la información a través del tradicional impreso. Esa amenaza de los robots, que requieren de tipos mecánicos, se va a unir, como veremos más adelante, al rechazo tradicionalista hacia los tipos de paloseco diseñados geoméricamente por mentalidades no latinas, lo que no sirve sino para reafirmar el papel que debía jugar el pensamiento francés en la necesaria reforma universal de la tipografía tras la liberación de la letra a través del dibujo.

---

112 Vox, Maximilien, «Nouvelles internationales», *Le Petit Lursien Illustré: Courrier intermittent de la Chancellerie de Lure*, nº 1, París, Union Bibliophile de France, 1965, s.p.

113 Vox, Maximilien, *La typographie anglaise vue par un français, (A talk given by Maximilien Vox to the Wynkyn de Worde Society in Stationer's Hall London, on 15th July 1965)*, Monotype Corporation, 1965. (Reproducido en *Dossier Vox*, págs. 283–285)

Dentro de ese programa francés y del papel de la grafía latina ante la evolución hacia la fotocomposición, Maximilien Vox y la Escuela de Lure consideraron que faltaba una herramienta para completar dicha doctrina y sentar las bases de su internacionalización: una nueva clasificación de los tipos de imprenta.

#### 4.4.4. La clasificación de los tipos de imprenta como herramienta de preparación para el cambio

---

Otro de los ejes fundamentales de la Grafía Latina desarrollada dentro de los Encuentros de Lure fue, por tanto, una nueva clasificación de los tipos de imprenta que desde el primer momento en el que se publicó adquirió el nombre de su creador: la Clasificación Vox.<sup>114</sup> Con ella, Vox presentaba no sólo una alternativa a la clasificación de Thibaudeau vigente por aquel entonces,<sup>115</sup> sino, como ya hemos mencionado anteriormente, el complemento necesario que tendrá la Grafía Latina para dar forma a la doctrina tipográfica que se había planteado la Escuela de Lure. Mientras que la grafía latina era entendida como ese vehículo de comunicación universal, la clasificación pretendía ser la base de dicho conocimiento a partir de la expansión de la cultura tipográfica a nivel internacional. Sin embargo, el punto de partida era una concepción puramente francesa que surgía además de la necesidad de revalorizar su reputación, como evidencian las palabras de Robert Ranc al hablar del vínculo de la clasificación de Vox con la grafía latina y su papel en la civilización occidental:

Estamos aquí para hacer que brille la grandiosidad de la escritura latina, íntimamente ligada al auge de la civilización occidental. Cuando Maximilien Vox propuso su clasificación de tipos, fue con el objetivo de aclarar su uso, facilitar los intercambios profesionales nacionales e internacionales, evidenciar

---

114 Vox, Maximilien, «Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification "VOX"», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 7, París, Compagnie française d'éditions, julio 1954, págs. 85–90.

115 Francis Thibaudeau presentó por primera vez su sistema de clasificación de caracteres («Origen, transformación y clasificación de la letra de imprenta en función de sus patines») en 1921 (Thibaudeau, Francis; *La lettre d'imprimerie*, vol. 2: «Le rôle de l'empattement dans la détermination des familles», Bureau de l'édition, París, 1921, págs. 416–471). En realidad se trata de una «Clasificación de los tipos de imprenta en el siglo XIX», basado de manera exclusiva en el análisis de los remates inferiores (pies o patines) de los tipos históricos. Esta se dividía en «las cuatro grandes familias clásicas: La *antique*, de trazo primitivo sin remates, recogida de las inscripciones fenicias y realizada en tipos móviles a principios del siglo XIX; la *egipcia*, primera transformación con patín rectangular, recogida de las inscripciones griegas y realizada en tipos móviles a principios del siglo XIX; el *romano elzévir*, segunda transformación con patín triangular, recogida de las inscripciones romanas y realizada en tipos móviles a finales del siglo XV; el romano didot, tercera transformación con patín de trazo fino horizontal, principio innovado por Phil. Grandjean y generalizado por F.A. Didot en el siglo XVIII.» (Thibaudeau, *La lettre d'imprimerie*, vol. 2, *op. cit.*, pág. 470). Para las egipcias definió dos subfamilias —las italianas y las egipcias inglesas—, mientras que los romanos elzévir se dividían a su vez en cuatro subfamilias —latinas, monumentales, de Vinne y helénicas—, a las que añadirá otras dos en la versión publicada en 1924 —trazos de pluma y el Auriol— (Thibaudeau, Francis, *Manuel français de la typographie moderne*, Bureau d'édition, París, 1924, págs. 108–109).

el fuerte vínculo que afianza los tipos latinos en beneficio de nuestra civilización, para interpretar su papel humano. Y cuando reivindicó que la Escuela Estienne publique esta clasificación, lo hago ciertamente para crear una obra didáctica, pero también para hacerla participe de la defensa e ilustración de nuestros valores espirituales, de un patrimonio que reafirme una vez más el prestigio de Francia.<sup>116</sup>

Vox va a manifestar en sus memorias que todo su aparato doctrinal tenía objetivos principalmente prácticos, reclamando su protagonismo en la reforma del grafismo francés a través de la reivindicación de las que consideraba sus dos mayores aportaciones: el Estándar Tipográfico de la Société Nationale des Chemins de Fer Français (SNCF) y su clasificación de tipos:

Toda esta «defensa e ilustración» de mis convicciones y humores nunca consiguió apartarme lejos de los temas centrales. Me permitieron contribuir a la obra doctrinal de la época a través de dos obras que saco aquí. Una es el Estándar Tipográfico de los Ferrocarriles Franceses. La otra es la Nueva Clasificación de los Tipos de Imprenta.<sup>117</sup>

A la hora de fechar la clasificación de Vox, nos hemos vuelto a encontrar de nuevo con toda una serie de datos confusos sobre cuándo empieza a desarrollarla exactamente, ya que en varias ocasiones habla de fechas indeterminadas entre los años 1952 a 1954. La única certeza es por tanto su publicación por primera vez en el número de julio de 1954 de la revista *Caractère* [fig. 2].<sup>118</sup> Al final de este artículo menciona la presentación de su clasificación durante el mes de mayo de ese año en Estocolmo, lo que según Vox llevaría a la modificación puntual de la misma, por lo que hemos de entender que la redactó con anterioridad a dicha fecha:

Del 22 al 27 de mayo [de 1954] se celebraron unas jornadas dentro del seminario anual en el Instituto Gráfico de Estocolmo donde tuve el honor de ser invitado por el Rector Bror Zachrisson a presidirlas, una de las más eminentes personalidades del grafismo internacional.

La nueva clasificación francesa fue allí objeto de una ponencia y de importantes debates que desembocaron en muy útiles puntualizaciones de la nomenclatura, de lo que daremos cuenta en un próximo artículo si los lectores de *Caractère* demuestran estar interesados en el asunto.<sup>119</sup>

En un artículo posterior, del número de noviembre de *Caractère* y editado a modo de crónica sobre la repercusión de su recién publicada clasificación, Vox afirma sin embargo haber presentado esta durante «una charla impartida el 26 de febrero

---

116 Ranc, «Problèmes de l'imprimé», *op. cit.*, s.p.

117 Vox, en *Dossier Vox*, *op. cit.*, pág. 227.

118 Vox, «Un projet français...», *op. cit.*

119 Vox, «Un projet français...», *op. cit.*, pág. 90.

de 1954 ante la Compañía de Jefes de Fabricación, la cual la había considerado interesante».<sup>120</sup> A renglón seguido hace referencia a su presentación en Estocolmo y Barcelona para dar a entender el enorme interés internacional y repercusiones inmediatas que tuvo su nueva clasificación. No hemos encontrado sin embargo constancia de la presentación en Barcelona de la clasificación, si bien la prensa especializada sí que recogía su visita en mayo de 1953 y daba noticia de las dos conferencias que impartió en el Ateneo Barcelonés y en el local del Fomento de las Artes Decorativas.<sup>121</sup>

Otra referencia directa la hemos encontrado en un manuscrito fechado el 15 de octubre de 1954, recogido en el fondo Lure de la Biblioteca del Museo de la Imprenta de Lyon —fuera de catálogo— y que acompaña al original que se publicaría en el número de 1955 de *Caractère Noël* bajo el título de «Biologie des caractères de l'imprimerie». En este texto, dirigido a los tres cofundadores de los Encuentros y a los Compagnons de Lure, Vox da a entender que el primer proyecto de su clasificación data de abril de ese año, cuando se encontraba convaleciente en su casa de Lurs:

Hace ya seis meses que el autor de estas líneas, confinado en la madriguera por un contratiempo de salud [...] En estas ensoñaciones nació el primer proyecto de esta Nueva Clasificación de los Tipos de Imprenta.<sup>122</sup>

No queda claro por tanto cuándo inicia la redacción de su clasificación, pero aunque la primera presentación hubiera sido efectivamente a finales de febrero de 1954, de esta manera parece bastante evidente que el proyecto fue desarrollado por Vox en solitario y no antes de finales de 1953. Los Encuentros de Lure acabarían por convertirse efectivamente en el centro del debate y consolidación de la misma, pero no hay constancia ni prueba alguna de que se presentase allí hasta la Cita de 1954. Entre otras cosas porque, como ya hemos visto, fue el primer año en el que se celebraron los Encuentros de forma efectiva. Además, ninguno de los textos que hemos encontrado anteriores a esa fecha (julio de 1954, cuando se publica por primera vez) en los que se trata el tema de la necesidad de diseñar una nueva clasificación tipográfica, se hace mención a la de Vox. El tema estaba efectivamente en la mente de la mayoría de la gente de la tipografía del momento,<sup>123</sup> incluido el propio Vox, por lo que su clasificación es resultado natural de aquel ambiente general.

---

120 Vox, Maximilien, «Autour de la “Nouvelle Classification Française” des caractères d'imprimerie», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 11, París, Compagnie française d'éditions, noviembre 1954, pág. 37.

121 «Conferencias. Las de M. Maximilien Vox», *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores* nº 26, Barcelona, El Gremio, junio 1953, págs. 10-11.

122 Vox, Maximilien, *À Giono, à Ranc, à Garcia, aux Compagnons de Lure. In memoriam - et in spe*, París, 15 octubre 1954, s.f. (Manuscrito recogido en los fondos de la Biblioteca del Musée de l'Imprimerie de Lyon, sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta.)

123 Sobre otras clasificaciones coetáneas a la de Vox hablaré más adelante en este mismo apartado.

Así lo refleja la revista *Caractère Noël* de 1953, donde aparecen varios artículos que tratan el tema, como una entrevista de René Ponot con Maximilien Vox —bajo el seudónimo de Graphicus— en la que discuten sobre la necesidad de superar la clasificación de Thibaudeau, vigente en Francia por aquel entonces. Según ambos, las novedades no podían limitarse a los tipos *de labeur* —los diseñados para la composición de textos de lectura corriente—, como estaba demostrando la producción de las fundidoras francesas del momento, ante los que la clasificación de Thibaudeau resultaba extremadamente restrictiva. En dicha entrevista se van sucediendo, párrafo a párrafo, las intervenciones sucesivas de Vox y Ponot, sin que puedan sin embargo identificarse:

[Los fundidores] imaginan enseguida lo que se convertirá en novedad, reducida a las dimensiones de un tipo para texto, y llegan a la cada vez más lógica conclusión de que la diferencia con los tipos existentes será tan sutil que resultará imperceptible para un ojo inexperto o, en todo caso, no justificará los gastos de producción.

De lo que se deduce que la renovación no puede seguir recayendo en los tipos para texto. Thibaudeau previó para ellos cuatro cajones en los que se pueden efectivamente ordenar todos. Desgraciadamente, no son los únicos que nos preocupan. [...] Pero es ahora cuando se empieza a hablar de la fotocomposición, de posibilidades insospechadas. De igual manera que los técnicos de sonido se dedican a hacer mezclas, añadiendo réplicas grabadas posteriormente, corrigiendo estornudos intempestivos o palabras inapropiadas en sus cintas magnetofónicas, de esta forma el fotocomponedor dispondrá de todo lo que el diseñador le quiera confiar, sin preocuparse de anchos ni cuerpos, alargando aquí, reduciendo allá, combinando acullá [...]

Evidentemente no estamos hablando más que de las *vedettes*.

Si la novedad no se va a evidenciar más que a partir de un cuerpo mínimo, cualquier elemento característico de la forma o su grueso pueden convertirse en factores de clasificación, y no sólo los remates. [...] Tal empresa no está exenta de trampas y todos hemos soñado con ella en repetidas ocasiones. [...] Sería urgente entenderse, no sólo entre los de aquí, sino con todos los que hacen libros por todo el mundo y que llevan en el alma el amor por el bello oficio.

También es con el fin de dar una respuesta a estos problemas, como a muchos otros, por lo que hemos resuelto retirarnos en Lure cada final de verano y volver a encontrarnos en otras partes si es necesario.

Seguramente no resulte fácil, pero nuestro éxito será la medida de nuestra fe.<sup>124</sup>

En este artículo, Vox y Ponot no están planteando una reforma de los tipos para texto, a los cuales no pueden afectar los cambios que se avecinan con la fotocomposición, sino que la evolución pasa por los otros modelos, ya en boga

---

<sup>124</sup> Ponot, René, «Entretien avec Graphicus», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

desde al menos la década de 1930. Aquí entra en juego el argumento tradicionalista de que el ojo está acostumbrado a una serie ya existente de tipos para texto, por lo que tratar de cambiarlos de alguna manera resulta inútil e incluso contraproducente. El hecho de que la fotocomposición abra el campo al desarrollo de nuevos tipos hacia diseños no tradicionales, hace —siempre en opinión de Vox y el entorno de Lure— que los remates no sean suficientes como elemento clasificatorio, como planteaba Thibaudeau, sino que se deban ampliar los criterios a otras características del dibujo de las letras. Es por ello que desde la Escuela de Lure consideraban la clasificación de Thibaudeau como incompleta e insuficiente, ya que la mayoría de los tipos no tradicionales quedaban desordenadamente relegados a la categoría de las fantasías.

Las otras cuestiones fundamentales que adelantan es que la clasificación que se diseñe debe tener como objetivo su uso en todo el mundo para facilitar el intercambio internacional. Pero, en segundo lugar, todo pasa por la centralización de los debates en Lure, el retiro espiritual idóneo para dar respuesta a los problemas de la tipografía en general.

En ese mismo número de *Caractère Noël*, Vox —de nuevo bajo el seudónimo de Graphicus— va a hacer un censo de los tipos corrientes a disposición del mercado francés con la excusa de que «siempre es necesario volver a los tipos básicos», pero que no deja de ser una especie de intento de clasificación. Esto queda patente no sólo en la lista de los tipos elegidos, sino incluso cuando declara que su intención es «más bien proponer un ejemplo característico de cada estirpe».<sup>125</sup>

No se trata aquí de divagar ni de abandonar la gran carretera de los tipos de texto en beneficio de las encantadoras innovaciones que son tipos de circunstancia o de futuro (como Veloz, Banco o Contact) y tampoco de las valoradas series extranjeras a las que no tiene acceso el mercado francés. El presente muestrario, que se limita al [tipo] «móvil», no es aplicable más que a las vastas familias que están a la potencial disposición del tipógrafo de nuestro país.

Sólo habría sido apropiada una excepción: el Bifur de Cassandre, que en su época (1928) supuso un pequeño escándalo, un raro estallido en la superficie de las aguas demasiado tórpidas y estancas. No hemos logrado encontrar por ningún lado tres palabras que componer con él.

Más que jugar con Neon, Flash, Eden o con cualquiera de las atractivas novedades y las múltiples escritas que los fundidores y las máquinas componedoras proponen en porfía, [...] hemos preferido lanzarnos a un recuento escrupulosamente medio de los recursos gráficos con los que pude contar el impresor [...]<sup>126</sup>

---

125 Graphicus, «Inventaire de la typographie pure (Recensement ou Essai de Palette Typographique)», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

126 Graphicus, «Inventaire de la typographie pure...», *op. cit.*, s.p.

En realidad de lo que trata Vox en este inventario es de ejemplificar aquellos tipos que son de utilidad a tipógrafos e impresores para su trabajo diario y que «respondan, en las condiciones estrictamente actuales, al conjunto de los problemas que se plantean en la imprenta desde sus orígenes»,<sup>127</sup> incluyendo tanto las creaciones «típicamente francesas» rescatadas de los catálogos de las antiguas fundiciones, como los nuevos tipos del momento, pero descartando sin embargo otros que han caído en el olvido por su inoperancia.

La clasificación surge por consiguiente ante la premura impuesta por la evolución tecnológica inminente. La idea de latinidad, centrada en la concepción específicamente francesa de la tipografía, reside sin embargo en los fundamentos de la clasificación, que se recogen incluso en el propio título del artículo en el que se publica y que es ya toda una declaración de intenciones que deja ver muy a las claras cuál es realmente el propósito voxiano dentro de su cruzada de dogmatización de la imprenta francesa:

Un proyecto francés de nomenclatura de los caracteres tipográficos: La clasificación «VOX».

La rueda gira. Si no tomamos precauciones, mañana nos veremos inmersos de lleno en la era de la composición fotoeléctrica sin armas ni equipaje. Es decir, nos veremos obligados a repensar la letra... sin haber tenido tiempo de pensarla.<sup>128</sup>

Según autores como Fernand Baudin, este francesismo de la clasificación de Vox está especialmente relacionado con el vínculo que lo unió a la fundición Deberny & Peignot. Baudin afirma que la labor clasificatoria de Vox es análoga a la de Thibaudeau, dando así a entender que es el continuador de su obra inacabada en la fundición Peignot:

Maximilien Vox debió de proponer igualmente a Charles Peignot [como Thibaudeau a Georges Peignot] y a la República de las Letras una clasificación que fuera digna de sus mutuas ambiciones. A ello consagró todo el tiempo necesario en su retiro de Lurs-en-Provence.<sup>129</sup>

René Ponot defendía por su parte que el origen de la clasificación estaba en el catálogo general de Deberny & Peignot de 1926,<sup>130</sup> del cual asegura que se encargó Vox, y que dio lugar a su vez a los *Divertissements Typographiques*:

---

127 *Ibid.*

128 Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, pág. 85.

129 Baudin, Fernand, *L'Effet Gutenberg*, París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1994, pág. 299.

130 El *Spécimen général* de la fundición Deberny & Peignot, en su edición de 1926, constaba de dos volúmenes y era el compendio de todos los fondos que poseía la nueva fundición creada en 1923, como resultado de la fusión de las fundiciones Deberny y Peignot & Cie.



La idea le venía de lejos: la necesidad de replantear una clasificación le surgió a Maximilien Vox a partir de 1929 [sic], cuando tuvo que dirigir la producción del Catálogo general de la sociedad Deberny & Peignot.<sup>131</sup>

No hemos encontrado sin embargo ninguna prueba documental que certifique las afirmaciones de Baudin y Ponot, aunque la relación de la clasificación de Vox con la de Thibaudeau es más que manifiesta, ya que el punto de partida inmediato son las deficiencias que percibían en aquella clasificación que se remontaba a 1921 y que a principios de la década de 1950 les resultaba ya obsoleta. Antes incluso de llegar a presentar por primera vez su clasificación, Vox había publicado en *Caractère* un artículo sobre el tema que pertenecía a un conjunto de otros tres sobre los problemas de la tipografía en las imprentas francesas del momento. En él volvía a insistir sobre el hecho de que los tipos creados desde la década de 1930 no encuentran ubicación en la clasificación de Thibaudeau, haciendo igualmente referencia a los artículos publicados en el mes de diciembre anterior en *Caractère Noël*:

Nuestro propósito aquí es el de llamar la atención sobre la dificultad de encajar a la fuerza la totalidad de las tipografías existentes dentro del rígido marco de clasificación de Thibaudeau. Ya han aparecido dos estudios sobre este tema en nuestro álbum extraordinario de *Caractère Noël* de 1953 con idénticas conclusiones: la mayor parte de las creaciones de los últimos veinte años escapan al sistema de clasificación en vigor. [...] Banco y Jacno, ambas tipografías con un fuerte carácter de escritura e inscriptas, no son en absoluto **antiguas** ni mucho menos **elzeviras**. Podríamos abrir para ellas a lo sumo, y sin mucha convicción, el quinto cajón previsto originalmente por Fr. Thibaudeau; es decir, la subfamilia de las **latinas**, cruce de las dos anteriores.<sup>132</sup>

Esta imposibilidad de encajar tipos como los que expone (*Banco* y *Jacno*, entre otros que no menciona) va a desembocar en la creación de los tres grupos no históricos de las *manuarias*, *escriptas* e *incisas*<sup>133</sup> de su clasificación, como explicaremos más adelante. De la misma manera, la recuperación del subgrupo de las latinas de Thibaudeau le va a servir de plataforma para reivindicar los nuevos modelos que surgen de su concepción sobre la grafía latina, integrándolas en las incisas.

Tanto Vox como otros (pertenecientes a la Escuela de Lure) van a reiterar la idea de que la clasificación de Thibaudeau era incluso deficiente en su propia

---

131 Ponot, René, «Maximilien Vox, le typographe», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, págs. 85–87.

132 Vox, Maximilien, «Typographie pratique: II. Du classement des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1954, pág. 1733. (Las negritas figuran en el texto original.)

133 Sobre las particulares denominaciones de la Clasificación Vox y su traducción al castellano hablaremos más adelante en esta sección.

época, pues había tipos que se metían todos en el mismo saco, a pesar de tener características distintas más que evidentes. Esto era por lo tanto justificación inicialmente suficiente para requerir una nueva clasificación, sobre todo tras la profusión de tipos para publicidad y rememaría de las décadas anteriores que no podían incluirse en el mismo grupo:

Hemos podido sin pena constatar que es difícil contentarse con cuatro etiquetas para designar a la mayor parte de lo que es digno de interés, a partir de 1939, ya surjan dudas, ya metamos en la misma familia tipos tan disímiles como el Paris y el Jacno, bajo el pretexto de que ambos carecen de remates.<sup>134</sup>

Pero una de las cuestiones más relevantes que refleja ese primer artículo de Vox sobre la clasificación de los tipos de imprenta, casi a modo de avance o boceto del sistema que va a asignar a la suya definitiva, es la consideración del carácter biológico con la que define a la de Thibaudeau, al modo de las clasificaciones científicas de las especies. Para Vox, esta evidente tendencia de la tipografía a hibridar es lo que a su vez la deja desactualizada, ya que los tipos han evolucionado de manera natural a lo largo de aquellas tres décadas:

Esta división de la masa de tipos de fundición en cuatro grupos es de un rigor absolutamente científico, casi biológico. Sólo tiene un defecto, que comparte precisamente con las clasificaciones biológicas, y es que cada vez tiene menor correspondencia con la realidad. De la misma forma que la naturaleza no tiene en cuenta las especies, los órdenes ni las variedades, sino que prolifera a su antojo y engendra tipos de animales y vegetales que participan de características tenidas por incompatibles en géneros diferentes; así, la letra tipográfica, al producirse y reproducirse, manifiesta una tendencia insoslayable hacia lo híbrido, lo bastardo y lo compuesto.<sup>135</sup>

El proyecto de Vox, como ya hemos mencionado, no surge sin embargo de manera casual, ya que en la misma época otros autores estaban planteando igualmente sus propios sistemas clasificatorios,<sup>136</sup> sin bien en las referencias que hemos encontrado del entorno de Lure sólo dan cuenta de algunas, que les sirven a su vez como ejemplos comparativos. La cuestión es que consideraban que la clasificación de Vox era la definitiva y por lo tanto la mejor, por lo que las comparaciones

---

134 Ponot, René, «Tendances de la lettre contemporaine», *La France Graphique* n° 96, París, diciembre 1954, pág. 61.

135 Vox, «Typographie pratique: II...», *op. cit.*, pág. 1732.

136 De entre las anteriores o simultáneas a la de Vox citadas por James Mosley en *New approaches to the classification of typefaces* (Coventry College of Arts, 1962, s.p.) y a las que no hacen referencia los autores del entorno de Lure: Hostettler, Rudolf, *Type: A Selection of Types*, St. Gallen / Londres, sgm-books, 1949, págs. 8-9; Renner, Paul, *Die Kunst der Typographie*, Berlin 1953, págs. 277-291. (*El arte de la tipografía*, Valencia, Campgràfic, 2000, págs. 275-292); Tschichold, Jan, «Klassifizierung der von uns gebrauchten Buchdruckschriften», *Schweizer Reklame* (Sondernummer, May 1951); Zapf, Hermann, «Zur Klassifikation der Drucktypen», *Form und Technik* n° 2, 1949, págs. 87-88.

que hacen con otras no tienen otro objetivo más que el de sacarles defectos para reafirmar su idealización.

La más curiosa de todas ellas es la de los impresores parisinos Victor y Paul Michel, quienes publicaron en el número de 1953 de *Caractère Noël* su propuesta de clasificación a partir de criterios muy subjetivos e intelectualizados, que responden a interpretaciones de lo que cada tipo les sugiere:

En vez de un orden técnico, ¿por qué no catalogar las suertes según criterios intelectuales y sentimentales, según las asociaciones e ideas que evocan? [...] Tras el Fournier le jeune, el Bifur, el Peignot, [...] el Jacno, etc... todos los intentos de clasificación según los remates ya no bastan.

En la actualidad necesitamos reglas quizás menos lógicas y conformistas, más filosóficas y cerebrales, que espero nos permitan entendernos y por lo menos poder ordenar de manera armónica a la altura de esta magnífica forma del Arte que es la Letra, todos los tipos antiguos, recientes o por crear.

[...] Qué hermoso ejemplo daríamos a los hombres si consiguiéramos cierta unidad para la más hermosa forma de materialización de su pensamiento.<sup>137</sup>

Esta no es realmente una clasificación como tal, ya que lo que proponen los hermanos Michel es sencillamente asignar conceptos, características y adjetivos a los distintos tipos de forma muy abierta a partir de cinco propuestas básicas: énfasis, autoridad, claridad, equilibrio y elegancia. De estos derivarían otros como fuerza, pureza, gracia, dignidad, lógica, etc.

Este particular método no resultaba útil, dada su subjetividad, pero el folleto encartado en el que aparece publicado sí que evidencia el hecho de que en aquel momento existía interés por el tema y que los autores franceses también sentían la necesidad de plantear una clasificación adecuada a la época. De hecho, en esta se plantean cuestiones que Vox desarrollará en su clasificación unos meses más tarde como las deficiencias de la de Thibaudeau, la obligación de dar cabida en ella a las nuevas creaciones y las por llegar o los problemas que existían en cuanto a las denominaciones internacionales, las cuales creaban confusiones a la hora de distinguir una *Antique* francesa (paloseco) de una *Antiqua* alemana (didona), por ejemplo.

Como decía Jean Rollet en un artículo publicado en el número de octubre de 1954 de la revista *La France Graphique*, «el problema de la clasificación de tipos está a la orden del día»,<sup>138</sup> remitiendo a su vez al editorial del mes de julio de la misma revista en el que daban noticia de la presentación de la clasificación de Vox en el Salon TPG de ese mismo año y de la publicación, el año anterior, de otras dos británicas. Sin embargo, en él planteaban que todo esto corría el riesgo de

---

137 Victor-Michel, V.-P., «Les Familles de caractères selon le principe de Thibaudeau», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953. s.p.

138 Rollet, Jean, «Dans son encyclopédie typographique un éditeur anglais propose une nouvelle classification des caractères», *La France Graphique* n° 93, París, octubre 1954, pág. 14.

quedarse en un mero «divertimiento intelectual abstracto» si no era aplicado por las fundidoras y los impresores:

Los señores Turner Berry, bibliotecario del St-Bride Institut, y A.F. Johnson, del British Museum, han publicado recientemente en Inglaterra su muy completa *Encyclopaedia of Type Faces*,<sup>139</sup> que comprende nada menos que dieciocho categorías de letras, siguiendo un orden cronológico [...] Otro editor inglés, el Sr. Alfred Bastien,<sup>140</sup> acaba de proponer una clasificación en doce grupos basada en las características del dibujo de cada letra. [...] Por último, hemos podido ver en el Salon TPG 54 diez grandes paneles [...] es la clasificación de Maximilien Vox [...] cuya ambición es que se adopte internacionalmente.<sup>141</sup>

En su mencionado artículo de febrero de 1954, Vox va a referirse igualmente a otras clasificaciones extranjeras del momento, como la también británica de Balding y Mansell,<sup>142</sup> (de la que señala que «se limita a repartir el material en denominaciones tan imprecisas como: 1. venecianas, 2. viejo estilo, 3. viejo estilo auténtico, 4. ojo antiguo, 5. moderno y 6. letras negras»)<sup>143</sup> además de la de Berry y Johnson, aunque para señalar en todo momento sus defectos, al tiempo que pone de relieve la diferencia de denominaciones para un mismo modelo tipográfico en función de los países en los que se lo define.

Aunque las únicas influencias que asume Vox son británicas —al igual que las únicas clasificaciones a las que se refiere, aparte de la de Thibaudeau—, va a seguir defendiendo en todo momento la preeminencia de la suya ante otras propuestas. Así, en 1959, argumentará que «la clasificación anglosajona» (sin especificar cuál de ellas) está «basada únicamente en criterios cronológicos y que desembocaban en una confusión total», mientras que afirma que la suya «anula el método puramente empírico» al tener un carácter científico que la convierte en «una rama de la morfología».<sup>144</sup>

Ya en la publicación de su clasificación, en julio de 1954, negaba rotundamente que existiera «ninguna clasificación universal de los tipos de imprenta y ni siquiera una nacional, propiamente dicha», aunque al reclamar el papel internacional y universalista de su clasificación, arremetiendo contra los defectos del panorama francés y la clasificación de Thibaudeau, rectifica diciendo que «prácticamente no existen más que dos sistemas de clasificación de la “letra industrial”, de concepción opuesta pero de idéntico resultado: el de no tener en cuenta más que una parte

---

139 Berry, W. Turner y Johnson, A.F., *Encyclopaedia of Type Faces*, Londres, Blandford Press, 1953.

140 Bastien, Alfred (ed.), *Encyclopaedia Typographica*, vol. I «Decor and classification of type», West Drayton (Middlesex), Bastien Bros, 1953.

141 Lombard, Michel, «Ayons bons caractères», *La France Graphique* n° 91, París, julio 1954, s.p.

142 *Type: Principles and Application. The House Style of Balding & Mansell, Printers, with Some Photographs Taken at Their Plant*. Wisbech, Balding & Mansell, 1953.

143 Vox, «Typographie pratique: II...», *op. cit.*, pág. 1736.

144 Vox, Maximilien, «L.A.B.C. de l'Alphabet», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 10, n° 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1959, pág. 54.

de la realidad». Estas clasificaciones vuelven a ser la de Balding y Mansell —a la que define como la oficial, si bien «como toda clasificación histórica, refleja mejor los hechos antiguos que los recientes»— y la de Berry y Johnson —que compara con «el sistema ingenuo de las secretarías novatas» por su carácter de cajón de sastre—. <sup>145</sup>

Con respecto a otras clasificaciones, afirmaba sin embargo que no tuvo «conocimiento más que posteriormente de los diversos sistemas de los señores Tschichold, Hermann Zapf, Willi Mengel-Georg Schautz, <sup>146</sup> Geoffrey Dowding, <sup>147</sup> etc.», <sup>148</sup> aunque sin hacer ningún comentario sobre ninguna de ellas en absoluto ni dar mayores referencias que su mera enumeración.

Además de las publicaciones y las conferencias que hemos mencionado, donde hemos podido constatar que se llevó realmente a cabo el desarrollo de la clasificación de Vox fue durante los Encuentros de Lure. El centro de las discusiones de la sesión de 1954 de la Escuela de Lure fue de hecho la clasificación propuesta por Vox. En 1953, según el testimonio de Robert Ranc, sólo se habían tratado de manera muy sucinta «los problemas» <sup>149</sup> sobre la Grafía Latina que los pocos que estuvieron presentes llegaron a compartir.

En aquella sesión de 1954 el foco de debate sobre la clasificación de Vox fue la cuestión terminológica, las denominaciones de algunos de los grupos que no parecían convencer a todo el mundo. El objetivo principal a este respecto era que dichos términos tuvieran un posible equivalente en cualquier idioma —si bien sólo contemplaban los de la Europa occidental—, dado que la vocación de la clasificación —al igual que la de la Grafía Latina a la que estaba asociada— era de miras internacionalistas. Robert Ranc recogía de esta manera la decisión que había acordado la asamblea de Lure:

Tras una semana de estudios y debates, se llegó a un acuerdo unánime sobre una terminología retocada por motivos seriamente meditados y en la que cada término se ha planteado en francés, inglés y alemán. Estas son las nueve categorías de la clasificación: *Manuarias, Humanas, Garaldas, Reales, Didonas, Mecanas, Lineales, Incisas, Escriptas*. <sup>150</sup>

El acta de la sesión de aquel año recoge de hecho tres puntos únicamente: la universalidad espiritual francesa a través de la grafía latina, la adopción de la clasificación como propia de Lure y la propuesta de la denominación «artista tipógrafo» para designar a los profesionales del grafismo:

---

<sup>145</sup> Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, págs. 85–86.

<sup>146</sup> Mengel, Willi y Schautz, Georg, *Unsere bleiernen Lettern. Schriftkenntnis, Schriftwahl, Schriftmischung in der Typographie*, Frankfurt am Main, Deutscher Typokreis, 1954.

<sup>147</sup> Dowding, Geoffrey; *Finer Points in the Spacing and Arrangement of Type*, London, Wace & Company, 1954.

<sup>148</sup> Vox, À Giono, ... *op. cit.*, (manuscrito s.f.)

<sup>149</sup> Ranc, «L'École de Lure 1954», *op. cit.*, s.p.

<sup>150</sup> *Ibid.*

La triple moción adoptada por unanimidad por la Escuela de Lure en su sesión de clausura del 4 de septiembre, dice así:

- 1) La Escuela de Lure se adhiere al programa de la Grafía Latina, entendida en el sentido más universal de la palabra, y concebida como el ideal espiritual más adecuado para que el genio francés pueda cumplir su cometido en la civilización del mañana.
- 2) La Escuela de Lure hace suya la «Nueva Clasificación Universal de los Tipos de Imprenta» propuesta por Maximilien Vox, con el deseo de que se adopte internacionalmente.
- 3) La Escuela de Lure instituye una comisión encargada de preparar y proponer antes de diciembre un proyecto de estatuto orgánico para Francia de la profesión de «Artista Tipógrafo».<sup>151</sup>

En ese mismo momento se deja claro que la clasificación de Vox no sólo va a ser un eje fundamental del desarrollo de la doctrina sobre la Grafía Latina, sino que todo ello es además el principal cometido de la Escuela de Lure. Este vínculo directo se refleja en la intención de que la clasificación sea una herramienta que facilite la unificación cultural, lo cual residía en los fundamentos de la Grafía Latina, tal y como se muestra en el artículo «Biología de los tipos de imprenta» en el que Vox expone ampliamente las características de su clasificación y las relaciones con su doctrina que surgieron de los dos primeros debates en Lure:

Por una auténtica grafía latina. Y no nos está prohibido finalmente esperar que este paso hacia delante dado por la grafía latina, por el alfabeto romano, se grabará en la mente de todos aquellos de otras civilizaciones o de otras culturas que esperen igualmente la unificación de los signos lingüísticos para facilitar la comprensión universal de los espíritus.<sup>152</sup>

Tras las discusiones de la primera sesión de 1954, los Encuentros de 1955 supondrán el lanzamiento definitivo de la clasificación y la asunción y defensa por parte de Lure de los preceptos que encerraba la misma con respecto a la Grafía Latina, de la que era extensión. En una especie de manifiesto, fechado en septiembre de 1955 y publicado en el número de ese año de *Caractère Noël*, los *compagnons* de Lure hacen oficialmente suyos los objetivos de la Grafía Latina, se comprometen a promocionar la clasificación de Vox —entendiendo que es un planteamiento sometido a otros debates posteriores que la conducirán a su evolución— y defienden la idea de que la creación tipográfica está ligada al dibujo, pues es la base de la formación de la letra latina:

---

<sup>151</sup> Vox, «Autour de la “Nouvelle Classification Française”...», *op. cit.*, págs. 37–39.

<sup>152</sup> Vox, Maximilien, «Biologie des caractères d'imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.

La Escuela de Lure ha asumido su responsabilidad y, tras dos años de diálogos críticos y de examen internacional, su comité ha decidido proponer la puesta en funcionamiento inmediata de la Nueva Clasificación de tipos llamada «Clasificación Vox».

Y esto no porque haya dejado de haber objeciones ni mucho menos, sino porque siempre las habrá. El presente número de *Caractère-Noël* es el primer testimonio de las firmas de importancia mundial que han querido compartir este punto de vista.

Toda clasificación es fruto de la imaginación. Puesto que no puede coexistir con la realidad, no puede ser más que *a working proposition*, una hipótesis de trabajo. El orden no nos ha sido dado por la realidad que nos rodea, sino por la marcha de nuestro pensamiento.

Ante la inmensidad del material tipográfico sin catalogar por culpa de sistemas opuestos, nuestro objetivo era dividir la materia, repartirla en cajones y etiquetarla de manera plausible, cómoda y compatible con su uso, sin que entrase sin embargo en contradicción con el arte ni la historia.

El Retiro Gráfico Internacional de la Alta Provenza, al promulgar y aplicar la Nueva Clasificación, la ha traspasado del campo de las PALABRAS al de las COSAS.

Sea cual sea el vocabulario que cada uno utilice, ha llegado el momento de verificar a través de la experiencia el alcance de las cosas significadas.

La letra es una imagen, no una cifra. Una clasificación no es una ecuación, sino un inventario.

La letra es sonido, signo, DIBUJO.<sup>153</sup>

La relación de Lure con la clasificación Vox es por tanto indisociable. No sólo porque en ocasiones reciba su nombre, sino porque el Canciller de Lure —como se denominaba a Vox— se cuidó desde el primer momento de que se entendiera como una creación colectiva de la Escuela de Lure. Para Vox, los debates sobre la clasificación estaban integrados dentro de ese espíritu lursino de escuela, de construcción conjunta del nuevo pensamiento tipográfico que se estaba erigiendo en torno a la Grafía Latina. En la extensa exposición que hizo en el mencionado artículo, «Biología de los tipos de imprenta», habla en todo momento en primera persona del plural y, al final del mismo, se disculpa en una especie de posdata por no nombrar en su texto a todos los que participaron en la clasificación:

P.S. El autor pide disculpas por no haber podido citar aquí los importantes estudios que eminentes *compagnons* han tenido a bien consagrar, durante dos años, a la sugerencia inicial.<sup>154</sup>

---

153 «L'École de Lure...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.

154 Vox, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

Otro de los fundamentos principales de la clasificación de Vox reside en la definición de las denominaciones, la mayoría de ellas inventadas ex profeso por él, pero cuya intención era subrayar el carácter universalista de la misma. Para ello, Vox buscó no sólo palabras que pudieran ser comprendidas en distintos idiomas, sino nombres que resultasen llamativos para ser recordados fácilmente y remitiesen al origen de cada uno de los modelos, así como que tuviesen alguna resonancia de su raíz latina. En sus memorias reconoce su gusto por jugar con el lenguaje y confiesa que esta tarea de inventiva fue fundamental para él en el desarrollo de su clasificación:

Lo mejor de mi trabajo fue inventar nuevos vocablos, teniendo de cualquier manera cuidado de que aparentasen significar algo, por no quedarnos con el «impacto de lo inesperado».<sup>155</sup>

Otro de los objetivos ideales que pretendía alcanzar la clasificación era la de poner orden entre la multitud de denominaciones tipográficas que existían tanto en Francia como en el resto del mundo, lo que provocaba que las homónimas definiesen modelos distintos en diferentes países, como hemos mencionado anteriormente. En su artículo de julio de 1954, denuncia igualmente los errores de denominación comerciales, asignados por cada fundidor en cada país, quienes hacían cambiar de nombre a un mismo tipo en función de dónde lo comercializasen o que permitieran confusiones con tipos completamente distintos que sin embargo compartían denominación:

El tipo de letra que llamamos *antique* en Francia se denomina *gothic* en América, *sans-sérif* en Inglaterra y *grotesk* en Alemania; y mientras que esta misma denominación designa aquí a las paloseco, se usa en Inglaterra para las egipcias y en Alemania para las romanas.<sup>156</sup>

Dos años después recurrirá al mismo argumento para justificar su intento de internacionalizar sus denominaciones, pero justificando sin embargo en esta ocasión que el motivo es el de unificarlas en un momento en el que la producción industrial en serie así lo requiere:

Tenemos que salir de esta torre de Babel que provoca que, entre un país y otro, una fundición y otra, una familia y otra, se llamen a cosas distintas con el mismo nombre, lo que genera un riesgo de malentendido completamente inútil en un mundo en el que la estandarización y el automatismo son la regla necesaria.<sup>157</sup>

---

155 Vox, *Dossier Vox*, *op. cit.*, pág. 229.

156 Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, pág. 88.

157 Vox, Maximilien, «Deux heures avec Maximilien Vox et l'école de Lure», *Techniques Graphiques* nº 2, París, Editions Michel Brient, mayo-junio 1956, (Entrevista de S.G. Chain) pág. 9.



Para conseguir crear un sistema nominativo que pudiera ser utilizado en cualquier idioma sin llevar a confusiones, Vox utilizó el recurso de construirlas a partir de una raíz latina. Esto encierra tanto esa idea de la universalidad del alfabeto latino como la del carácter biológico del sistema de clasificación, en clara referencia a los empleados en biología. Por esta razón se inventó designaciones que ni siquiera existen originalmente en francés. La clave es por tanto que dichas denominaciones puedan así adquirir un carácter internacional y multilingüístico, dado que esa universalidad viene de la latinidad de cada vocablo y que —según Vox— son fáciles de traducir:

La poesía es madre del lenguaje. Escuchen:

¡Medievas, humanas, garaldas, reales, didonas, símplices, mecanas, incisas, manuarías, escriptas!

Hermosas palabras, ¿verdad? [...] Fáciles de trasladar a cualquier idioma — gracias a su raíz latina— sin perder su figura y apenas su sonoridad; adjetivos y sustantivos al mismo tiempo, gracias a su carácter genérico y su facilidad combinatoria. Pero también categorías racionales aunque no abstractas, históricas pero no anticuadas, populares pero no vulgares.<sup>158</sup>

Vox confesó que había diseñado estas denominaciones poniendo «especial cuidado en hacerlas armónicas y eufónicas, al menos en francés»,<sup>159</sup> bajo el convencimiento de que acabarían todas ellas por ser aceptadas internacionalmente sin problemas. Términos por ejemplo como *médièves* (*medievas*) o *manuaires* (*manuarías*) son denominaciones inventadas por él que como decimos no existen originalmente en francés, por lo que traducirlos por medievales o manuales al castellano es un error, ya que la intención de Vox era crear nombres evocadores pero completamente nuevos, diferentes y llamativos. Entendía que el lenguaje es una convención y, ya que la Escuela de Lure había convenido dichos términos y se habían empezado a poner en uso en su entorno, no veía motivo por el cual no pudieran por tanto convertirse en términos convencionales dentro de la tipografía universal:

Una convención no es más que una convención y las palabras que la tipografía francesa está asimilando de buena gana en estos momentos para responder a nociones definidas nuevamente no son otra cosa que expresiones convencionales.<sup>160</sup>

La cuestión de las denominaciones voxianas y su raíz latina está como hemos dicho en relación tanto con la universalidad del alfabeto latino cuyos modelos definen, como también con el carácter pretendidamente científico y biológico

---

158 Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, pág. 89.

159 Vox, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

160 *Ibid.*

del sistema de Lure.<sup>161</sup> Esta idea se extiende además a otra de las bases de la clasificación, pues Vox entendía que todos los modelos tipográficos son híbridos. De esta manera creyó resolver el problema que planteaban las otras clasificaciones —por su estancamiento— a partir de la aplicación de los criterios genéticos del doble parentesco para permitir una flexibilidad clasificatoria presuntamente infinita:

Todas estas clasificaciones no podrían concebirse como un sistema de base, ideado según un modelo biológico, que sea capaz de abarcar al conjunto de tipografías distintivas de cada grupo para asignarles su lugar dentro de la clasificación tipográfica general.

Hoy he creído encontrar el principio de este sistema, basado precisamente en una evidencia de orden biológico de la que los tipógrafos no parecen haberse dado cuenta de todas sus consecuencias. Esto es, que cada ser vivo tiene *dos* padres.

Toda tipografía debe por lo tanto ser considerada en función de las leyes hereditarias: árbol genealógico, pedigrí oficial, ilegitimidades clandestinas, sorpresas geniales o degeneraciones endogámicas.<sup>162</sup>

De esta manera, la idea que fundamenta la clasificación de Vox es que esta dé repuesta a todo y que, por gracia del sistema combinatorio que propone, cualquier tipografía de cualquier época tenga su propia «ficha de identidad» de forma precisa y exacta. Así, pensaba no sólo dar cabida a los tipos que se habían creado hasta el momento y que no entraban en ninguno de los sistemas de clasificación existentes —en especial el de Thibaudeau—, sino dejar abierta la posibilidad de que los tipos diseñados en un futuro posterior pudiesen someterse igualmente a su clasificación a través de la combinación de denominaciones:

Estas familias se han definido desde un punto de vista «biológico», es decir, según las características reales que se encuentran en los modelos de letras usados en tipografía y teniendo en cuenta el hecho de que cada ser vivo procede de dos padres y presenta rasgos hereditarios que basta con saber reconocer.

*La agilidad del método biológico.*

El defecto de las clasificaciones demasiado sesudas o sutiles que se han propuesto hasta ahora es, a nuestro entender, que no se han apoyado en esta noción esencial de la filiación o que se la ha reducido a una simple noción estética o cronológica.

---

<sup>161</sup> Vox va a defender especialmente el carácter «biológico», «objetivo», «analítico», «realista» y «racional» a lo largo de todo su artículo «Biologie des caractères d'imprimerie» publicado en *Caractère Noël* 1955: «La letra es un ser vivo, una continua creación, el esfuerzo constante por encarnarse del espíritu humano. ¶ Demanda por tanto ser considerada desde un punto de vista biológico y con los métodos de las ciencias orgánicas.»

<sup>162</sup> Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, pág. 88.

[...] El sistema de Lure, que quede claro, no se ciñe a nueve categorías, sino que ofrece 9x9, ochenta y una, y muchas más si se desea.

[...] Así, esta clasificación puede resultar, según las críticas, demasiado somera o complicada. Nosotros creemos, a nuestro entender, que responde a la realidad de las cosas, incluso a las perspectivas abstractas del espíritu analítico o de síntesis.<sup>163</sup>

Afirmaba precisamente que su sistema era empírico, fruto de la observación de las características de los tipos de imprenta que un ojo formado podía reconocer en distintos tipos. Aseguraba que los grupos de su clasificación surgían de esta observación y que su correcta aplicación estaba vinculada al conocimiento tipográfico y el reconocimiento de las características definidas para cada grupo en cualquier tipo pasado, presente o futuro, por lo que consideraba que la clasificación de Lure era la definitiva. Y todo ello gracias al ingenio francés:

Al poner sobre la mesa un sistema fundado sobre los procesos tangibles de la observación biológica, creemos por tanto que la escuela francesa ha señalado la única dirección fecunda y objetiva.<sup>164</sup>

En la primera versión de la clasificación, que se publicó tanto en el artículo de la revista *Caractère* del mes de julio de 1954 como en un folleto diseñado por Jean Garcia y realizado por los alumnos de la Escuela Estienne ese año y posiblemente por las mismas fechas, aparecían reseñados los diez grupos iniciales con una breve descripción de cada uno:

- I. MEDIEVAS. Todo lo que se inspira en la Edad media: las *góticas* o el *Libra* de [la fundición] Amsterdam.
- II. HUMANAS. La tradición de las primeras romanas «humanísticas» del siglo xv: Jenson, Veronese, Goudy, Erasme.
- III. GARALDAS. Es decir, de Aldo a Garamond, el estilo del renacimiento más puro [...]
- IV. REALES. Sección indispensable, confundida hasta ahora con las «elzeviras» o las «didot»; llamadas así porque encarnan la evolución de los siglos monárquicos hacia una letra arquitecturada [sic], de gruesos sistemáticamente diferenciados. [...] El carácter innovador de esta sección merecía por sí sola modificar toda la clasificación.
- V. DIDONAS. Crisis de *Didot-Bodoni*; acomodación nominativa para un tipo fácil de delimitar: negros y extrafinos.
- VI. SÍMPLICES. Sencillas de reconocer, hasta ahora difíciles de nombrar [...]
- VII. MECANAS. Modernizada forma de llamar a las Egipcias.

---

163 Vox, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

164 Vox, Maximilien, «La classification anglaise de caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 6, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1955, pág. 127.

- VIII. INCISAS. Nueva denominación de las latinas [de Thibaudeau]. Despreciadas desde hace treinta años por la tipografía de moda (merecidamente por su vulgarización), renacen de sí mismas bajo la herramienta del tallador de madera y el grabador de piedra que sustituirán posteriormente a las sutilezas de la pluma.
- IX. MANUARIAS. Son las tipografías dibujadas: *Jacno*, *Banco*, antiguamente *Auriol*, aquellas en las que la mano evidencia su intervención.
- X. ESCRIPTAS. Todas las «escrituras», desde la clásica inglesa hasta el *Scribe* o el *Mistral*.<sup>165</sup>

La segunda versión es la surgida tras los debates de Lure de 1954 y 1955, publicada en *Caractère Noël* de este último año en dos artículos consecutivos: «Biología de los tipos de imprenta» y «Defensa e ilustración de la letra». En esta versión cabe destacar ciertos cambios. El más sustancial es que se pasa de diez grupos a nueve, con la integración de las *medievas* en el grupo de las *manuarias* por ser escrituras pretipográficas las primeras. El segundo cambio es simplemente en la denominación de las *símplices*, que pasan a llamarse *lineales*. También cambia ligeramente el orden y por lo tanto la numeración de los grupos: I. *manuarias*, II. *humanas*, III. *garaldas*, IV. *reales*, V. *didonas*, VI. *mecanas*, VII. *lineales*, VIII. *incisas* y IX. *escriptas*.

De un análisis sencillo, podemos observar cómo los nueve grupos pueden a su vez dividirse en otros tres de tres categorías. Los dos primeros corresponden a los tipos de texto, que a su vez son específicamente históricos: uno para los romanos antiguos (*humanas*, *garaldas* y *reales*) y el segundo para los romanos modernos (*didonas*, *mecanas* y *lineales*). El tercer gran grupo reúne las categorías de tipos para remendería y publicidad (*incisas*, *escriptas* y *manuarias*), que recoge además todos aquellos modelos que no tenían cabida en la clasificación de Thibaudeau y que, por añadidura, correspondían a las grandes novedades lanzadas al mercado francés desde 1900 hasta la época:

El examen comparativo y el análisis de los tipos existentes hoy en día, tanto en fundición como en composición mecánica (y fotográfica), nos ha llevado a dividirlos en nueve familias claramente distinguibles cuyos cruces y subcruces han dado lugar a la aparentemente inexplicable variedad de los reputados tipos aislados, fantasiosos o «inclasificables».

Cada una de estas familias se corresponde a un estilo gráfico, a un momento de la historia, a un hecho intelectual.<sup>166</sup>

Los ejemplos que propone Vox a modo de ejercicio clasificatorio acaban por demostrar que su sistema no se basa tanto en parámetros científicos de aplicación universal, sino que en la mayoría de los casos obedece a criterios interpretativos propios de cada conocedor de la tipografía. Expresiones como «yo me inclinaría

<sup>165</sup> Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, págs. 89–90.

<sup>166</sup> Vox, «Biologie des caractères d'imprimerie», *op. cit.*, s.p.

por» o «es un juego apasionante»<sup>167</sup> evidencian el hecho de que su clasificación no está sometida tanto al rigor científico que dice definirla, como a la necesidad de poseer una disciplina tipográfica imprescindible, de un profundo conocimiento previo, para poder utilizar su juego de combinaciones.

No consideramos procedente relatar aquí todos los detalles con los que describe estas nueve categorías finales, dado que la mayoría de las descripciones son de corte más poético y literario que objetivo, pero del análisis pormenorizado que hace de ellas en «Defensa e ilustración de la letra» se pueden destilar bastantes datos relevantes sobre el pensamiento voxiano y la disciplina tipográfica que se estaba construyendo en Lure.

Así, las *humanas* las describe simplemente como los tradicionales tipos venecianos que se inspiran en la caligrafía humanista de principios del siglo xv, en oposición a las góticas. Presenta el grupo de las *reales* como «una de las principales familias tipográficas cuya importancia, e incluso existencia, nunca habían sido reconocidas lo bastante»,<sup>168</sup> mal llamadas de transición y como los principales tipos para texto. La *didona* es «el más incuestionable, personal y fácil de reconocer de todos los estilos» y «la única que merece el título de absolutamente moderna».<sup>169</sup>

La *mecana* es «una letra de ingenieros, de politécnicos», cuyo «ascenso acompaña al de la burguesía y la máquina. [...] Es, en tipografía, la aportación del siglo de la industria».<sup>170</sup> Las describe además como un modelo que ha dado lugar al desarrollo de otros antiguos como las italianas (o toscanas) en los que su estructura básica ha permitido el aditamento de ornamentaciones y juegos decorativos. Las defiende además como un tipo que «todavía no ha dicho su última palabra», haciendo una clara referencia a la *Sphinx*, aquel modelo rescatado de los catálogos decimonónicos para el de Deberny & Peignot en 1926, rescate del que se consideraba artífice.

Pero la esencia de la Grafía Latina y del espíritu de Lure residen sin embargo en los grupos restantes. El de las *garaldas* se presenta como la culminación del alfabeto latino en su transposición desde la letra lapidaria a la tipográfica pasando por la caligráfica más refinada, cumbre del dibujo del signo alfabético:

Las Garaldas son la interpretación majestuosa, humanista y galante de la grafía latina trasladada de la piedra al papel. La nobleza de sus proporciones, el perfil de sus curvas, la alegría de sus astas y la delicadeza incisa de sus remates la convierten en una obra maestra del dibujo.<sup>171</sup>

En la descripción de las *lineales* se puede descubrir fácilmente su desprecio por este modelo al que describe de forma sarcástica como demasiado simple —en

---

<sup>167</sup> Vox, «Un projet français ...», *op. cit.*, pág. 90.

<sup>168</sup> «Defense et illustration de la lettre», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

relación a la primera denominación de *simplices*—, haciendo referencia a los tipos germánicos de paloseco contruidos de manera arquitectónica. De ellas reconoce sin embargo el peso que han tenido durante el siglo xx, inaugurando una nueva era con las lineales dobles como *Peignot* y abriendo así la puerta al desarrollo de nuevos modelos dentro de esta categoría. Para describirlas, Vox empieza utilizando un término de uso vulgar en la profesión para referirse a ellas, como «letra de palo».<sup>172</sup>

La «letra de palo» fue, y lo es aún, predilecta de los arquitectos y los niños pequeños.

Su simplicidad gusta a los simples, que son a menudo los refinados.

Las Lineales deben su prodigioso auge contemporáneo a dos movimientos alternos: el fundamentalismo tipográfico de Eric Gill y sus discípulos, y la Bauhaus de Dessau y su disciplina funcionalista en arquitectura y artes aplicadas. En Francia, el gusto «precioso» de un Paul Iribe estaba a la espera...

La tipografía lineal o «lineal» no necesita mayor explicación. Extendida por todos los países europeos, ha generado la aspiración hacia una síntesis europea.

Su éxito le ha valido reproches, a veces merecidos, por seca y fácil.

Pero sus virtudes de legibilidad, de pureza, de distinción *fool proof*, siguen manteniéndola alejada del paro, incluso en libros y revistas.

La lineal simple ha dejado de evolucionar. La Lineal doble (de dos grosores) se evade hacia los aparentes del futuro, que se anuncian fructíferos.

El *Linealismo*: un cubismo que ha triunfado.<sup>173</sup>

Las que va a considerar precisamente como alternativa a las lineales —entre otras cosas por su capacidad de mantener en su evolución la tendencia marcada por las lineales moduladas, de doble grueso, como *Peignot*— serán las *incisas*, herederas de las antiguas latinas de la clasificación de Thibaudeau y vinculadas directamente a la talla en piedra de las originales romanas epigráficas. Por este motivo se presentan como la evolución última y natural de la Grafía Latina, de la letra dibujada manualmente, y semillero de la tipografía por venir:

Las técnicas originales de grabado han revelado al artista el sentido de la talla directa. Es sin embargo en esta antigua categoría de las latinas en la que se preparan las próximas emergencias del movimiento de los espíritus y la sensibilidad de nuestro tiempo.

La Incisa rompe con la uniformidad de la página sin romper con la tradición.<sup>174</sup>

Aunque en la primera versión corresponden al grupo ix, en la nueva denominación las *manuarias* pasan a ser el grupo i por integrar, como hemos

---

172 *Lettre bâton* en el francés original.

173 «Defense et illustration de la lettre», *op. cit.*, s.p.

174 *Ibid.*

mencionado, a todos los modelos pre y prototipográficos. Es un grupo que incluye por lo tanto desde las medievales (todas las góticas, de hecho) hasta las manuales contemporáneas desde 1900:

Bajo la rúbrica de *Manuarias* se engloban los tipos de letra en los que predomina claramente la influencia de la mano. Son las series que reproducen voluntariamente las características del dibujo manual (que no debemos confundir con la escritura cursiva). Es decir, que, sea cual sea su origen, se inspiran en los principios anteriores al desarrollo de la fundición tipográfica.

Las Manuarias se dividen así en dos subgrupos principales:

a) por una parte los tipos derivados de los manuscritos medievales y de las reproducciones «miméticas» de Gutenberg. Comprenden las diversas variedades de góticas abandonadas por los países latinos, reservadas para usos especiales en países anglosajones, pero de uso aún más o menos corriente en países germánicos y nórdicos: textura, rotunda, schwabacher, fraktur, etc., así como las neounciales y las lombardas.

b) por otra parte, las creaciones contemporáneas en las que la mano de su creador se ha liberado de las convenciones «de estilo», sin por ello caer en la fantasía. La época 1900, asociada al Art Nouveau, vio eclosionar una proliferación de Manuarias. Los artistas de este mediado de siglo ubicarán aquí sus creaciones más personales.<sup>175</sup>

Tanto las *manuarias* como las *escriptas* son los dos grupos que recogen de manera más específica las últimas creaciones del momento. De hecho, las *escriptas* son presentadas en esta descripción como un producto de la inflación tipográfica producida a partir del siglo XIX ante la demanda de novedades por parte especialmente de la publicidad y el peso de la moda:

Esriptas. Son los tipos que imitan la escritura normal; no el dibujo, no la talla en piedra, sino el movimiento de la mano que escribe.

Lo que no es de ninguna época, responde a cualquier época.

El uso de las escriptas es limitado, pues es difícil emplearlas para textos corridos. Su multiplicación responde a la multiplicación de los talleres de imprenta.

Son manuscrito en tipo, originalidad condensada.

Unas son caligráficas y datan de la época en la que las inglesas, en los trabajos *de ville*, tuvieron que luchar contra las litográficas.

Las otras son —o eso pretenden— personalizadas. Raras son las que, grafológicamente, sugieren una individualidad atractiva.

Moda, publicidad, elegancia, feminidad: todos estos conceptos necesitan tanto de las escriptas tipográficas como pobre se muestra la imaginación de los escribas practicantes.<sup>176</sup>

---

175 «Defense et illustration de la lettre», *op. cit.*, s.p.

176 *Ibid.*

John Dreyfus, en su informe sobre la creación tipográfica presentado en el IX Congreso Internacional de las Industrias gráficas de Lausana, también señaló que la clasificación Vox reflejaba la producción de un momento concreto en el que se demandaban fundamentalmente novedades en el campo de los tipos especiales para titulación, publicidad y todos aquellos trabajos de composición de textos que no son precisamente los de lectura continua:

Desde el punto de vista del estilo, los tipos [de remendería] difieren tanto entre ellos que el Sr. Maximilien Vox, en su nueva clasificación de tipos ha asignado cinco de sus nueve clases a los empleados normalmente en remendería. Hay dos de ellas que son dominantes por su importancia; a saber: las *lineales* y las *escriptas*.<sup>177</sup>

La clasificación está finalmente ideada en todo su conjunto no como un sistema cerrado en el que puedan caber únicamente los tipos diseñados hasta el momento, sino fundamentalmente como un puente hacia la creación de nuevos tipos. En la descripción de las *incisas*, *escriptas* y *manuarias* se deja entrever especialmente la defensa del dibujo como mecanismo creativo ideal, dentro de los preceptos de la Grafía Latina, que a su vez se aleja de los modelos de diseño tradicionales de los punzonistas y que tienden hacia otros más libres que promete la composición fotográfica. Este es por tanto el objetivo último de la clasificación de Lure: superar los modelos tradicionales para construir los nuevos a partir del profundo conocimiento de todos los existentes, tal y como se desprende de la declaración con la que Vox cierra su «Defense et illustration de la lettre»:

La tipografía se ve así, día a día, llevada hasta los límites de sus tradicionales fronteras.

La labor que les queda realizar a las Nueve [sic] familias que nos hemos esforzado en definir reside sin embargo en el hermoso campo de la Letra de Imprenta.

Pues, como decía Cándido: «Hemos de cultivar nuestro jardín».<sup>178</sup>

Además de la *muerte de Gutenberg*, la *evangelización de los robots* y la *clasificación Vox*, el otro concepto fundamental vinculado a la Grafía Latina fue la *fonética del ojo*, una idea de difícil comprensión, dado entre otras cosas a las escasas y crípticas descripciones que han trascendido sobre ella.

---

177 Dreyfus, John, «Tendances de la création artistique de caractères typographiques (I)», *La France Graphique*, nº 145, París, enero 1959, pág. 18.

178 «Defense et illustration de la lettre», *op. cit.*, s.p.



#### 4.4.5. De la fonética del ojo al visualismo

---

Otra de las cuestiones que están en los fundamentos de Lure —y que fue uno de los temas centrales de los Encuentros de 1956— es lo que Vox denominó como *fonética del ojo*, que en un primer momento no es otra cosa que la nueva perspectiva desde la que se plantea el grafismo de aquel entonces sometido a las nuevas condiciones tecnológicas. Dicha fórmula la expresa por primera vez en el mismo texto en el que anunciaba la *muerte de Gutenberg*, aunque sin especificar en aquel momento cuál era el significado que le atribuía:

Una fonética del ojo... ¿quién de nosotros dijo eso a media voz? [...] Levantémonos y recojamos nuestros bastones. Mañana, los destinos cambiarán de caballos.<sup>179</sup>

Crous Vidal también hacía referencia en *Doctrine et action* a una «fonética tipográfica»<sup>180</sup> equiparable a la otra fonética de la imagen fotográfica que se había instalado desde hacía años en el seno de las artes gráficas internacionales. Es por esto que la Grafía Latina asume el papel de la fotografía en el impreso contemporáneo, pero reclamando para ella un valor expresivo además de la evidente función representativa y documental que la ponen de relieve como un elemento comunicativo de primer orden. En paralelo a esta concepción, la *fonética del ojo* es precisamente la reivindicación para la tipografía de esas mismas funciones, que forman parte de su esencia, y también esa expresividad que sin embargo rechazaba la Nueva Tipografía germánica.

Esta idea de la *fonética del ojo* está por tanto directa y evidentemente relacionada con el cambio tecnológico hacia la fotocomposición y la presunta desaparición de la tipografía física de la era de Gutenberg. Dicha evolución era vista por el entorno de Lure como una liberación de las restricciones creativas a las que estaba sometido el diseño de tipos por la tecnología precedente. Con ello preconizaban una libertad tipográfica propiciada de forma lógica precisamente por dicho cambio tecnológico, tal y como había vaticinado Vox en su «inventario de la tipografía pura» de 1953:

Hay que decir que la profesión nunca ha dispuesto de semejante gama para la composición y sin embargo nunca ha manifestado, ante tanta riqueza, una incertidumbre tan evidente. [...] Nosotros creemos que la evolución de la letra (latina) se enfrenta a un nuevo giro, más amplio y más decisivo que los precedentes, y que el tipo, en tanto que instrumento de conocimiento y gozo, está a punto de vivir un periodo de expansión sin precedentes. Las reglas habrán dejado de ser restricciones en los oficios de la imprenta el día de mañana para dejar sitio a disciplinas libres. De esta misma forma, desaparecerán multitud

---

179 Vox, «Typographie à la Manosquine...», *op. cit.*, s.p.

180 Crous-Vidal, Enric, *Doctrine & Action: pour la renaissance du graphisme latin*, París, Imprimerie Damien, 1954, s.p.

de servidumbres mecánicas en la concepción, el dibujo y la creación de la letra, sustituidas por exigencias del ojo, del pensamiento y del gusto, más livianas, menos devastadoras.<sup>181</sup>

Para Vox, esta liberación del diseño de tipos a través del dibujo que prometía la composición fotográfica conducía la evolución de la tipografía hacia un lenguaje cada vez más visual. En dicha etapa evolutiva, la letra —y todos los antiguos elementos tipográficos— podrían recuperar el carácter expresivo y la personalidad que habían perdido tras el invento de Gutenberg. La Edad Media se le presentaba por tanto como fuente de inspiración para la nueva creación de tipos, ya que era previa al encarcelamiento de la letra dentro del plomo. Pero este aparente medievalismo no trataba de reivindicar un renacimiento de la artesanía ni convertirse en un modo de reconocimiento del trabajo manual, sino que simplemente establecía un paralelismo con una época en la que el dibujo de alfabetos no estaba restringido, a su entender, por condicionantes tecnológicos.<sup>182</sup>

Cuando Vox hablaba de la concesión en 1954 del premio Blumenthal a Gérard Blanchard, en su interpretación de que ese hecho suponía un reconocimiento a la labor que estaban llevando a cabo desde Lure, afirmaba que el trabajo de la nueva generación de tipógrafos como Blanchard era el camino de la auténtica *fonética del ojo*, pues volvían su mirada hacia las fuentes medievales para —siempre desde el punto de vista de Vox— devolver la dignidad a la tipografía a través de la austeridad, la espontaneidad y la libertad que tuvo entonces:

Con una cultura enorme y abierto a todos los aspectos de la modernidad, Gérard Blanchard es de los que han entendido que la mera investigación formal —en lo que a creación de tipos se refiere, por ejemplo— es una etapa superada; en un momento en el que el auténtico problema para la tipografía consiste en recuperar el primer puesto en la evolución del lenguaje hacia una verdadera «fonética del ojo». [...] El movimiento que encarna Blanchard pretende devolver a la letra de imprenta, al igual que a la composición tipográfica, su espontaneidad y su libertad originales, aun a costa de cierta rudeza, siguiendo así la dirección marcada por Marcel Jacno y Roger Excoffon. A través de los jóvenes tipógrafos-artistas de la nueva escuela, la Edad Media vuelve a convertirse en una fuente viva de inspiración. [...] La época de los «Divertissements Typographiques» ya ha pasado, aquella de la hábil explotación de los recursos conjugados con estilos pretéritos. La Escuela de Lure prepara hoy en día a sus adeptos para un esfuerzo más austero pero más amplio. Pero sobre todo para una toma de conciencia sería, algo a lo que ayudará el ejemplo de Gérard Blanchard.<sup>183</sup>

---

181 Graphicus, «Inventaire de la typographie pure...», *op. cit.*, s.p.

182 Esta mirada retrospectiva hacia la Edad Media no fue exclusiva de Vox en cuanto al diseño de tipos, sino que otros como William Morris ya lo habían hecho antes que él.

183 Vox, «Un événement en typographie...», *op. cit.*, pág. 87.

Por su parte, el catedrático Marcel F. Hignette, en una conferencia impartida en los Encuentros de 1956 y publicada en *Caractère Noël* de aquel año, defendía la iconización de la tipografía a través de la página impresa, partiendo de la idea de que la fotografía había generado un nuevo lenguaje que sin embargo el lector de la época no sabía leer porque no se le había formado para ello. Este hecho no lo presentaba como una desventaja para la tipografía tradicional del libro, sino como la evidencia de que debía evolucionar hacia lo que proponía precisamente el nuevo medio fotográfico dentro de la página: la visualidad del conjunto y el carácter icónico de cada uno de sus elementos, campo que consideraba desaprovechado con respecto a los tipográficos. Para Hignette, la tipografía del libro clásico tendía cada vez más a deshacerse «de la monotonía de los antiguos manuales», aunque pensaba que la tendencia a combinar multitud de tipos distintos en una misma página era sencillamente «una solución fácil y casi siempre mala», por lo que proponía precisamente una nueva «tipografía del signo y de la imagen» a través de tres acciones básicas: «la multiplicación de los signos» alfabéticos y tipográficos para cubrir necesidades expresivas en el texto con nuevos caracteres; «el tratamiento de la palabra con sus propios valores visuales», lo que consistía básicamente en una especie de vuelta a la ideografía o incluso a la simple manipulación icónica de la palabra con funciones expresivas; y la creación de «compaginaciones significantes» a la manera de las composiciones tipográficas de Apollinaire o Mallarmé.<sup>184</sup>

No parece sin embargo haber ninguna relación directa de la *fonética del ojo* con el *tipofoto* que defendía Moholy-Nagy en 1925, ya que los preceptos lursinos se centraban no tanto en la función narrativa de la fotografía a través de su objetividad como en las posibilidades que ofrecía la reproducción fotográfica de caracteres para liberarlos de sus restricciones formales anteriores. Dicha *fonética* era la de la nueva letra convertida a su vez en imagen y no la de la conjunción de fotografía y tipografía en un mismo plano narrativo.

La *fonética del ojo* era entendida por tanto como una semántica de la tipografía en torno a la grafía latina, tal y como se refleja en una entrevista realizada por Robert Blanchet a Jean Giono, Jean Garcia y Maximilien Vox en la que hablan precisamente sobre el concepto de la *muerte de Gutenberg* y la relación que tiene esta con la *fonética del ojo*. En ella, Vox expresa su inquietud por el nuevo carácter que debería adquirir la letra en las obras literarias en especial. En este sentido, Vox pretendía otorgar a la tipografía una función igualmente literaria en la que la creación de imágenes no viniese sólo de las propiamente literarias, a lo que Giono le replicaba que para eso hacen falta caligramas, lo que habría reducido mucho su trabajo descriptivo como escritor. Vox entendía así que la tipografía —tanto en el dibujo de la letra como en la utilización de signos y otros elementos tipográficos o la composición de la página— debía ser un complemento de la propia literatura en su fin narrativo:

---

<sup>184</sup> Hignette, Marcel, «À Éducation nouvelle, Typographie nouvelle», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p.

No se trata de coger el texto de un escritor y transformarlo, sino de dar al escritor una paleta más amplia de la que está acostumbrado, y es él el que tiene que usarla diciendo al lector: si usted va en tal sentido, está bien.<sup>185</sup>

El papel que jugaba la *fonética del ojo* era precisamente el de englobar todas las doctrinas voxianas en torno a la grafía latina. La base era no sólo el cambio tecnológico hacia una tipografía fotográfica, sino la reivindicación del libro como principal medio de transmisión de conocimiento en un momento en el que los medios audiovisuales se veían asimismo como una amenaza al tradicional medio impreso. Para la Escuela de Lure y la Grafía Latina, la escritura permanece, aunque ella misma evolucione y los medios cambien, como aseguraba Vox:

El término «fonética del ojo» cubre todas estas doctrinas. Apreciamos mucho este término, pues expresa la reivindicación permanente de la cosa escrita, de la escritura multiplicada por la imprenta y fijada ante los innumerables medios de información que se ponen a disposición del público moderno para alcanzar el conocimiento.

Pensamos que la gama de medios audiovisuales que asaltan al hombre moderno no tiene el monopolio. Debe persistir una cierta primacía y prioridad de la cosa escrita, pues es la única que escapa al orden de la sucesión en el tiempo. [...] La gran maravilla del libro, de esta máquina de leer y de comprender, es que funciona marcha adelante y marcha atrás con la misma facilidad según el pulgar derecho o el izquierdo.<sup>186</sup>

Gérard Blanchard explicará años más tarde cuál era el sentido exacto de la *fonética del ojo* dentro de la doctrina voxiana y cómo esta idea está directamente relacionada con la concepción de la página por parte de Vox a partir de su percepción como publicitario. Esto le lleva, por esta vía, a equiparar fotografía y tipografía en los mismos términos expresivos, comunicativos y narrativos, aunque, como ya hemos mencionado, lejos de las concepciones bauhausianas del *tipofoto*:

La fonética del ojo es una hermosa y paradójica expresión, sugerida por Vox a partir de su reflexión sobre «la muerte de Gutenberg»: la muerte del plomo a partir de su experiencia como editor y publicitario.

La experiencia publicitaria corresponde a la fragmentación tarifada de la página. En publicidad la página es considerada como un cuadro, como el enmarcado de elementos escogidos para su función esencial y reunidos en un bloque que se convierte en cliché o plancha de ófset.

Esta fonética del ojo se corresponde con bastante exactitud al clásico «ut pictura poesis» de una representación en la cual la pintura equivale a la poesía

---

185 Blanchet, Robert, «Mort de Gutenberg. Magnétophone de Jean Giono, Maximilien Vox, Jean Garcia», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.

186 Vox, «Deux heures avec Maximilien Vox...», *op. cit.*, pág. II.

al hacerse «palabra muda». [...] Esta «fonética del ojo» es un eslogan intuitivo que responde ante todo a la galaxia Nièpce —fotográfica—, incluidas la fotocomposición de primera y segunda generación. Es una noción productora en la medida en que subraya el papel del ojo en una «civilización de la imagen», la que practica Vox con igual destreza en *Tout est foutu*<sup>187</sup> como en las secuencias gráficas de *Caractère Noël*.<sup>188</sup>

La fotografía era para Vox un nuevo medio de comunicación gráfica muy evidente y que por tanto debía ser entendido como un elemento fundamental del medio impreso al cual otorgarle una estructura narrativa a través de su edición en cualquier soporte, al modo de la publicitaria. Así lo expresó en una conferencia impartida en la Escuela Estienne el 6 de junio de 1956 y que posteriormente repetiría el 20 de agosto en los Encuentros de Lure de ese año. Toda la conferencia va dirigida a un público de estudiantes que habrían de enfrentarse en un futuro profesional a utilizar la fotografía como elemento imprescindible en la composición de la página. A estos les conminaba a no abordarla como simples espectadores y a huir de la percepción técnica que Vox asignaba al fotógrafo, sino como usuarios de un medio que puede variar su lectura por la acción de la edición de la imagen:

Hay que salir de lo subjetivo. Una página de fotografías no debe dejarse en manos únicamente de la inspiración con frecuencia demasiado ignorante de un maquetador.

[...] Lo que he denominado «fonética del ojo» ha acabado por verificarse una vez más por medio de la acción, dejando percibir leyes que pertenecen tanto a la óptica como a la inteligencia.

Es a ustedes, a mí, a la gente de imprenta de todo pelaje y función, a quienes nos toca formular y aplicar estas leyes, bajo pena de una lamentable pereza mental.<sup>189</sup>

Lo que está reclamando de esta manera es la redacción de un tipo de normas de estandarización de formatos, medidas y dimensiones de la fotografía, hasta el punto de plantear la necesidad de «una clasificación de los cuerpos fototipográficos» —en la misma línea doctrinal que redactó su clasificación de los tipos de imprenta—, que refleje desde proporciones y dimensiones hasta valores tonales. De esta manera, todos los elementos participantes en la composición de la página estarían regulados por una serie de normas conducentes a la configuración de un conjunto controlable desde fines tanto comunicativos como expresivos:

---

187 Número especial de la revista de fotografía *Vu*, diseñado en 1932 por Maximilien Vox y Carlo Rim.

188 Blanchard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *op. cit.*, págs. 108–109.

189 Vox, Maximilien, «Photo-graphisme. Le point de vue de l'usager», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.

Para que la gente de la calle pueda llegar a ser sensible a nuestra fonética visual, para que acepten que nuestros mensajes icónicos le hablan, informan o entretienen, debe sentir que nosotros mismos hemos aceptado una gramática del grafismo, una sintaxis de la representación. Lo repito: una *fonética del ojo*.<sup>190</sup>

Como no podía ser de otra forma, esta concepción de la *fonética del ojo* en la que participaba tanto la fotografía como la tipografía en todo su conjunto, acabó derivando dentro de la Escuela de Lure en un debate sobre la tipografía visible e invisible que se produjo durante los Encuentros de 1958. La tipografía visible, ejemplificada con las obras de Mallarmé y Apollinaire, fue defendida por Jean García, mientras que a cargo de la tipografía invisible, argumentada con las lecciones de Stanley Morison, estuvo encabezada por el propio Robert Ranc. En esta posición reflejada por Ranc se manifiesta la idea clásica y constante en los tradicionalistas de que el libro y el impreso por extensión son los únicos y auténticos valedores del conocimiento y la sabiduría, mientras que la de García perpetúa la concepción del grafismo como una disciplina artística a partir de la obra de los grandes cartelistas franceses como Cassandre, Carlu o Loupot, trasladada a la página impresa a modo de escenario bidimensional. En su crónica de dichos Encuentros publicada en la revista *Caractère*, Robert Ranc lo describía de la siguiente manera:

[...] un problema que está en el núcleo de todos nuestros trabajos: ¿cómo podemos hacer partícipe a la tipografía visible? [...] este debate solo puede darse en nuestro país, donde se han llevado a cabo más ensayos o realizaciones sobre tipografía visible. Cuando Maximilien Vox pide que se defina una «doctrina gráfica francesa», es sin ninguna duda capaz de sacar elementos definitorios e ilustrativos de las propuestas, ricas en argumentos y ejemplos, de los partidarios de ambos modos de transcripción gráfica. [...]

Esencialmente por tanto, la única que suscitó una discusión más abierta y acalorada fue la tipografía del libro. Jean García, fiel a sus ideales, expuso con fervor y ejemplos que crearon una atmósfera única sus dotes omnipotentes de compaginación, análogas a las de un director de teatro [...] no he de ocultar que yo tomé firme partido por la tipografía invisible, no sólo la función instructora que comporta por sí misma, sino fundamentalmente por la honestidad manifiesta y por el respeto declarado entre el autor y el lector. ¿Es admisible cualquier intervención, que se inmiscuya un intermediario en este diálogo íntimo, en la comunión que debe establecerse entre el lector y cualquier texto a quien el autor ha confiado sus reflexiones o pensamientos? Por otro lado, la lengua francesa, por su naturaleza, soporta mal estas fantasías, tal y como señaló Remy Peignot.

Añadiría finalmente que la tipografía visible sólo sería capaz de aportar argumentos y posibilidades suplementarios a todos los defensores de los medios «audiovisuales», a todos aquellos para los que la vista y el oído, las imágenes y

---

190 *Ibid.*

los sonidos, constituyen el modo de aprehensión del mundo exterior con lo que conlleva de insuficiencia para el auténtico conocimiento y de peligroso en la confrontación con el pensamiento en sí mismo y con nuestros oficios, en tanto que expresiones permanentes del mismo. Nuestro deber es preocuparnos más por las graves consecuencias que por las facilidades gráficas, aún más intensas que en el cine —como subraya Raymond Gid— que refuerza en todo momento una atracción instintiva con los títulos de crédito y los primeros planos. Este claro parecer no puede evidentemente prohibir los «juegos» ni poner trabas a la libertad creativa de los maquetadores. Podrían ser pertinentes siempre que se hagan diferenciaciones más claramente marcadas que podrían dejar un campo más abierto para textos destinados a un público amplio, como las obras de teatro, o por el contrario forzar un rigor escrupuloso para con las obras filosóficas.<sup>191</sup>

En dicha crónica no aparece reflejada la opinión de Vox al respecto ni hemos encontrado ninguna referencia específica suya en tal debate, si bien podemos deducir una postura intermedia a partir de sus ideas sobre la *fonética del ojo* y su filiación con Stanley Morison y la tipografía reformista británica. Charles Peignot, por su parte, diferenciaba ambas denominándolas *tipovisión* y *tipolectura* respectivamente, la tipografía de la publicidad frente a la del libro. Para él, como para los de toda su generación, la tipografía debía de estar al servicio de la lectura y debía por tanto pasar desapercibida:

Hay un tercer malentendido que debemos evitar. Cuando hablamos de TIPOGRAFÍA nos referimos al arte y la técnica de realización de los alfabetos destinados a la lectura continua, obra de los tipógrafos; pero no debemos confundirla con la obra fruto de los dibujantes de letras, cuyos dibujos están pensados para una visión rápida y una lectura fugaz. La lectura es lo opuesto a la visión.

La lectura supone resolver problemas muy diferentes y mucho más complicados que los de la simple visión, porque la lectura supone una generación continua de problemas que resolver. Este malentendido procede demasiado a menudo del hecho de que la publicidad utilice ambas al mismo tiempo.<sup>192</sup>

Este primer debate abierto entre los defensores de la tipografía visible y los de la tipografía invisible acabará por encontrarse con un ambiente cultural, a mediados de la década de 1960, en el que los medios audiovisuales —y especialmente la televisión— empezaban a hacerse notar en las creaciones de los grafistas franceses. Esto va a estar unido a un cambio de rumbo y mentalidad en Lure, escenificado

---

191 Ranc, «La Retraite Graphique Internationale...», *op. cit.*, págs. 93–95.

192 Peignot, Charles, «Quel avenir réserve à l'art typographique la composition photographique?», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 8, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1957, pág. 35.

por la asunción de la presidencia por parte de Roger Excoffon entre 1963 y 1968. Esta nueva era que ya hemos mencionado estará marcada por la búsqueda de la excelencia del debate internacional por parte de Excoffon, razón por la cual prefirió el nombre de Encuentros Internacionales de Lure frente a la Asociación de Compagnons de Lure. Al mismo tiempo, las bases de la doctrina voxiana parecen escindirse, pues, como describía Gérard Blanchard, el nuevo presidente trataría de ampliar el campo del grafismo hacia una nueva concepción que él denominaba *visualismo*:

Esta política de calidad se encuadra decididamente bajo el signo de lo que llama «visualismo», una noción que pretende dinamitar los demasiado estrechos límites del grafismo.<sup>193</sup>

Fernand Baudin reflejará ese ambiente de cambio y crispación interna que estalló finalmente en Lure durante los Encuentros de 1967 cuando, ya desde el planteamiento inicial de los mismos, se anunciaba un tema como *Significación y deontología del visualismo*, lo que provocó muchas reticencias e incluso desacuerdos antes incluso de la celebración de las sesiones de Lure de aquel año:

Un grito no golpeaba hasta ahora al ojo. Sólo era percibido por el oído. Al sorprendido lector hemos de recordarle que estamos en estos momentos en la era de lo Audio-Visual [sic]. Es decir, que el mismo lector vuelto de su asombro no volverá a concebir una imagen que no le golpee en el oído.<sup>194</sup>

En su crónica —la última sobre los Encuentros publicada por *Caractère*—, Baudin establece un continuo juego dialéctico entre la imagen que impacta a la vista y la letra que lo hace al oído, recurriendo en todo momento a la fórmula de la tipovisión, es decir, de la letra visual fundamentalmente desligada de su función como texto de lectura. En todo esto había, para los lursinos, un cierto sentimiento «de angustia y confusión», pues las ideas legadas por la disciplina voxiana no parece que hubieran conseguido calmar los miedos hacia las nuevas tecnologías sino que se habían acrecentado incluso con una tecnología que les aterraba todavía más que la fotográfica, como era la de los ordenadores, y la incompreensión hacia un medio como el audiovisual por parte de un grupo que pertenecía a la generación de la tinta y el papel. Toda esa inquietud es la que se destila precisamente en la crónica de Fernand Baudin:

La palabra y la imagen. Las normas del visualismo. Esto es precisamente de lo que tratamos de hablar. ¿Pero qué es el visualismo? ¿Es la palabra que se traduce por *design*? ¿Bastaría con el término *design* para eliminar por sí

---

193 Blanchard, Gérard y Mendoza, José, «Excoffon», *Communication & Langages* n.º 57, tercer trimestre 1983, pág. 10.

194 Baudin, Fernand, «Lurs 1967. Les droits de l'œil et du tambour de ville», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 18, n.º 11, noviembre 1967, (nota del autor) pág. 50.



solo todos los problemas? (por no seguir hablando de angustias...) Parece evidente que no. Los *designers* de todas las nacionalidades tienen las mismas preocupaciones.<sup>195</sup>

Es por lo tanto en esta etapa, durante la segunda mitad de la década de 1960 en la que los debates lursinos empezaron a derivar su camino hacia temas audiovisuales, cuando se produjo la ruptura definitiva entre Vox —junto con el resto de integrantes de aquella *muerte de Gutenberg*— y los nuevos visualistas de las jóvenes generaciones que se habían criado sin embargo al amparo de Vox. Ante ellos, Vox se sentía perdido, sin gran cosa que decir, hasta tal punto que sus apariciones durante los Encuentros se hacían casi anecdóticas, llegando de hecho a no asistir en absoluto durante los últimos años de su vida, tal y como describía Blanchard:

En aquel momento me impresionó el darme cuenta de hasta qué punto Vox era un hombre sin oído, un hombre de la galaxia Gutenberg, como lo describía McLuhan, un magnífico representante de esa raza que Jonquières decía estar en vías de extinción: los tipógrafos. [...] A partir de entonces sintió cómo perdía el paso. Yo al menos sentí así su actitud, como la de un hombre que ha perdido el contacto con la realidad, que ha dejado de estar realmente «en la pomada» profesional más que de oídas y a través de la gente de su generación.<sup>196</sup>

#### 4.5. Ocaso de la era Vox en Lure

---

El eclipse de Vox en Lure se va a escenificar definitivamente entre los años 1965 y 1966, encuentros a los que no pudo asistir por razones de salud, a causa de un aneurisma. En los de 1966 apareció exclusivamente con motivo de su discurso inaugural sobre el origen espiritual de Lure.<sup>197</sup> En dicha exposición Vox insistiría una vez más —la última de las que tengamos constancia que hizo en público— sobre las bases espirituales que le llevaron a crear los Encuentros de Lure y el vínculo directo de los mismos con las inquietudes que seguían acuciando por aquel entonces a la profesión y que se vieron acrecentadas casi quince años más tarde por la aparición de los ordenadores:

La tipografía y las artes del alfabeto están en la base de nuestro credo. «Las letras se hicieron para componer palabras, las palabras para hacer frases y estas para ser leídas.» Somos *formales*, técnicos de la forma del mensaje. Podría parecer que en nuestro quehacer no nos interesásemos en absoluto por el fondo, por la sustancia de este mensaje. Y sin embargo, este ejercicio tan variado de los

---

195 Baudin, «Lurs 1967...», *op. cit.*, pág. 51.

196 Blanchard, «Des rapports filiaux», *op. cit.*, pág. 22.

197 Baudin, Fernand, «Lurs an XVI. Visions et visualisations lursiennes», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 17, nº 10, octubre 1966, pág. 59.

modos de pensamiento, la costumbre en el manejo de la literatura, la filosofía, la información, la ciencia, la publicidad, la política, todo ello es lo que convierte al grafista (como nos gustaba decir, antes de que se nos denominase «visualistas») en portavoz de este siglo mediado hacia el año 2000 cada vez menos indiferente. [...] El Renacimiento —del que hemos señalado su fin al constatar la «muerte de Gutenberg»— es nuestro clima natural. Que los sortilegios de la electrónica, al ponerle fin, hayan dirigido el espíritu de Lure hacia los nuevos y temibles problemas, es nuestra razón de ser primordial. Antes de las artes más ricas, antes de las industrias más pesadas, las gentes del grafismo, desde hace quince años, se han preparado para enfrentarse a los ordenadores, para imponer sus exigencias a los cerebros mecánicos. Hay que decir que la precariedad de nuestras existencias nos ha puesto a punto; las amargas luchas en las que nos ha metido nuestra época, incluso el cándido sueño del octogenario que se obstina en sembrar.

De esta tradición somos.<sup>198</sup>

En sus palabras sigue estando presente el orgullo de pertenecer a la época de ese cambio y de haber participado en él desde una posición que defendía a ultranza el papel que había tenido el libro, y el impreso en general, en la formación del contexto cultural que había vivido y que, según él y los de su generación, daban sentido a la civilización occidental. Como confesó Charles Peignot, Vox y él pertenecían a aquel primer grupo de pioneros de Lure que había visto pasar los Encuentros desde los planteamientos originales de la tipografía a lo audiovisual —de la Grafía Latina al visualismo— y que acabaron por no encontrar su lugar en ellos. Así lo recogía el fundidor parisino en el panegírico que escribió unos días después de la muerte de Vox, ocurrida el 18 de diciembre de 1974, y que se publicaría en un número especial de *Art et Métiers du Livre* al año siguiente:

Después, soy plenamente consciente, vino un periodo a lo largo del cual dejamos de hallar en Lurs aquello que habíamos amado. Se había prácticamente dejado de hablar de tipografía para hablar de lo audiovisual, de cultura de masas... Era muy hermoso, pero ya no nos incumbía. Creo que Vox sufrió mucho. Personalmente, dejé de asistir a los encuentros.<sup>199</sup>

Este mismo ánimo de derrota se destila en una carta redactada por Vox el 11 de enero de 1965 y dirigida al joven diseñador suizo Albert Hollenstein, con quien mantenía una estrecha relación de amistad y a quien consideraba incluso su «hijo espiritual».<sup>200</sup> En ella parece despedirse de los Encuentros que había creado reivindicando el espíritu comunitario original, la lucha llevada a cabo contra la

---

198 Vox, «Origines spirituelles de l'École de Lure», *op. cit.*, págs. 11–12.

199 Peignot, Charles, «Il éveillait l'intelligence», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 10.

200 Chatelain, Roger, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, pág. 46.

influencia del diseño germánico y la idea fundamental de una grafía latina al servicio de la lectura y la transmisión del pensamiento:

Muy querido amigo:

Tu mensaje filial me ayuda una vez más a mantener la confianza en la obra común que seguimos de forma paralela, bajo formas diversas, hacia un mismo horizonte.

La comunión de los espíritus, de los talentos y de los corazones es mucho más importante que los variados modos de expresión. Al invocar a mis santos nunca creeré en una cosa: la masiva y monótona uniformidad que, en otros climas, oprime al mínimo gusto personal y expresivo que queda en el alma de la tipografía.

Sobre todo en el gran combate que se libra noblemente contra las potencias que ha desencadenado el hombre bajo los aspectos de la electrónica. Si fracasamos esta vez, será la muerte definitiva de Gutenberg.

Corremos el riesgo de quedarnos sin una filosofía que no se deje engañar por la concomitancia superficial del auténtico funcionalismo y la antiquísima grotesca.

Debemos verificar ahora aquello que presentimos al fundar la Escuela de Lure en la camaradería y la alegría, con la gravedad de la acción y la abnegación de nuestras preferencias personales.

Al ritmo que van las cosas, será un ataque relámpago. Ni el venerable pasado ni las susodichas novedades ya muertas deben hacernos perder de vista el objetivo esencial que es al mismo tiempo la legibilidad y la alegría en la legibilidad.

A ti, mi querido Albert, a todo el equipo, el gran abrazo<sup>201</sup> de Lurs.<sup>202</sup>

Como ya hemos mencionado, tras la dirección de Roger Excoffon (a quien le han sucedido Gérard Blanchard, Marc Combier, Jacques Blociszewski, Evelyn Audureau, Peter Knapp, Michel Bouvet, Nicolas Taffin y Adeline Goyet), los Encuentros pasaron a convertirse en una cita en la que la letra ha sido siempre el tema de fondo pero ya desde entonces tratando temas multidisciplinares, muy alejados de la Grafía Latina y no centrados de manera exclusiva en la tipografía. Durante todo este tiempo Lure ha seguido siendo un foro al que han acudido muy diversos actores de la escena internacional, no siempre ligados al mundo de la letra y el diseño gráfico. Pero a pesar de que permanece como una cita fundamental del grafismo francés, con un foro eminentemente francés, su repercusión internacional sigue siendo prácticamente nula, como demuestra su escasa presencia en los medios especializados.

---

<sup>201</sup> *Accolade* en el francés original, con un doble sentido de «abrazo» y referencia al signo tipográfico de la llave ({} ) que sirve para reunir un texto en su interior.

<sup>202</sup> Vox, Maximilien, París, 11 de enero 1965. (Carta dirigida a Albert Hollenstein recogida en los fondos Lure del Museo de la Imprenta de Lyon, sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta.)



FIG. 1: *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953.* (Portada diseñada por Enric Crous Vidal con su tipo *Catalanes*).



FIG. 3: La mano de Lure en la convocatoria para 1954 aparecida en *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.*

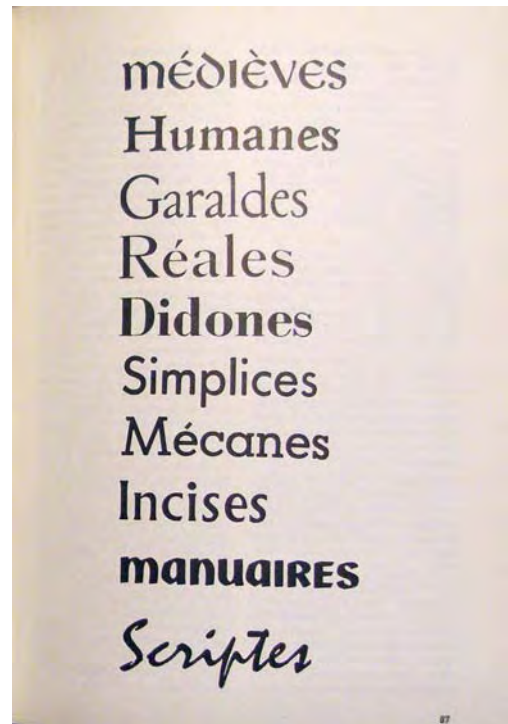


FIG. 2: Vox, Maximilien, «Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification "VOX"», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 7, Paris, Compagnie française d'éditions, julio 1954, pág. 87.



FIG. 4: «Pour une graphie latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.



FIG. 5: Aldo Novarese, Maximilien Vox y Jean Garcia durante una sesión de los Encuentros de Lure de 1955. *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.

**5. TENDENCIAS TIPOGRÁFICAS  
EN EL CONTEXTO DE LA GRAFÍA  
LATINA**

---



Aunque sí que se han expuesto y son conocidos muchos de los tipos diseñados por miembros de la Nueva Escuela Gráfica de París (FTF) y de la Escuela de Lure (vinculados tanto a Deberny & Peignot como a la fundición Olive), ninguno de los estudios sobre la Grafía Latina a los que hemos tenido acceso como fuentes de estudio han llegado a definir la existencia de un modelo determinado que pueda asociarse directamente a este movimiento.

Sébastien Morlighem, en su texto titulado «La Grafía Latina y la creación tipográfica en Francia (1949–1961)», apunta sucintamente que están en relación con la clasificación de los tipos de imprenta de Vox de 1954 y que «de las nueve categorías de esta clasificación, las familias incisas, manuarías y escritas son las que recogen la mayoría de creaciones tipográficas de la Grafía Latina».<sup>1</sup>

Alice Savoie por su parte da a entender que no existe un estilo concreto para los tipos de la Grafía Latina, aunque señala que la tendencia entre los diseñadores afines al movimiento era la de luchar contra las lineales geométricas. Según Savoie, estos por su parte reaccionaron diseñando tipos lineales humanísticos y de tendencia cursiva:

Frente a la variedad de diseños que salieron de esta nueva Escuela [de París], resulta difícil sacar una conclusión única. Sin embargo, estos tipos tenían en común su rechazo a las letras monolineales, simbólicas por tanto de la modernidad y el estilo suizo. Aunque muchos de ellos eran de paloseco, reflejan una fuerte herencia humanista con un marcado contraste de los trazos y una tendencia hacia la fluidez de la cursiva.<sup>2</sup>

El hecho de que Maximilien Vox defendiera en repetidas ocasiones la preeminencia del dibujo en el diseño de tipos ha llevado a pensar que lo que estaba promoviendo eran los modelos escriturales (las manuarías y escritas de su clasificación). Esta percepción se ha visto a su vez alimentada por la profusión de diseños correspondientes a esas familias que se lanzaron al mercado francés durante las décadas anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial, especialmente por parte de la Fonderie Typographique Française y los diseñadores de su Escuela de París. Pero los textos publicados en la época reflejan sin embargo un contexto más complejo en el que se entremezclan y confunden los mensajes publicitarios con la crítica tipográfica o la propaganda en torno a ideas de las que ya hemos hablado a lo largo de esta memoria de investigación.

Los factores que afectaron a su definición van además desde la defensa de unos modelos concretos por partes incluso enfrentadas —fundamentalmente entre los que abogaban por las lineales frente a sus detractores—, los problemas y retos que planteaba la fotocomposición, el debate entre los tipos de su tiempo y los de moda,

---

1 Morlighem, Sébastien, «La Grafía Llatina i la creació tipogràfica a França (1949-1961)», recogido en: Pelta, Raquel, (ed.), *Crous Vidal i la Grafia Llatina*, Lleida, Institut Municipal d'Acció Cultural, 2008, pág. 33.

2 Savoie, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*, Reading, septiembre 2007, pág. 22.



el complejo equilibrio entre la oferta y la demanda del mercado tipográfico francés en plena posguerra, la legibilidad, los argumentos historicistas o tradicionalistas, y hasta la definición de lo que Vox denominaba «tipografía ordinaria».

Como ya hemos mencionado con anterioridad, para Vox era fundamental hacer entender que era necesario definir una tipografía de uso corriente, dirigida al «hombre de la calle», para lo que reclamaba modelos —tanto de tipos como principalmente de composición y paginación— que fueran al mismo tiempo atractivos y legibles. Esto chocaba a su vez con unos procesos rutinarios adoptados por la gran masa de pequeños y medianos talleres de imprenta de Francia, tendencia denunciada por Vox y que se basaba, según él, en una tradición anquilosada y mal entendida.

En una serie de artículos publicados en 1951 dentro de la sección sobre actualidad gráfica de la revista *Caractère*, el crítico J. Bablon trataba de establecer una serie de criterios de selección de tipos para imprentas corrientes, incidiendo en la necesidad o no de recuperación de los caracteres antiguos. El problema del que trataban estos textos era que la mayoría de los talleres tipográficos franceses de la época poseían materiales muy dispares, anticuados y obsoletos que en el mejor de los casos databan de la década de 1930. Además, ninguno de ellos podía permitirse el lujo de rechazar cualquier encargo de la clase que fuera y se veían obligados a realizar dichos trabajos con aquellos tipos que poseían.

Para todas aquellas imprentas de provincia que debían resolver trabajos por su cuenta, sin la mediación de un publicitario o un diseñador, Bablon planteaba una serie de recomendaciones basadas fundamentalmente en dos criterios: la *naturaleza* de la imprenta (con las típicas connotaciones como industrial para egipcias o palosecos y la elegancia de las cursivas garaldas, por ejemplo) y la *moda tipográfica* (obviamente ligada a la oferta dictada por las grandes fundidoras).

En medio de todo ello se encontraban esas series que conservaban los talleres desde antes de la guerra, con la promoción que fundamentalmente llevó a cabo Deberny & Peignot con sus *Divertissements Typographiques* —que tenía el objetivo de dar una salida comercial a un catálogo ya por entonces caduco— y la preferencia de seguir usando tipos clásicos frente a las novedades del mercado, como comentaba el crítico de la revista *Caractère*:

[...] el estilo complejo de la época 1900, la moda de las curvas floridas y los dibujos estarcidos de inspiración oriental, favorecieron esas creaciones efímeras que hicieron furor a principios del siglo y que hoy en día nos parasitan, casi tan ridículas como los sombreros de ala ancha y las mangas con chorreras de la gente elegante de la misma época: Robur, Auriol, Girdon, Grasset, por ejemplo, carecen efectivamente de todo interés hoy en día, salvo el retrospectivo.<sup>3</sup>

Según Bablon, el regreso de tipografías «que se creía caducadas» como las didonas y las egipcias estrechas, respondía fundamentalmente a su facilidad de

---

3 Bablon, J., «L'actualité graphique: Modes et harmonies typographiques.» *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 2, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1951, págs. 43-46.

uso y la comodidad a la hora de componer textos publicitarios, lo cual a su vez revelaba las distintas necesidades de aprovisionamiento de tipos para usos varios. En este sentido, René Ponot, en un artículo sobre la contemporaneidad de las didonas publicado en *Caractère Noël* de 1961, va a especificar que los dos modelos normalmente utilizados en los talleres corrientes para los trabajos más comunes eran lineales y garaldas:

La supremacía de las lineales en los trabajos de remendería como en los publicitarios es innegable.

Es incontestable además la querencia de la bibliografía por las garaldas.

Estamos a la espera de que alguien haga un «bello libro» en lineales...<sup>4</sup>

No sólo se evidencia aquí un rechazo generalizado en la imprenta francesa hacia las lineales como tipos de uso corriente, más allá de lo que no fueran impresos publicitarios, sino que lo que en realidad reclamaba Ponot era la vigencia, elegancia y legibilidad de un modelo que defendían como específicamente francés, fundamentalmente para la composición y edición de libros de lujo: las didonas.

Ese rechazo de las lineales, como veremos más adelante, estaba relacionado con un enfrentamiento contra la Nueva Tipografía germánica que defendía precisamente la universalidad de los tipos de paloseco y su vínculo con la creación artística abstracta de las vanguardias. Vox argumentaba en este sentido que no existía arte más abstracto que la propia convencionalidad del signo alfabético, un arte que se debía a la ciudad como arte vital y del cual los grafistas y tipógrafos habían de ser sus servidores. Frente a un arte individualista en el que el artista era el único que entendía sus propias creaciones,<sup>5</sup> Vox promovía el arte de la publicación, el de la reproducción y la multiplicación, que va dirigido a «los humildes, la multitud que se alimenta de pan y vino».<sup>6</sup>

---

4 Ponot, René, «Actualité de Bodoni», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1961, s.p.

5 Hemos de recordar que tras la Segunda Guerra Mundial triunfan corrientes artísticas como el informalismo (en especial el expresionismo abstracto norteamericano), que recoge la acción directa del artista en su obra, pero en la que se pierden los significados en búsqueda de la expresividad del gesto. Es también el momento en el que se está produciendo la separación entre arte y diseño, patente sobre todo en los ideales de la Escuela suiza y en particular en las enseñanzas de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, fundada en 1953, con Max Bill como primer rector.

6 Vox, Maximilien, «Bientôt dix ans», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.

## 5.1. La búsqueda del tipo identitario de la latinidad

---

Vox volverá de nuevo a recurrir a la imagen de lector corriente en 1965 durante una conferencia impartida en Londres para defender la supremacía de la tipografía francesa ordinaria sobre la nueva tipografía suiza, una tipografía en la que el lector es el protagonista frente a cualquier construcción teórica que, a su entender, está desapegada de las necesidades reales de lectura:

Por nuestra parte, en Francia nos disponemos a compilar y publicar el *Pequeño manual de la tipografía francesa ordinaria*. *Ordinaria* es la palabra clave. Es el momento de volver un poco a lo ordinario. [...] *Die neue Typographie* o la *Tipografía de las grotescas*, conocida en Francia como tipografía «suiza», ha estado a punto de convertirse en catástrofe en el Continente.

Afortunadamente está el hombre de la calle, el buen ciudadano que lo único que pide es leer, sin teorías. El buen público francés lo ha superado.<sup>7</sup>

Ese *Pequeño manual de la tipografía francesa ordinaria*, que sin embargo nunca se llegó a publicar, respondía precisamente a la necesidad que percibían Vox y la Escuela de Lure de regular los usos y modos tipográficos para los impresos de lectura corriente. Una idea que surge en la mente de Vox a partir de los trabajos de normativización que realizó en su momento para la empresa estatal de ferrocarriles, el Ministerio de Finanzas y el de Defensa —a los que hemos hecho referencia en el capítulo 2—. Así lo recogía Fernand Baudin en su crónica de Lure 1957, donde Vox salió una vez más proclamando la necesidad de regular la tipografía ordinaria a través de la creación de una serie de estándares tipográficos, a pesar de lo cual no hubo muchos avances, ya que ni los expertos ni los profesionales de la imprenta habían hecho nada al respecto:

El Canciller evocó con Le Masson las circunstancias en las que pudieron elaborar juntos el estándar tipográfico de la SNCF y cuáles fueron las consecuencias tipográficas para los impresos de la renta y de la marina francesa. [...] Estandarización, estructuración, normalización, esto es lo que nos esforzamos por introducir a día de hoy en el terreno de lo «visual». [...] A mi entender no podemos sin embargo decir que la tipografía de las comunicaciones escritas, ordinarias, cotidianas, sea mucho mejor [que en la década de 1930]. Muy al contrario. Se ha ido de las manos de los estudiosos, en primer lugar. Y hoy en día se escapa de las manos de los impresores.<sup>8</sup>

---

7 Vox, Maximilien, *La typographie anglaise vue par un français*, (A talk given by Maximilien Vox to the Wynkyn de Worde Society in Stationer's Hall London, on 15th July 1965), Monotype Corporation, 1965. [Dossier Vox, pág. 285]

8 Baudin, Fernand, «Lurs 1967. Les droits de l'œil et du tambour de ville», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 18, nº 11, noviembre 1967, pág. 53.

Este afán normativizador de Vox y su deseo de establecer unos cánones que regulasen la composición tipográfica y, por tanto, la selección y compra de tipos por parte de los talleres corrientes, estaba en relación con la idea de que los tipos normalmente utilizados en la composición manual de textos ordinarios seguirían siendo los que prevalecerían eternamente. No era necesario cambiar de modelo —que en Francia eran las garaldas—, sino simplemente crear unos estándares que fueran recogidos a su vez por la fotocomposición.

Según René Ponot, esta idea era compartida por los fundidores de tipos, los cuales habrían llegado a pensar que, tras «el gran éxito de los Futura y sus derivados e incluso del Univers en los años cincuenta, [...] les estaría permitido ceder a la composición mecánica los derechos de explotación de los tipos de texto salidos de sus talleres». Esto les condujo a prácticamente no desarrollar tipos de texto nuevos, ya que consideraban que los clásicos existentes cubrían perfectamente esa necesidad y así lo seguirían haciendo. Por otro lado —como ya hemos mencionado en el capítulo 2—, eran las casas extranjeras con delegaciones en Francia las que proveían de tipos para texto a los impresores franceses y con toda seguridad a un precio menor, dado que estas copaban este nicho del mercado. Además, el miedo a investigar y desarrollar nuevos tipos para texto con los que no podían asegurarse un éxito de ventas condujo a las fundiciones francesas al negocio más lucrativo a corto plazo de la creación de diseños nuevos para la publicidad y para un mercado específicamente local, lo cual «les excluyó inmediatamente de la competencia» internacional.<sup>9</sup>

Esta idea de la perduración de los tipos clásicos para texto se trasladaba también a las creaciones de moda y las novedades que se basaban en modelos clásicos, es decir, todos aquellos que no habían sido construidos a partir de parámetros geométricos sino que estaban fundamentados en las proporciones clásicas de los tipos lapidarios romanos. Bablon recoge esta concepción en el artículo mencionado, matizando que si bien es cierto que a cada época le corresponden sus propios modelos y que muchos de ellos responden a los dictados de la moda, la auténtica respuesta de la creación contemporánea debía ir encaminada a la búsqueda de nuevos clásicos:

Cada época tiene finalmente sus novedades: el éxito del Peignot de Cassandre y de su hermano Touraine (Deberny-Peignot), del Chambord (Fonderies Olive) y del Éditor (FTF), que comparten trazos comunes (este último más claramente inspirado en el estilo Didot), está llamado a durar, puesto que estas tipografías son la expresión de una especie de neoclasicismo, lo que parece ser el signo más relevante del grafismo contemporáneo. Y son en verdad las formas clásicas —es decir, las más simples y las más depuradas— las que están destinadas a permanecer por más tiempo. Por esta misma razón, las *antiques* y las egipcias, representadas en su forma más moderna por las Europe, Gill, etc., por un lado, y

---

9 Ponot, René, «Les années trente et l'innovation typographique française», *Communication et langages*, nº 78, 2º trimestre 1988, pág. 27.

las Ramses, Pharaon o Memphis por otro, estarán aún de moda durante mucho tiempo.<sup>10</sup>

El periodista e impresor Georges Dangon (1884–1956) también alaba aquellas novedades que permanecían dentro de la tradición o que partían de ella en la crítica que publica en *Le Courier Graphique* sobre el número de 1951 de *Caractère Noël*, dedicado a la publicidad. Dangon va más lejos, señalando que también son válidas aquellas creaciones expresamente diseñadas para publicidad que siguen dichos dictados clásicos. Incluso recrimina a Marcel Jacno el haberse saltado uno de los preceptos básicos del diseño de tipos, repitiendo en el *Jacno* el mismo error que Cassandre en su *Peignot*: el de utilizar formas minúsculas para ciertas capitales, al igual que Cassandre usó formas mayúsculas para su caja baja:

La demostración de la influencia de la tipografía pura en publicidad ha llevado a los editores de *Caractère* —que han recurrido sabiamente al ritmo y la armonía de las viñetas de fundidores como en particular las soberbias *fugas de arabescos* de Crous-Vidal o la *Elseneur* de Louis Ferrand— a ofrecer un amplio espacio, bajo el título de Cahier de la Typographie 52, a los nuevos tipos que se han puesto a disposición de los publicistas: *Jacno* y *Banco*.

A nuestro entender —que quizá sea una opinión personal— todas las preferencias recaerán sobre *Banco*, de Roger Excoffon, que tiene el gran mérito de permanecer en la norma de las tradiciones de la tipografía, aun siendo un tipo concebido para publicidad, mientras que Jacno ha reeditado un error cometido por el creador del *Cassandre*. [...] En cuanto al *Vendôme*, dibujado por François Ganeau, tiene la virtud de ser al mismo tiempo un carácter apto para publicidad y para la edición de arte dirigida a los bibliófilos, gracias a su aspecto moderno derivado de la tradición.<sup>11</sup>

En el análisis de los tipos que existían en el mercado y los chibaletes de los impresores franceses corrientes que publicó en 1953 bajo el seudónimo de Graphicus, Vox sacaría conclusiones similares. En esta serie de comentarios sobre estos tipos subraya las características eminentemente clásicas en la mayoría de ellos —como las «cuestiones sobre el equilibrio» del *Vendôme* [fig. 1]—, la legitimidad y pertinencia de la «auténtica tipografía francesa y latina que sería insensato dejar caer en desuso» —como los *Cochin* o los tipos de George Auriol, presentados como antecesores de la tipografía francesa de mediados del siglo— o la vigencia de «la muy francesa sensibilidad» de tipos decimonónicos como las normandas.<sup>12</sup> Incluso cuando menciona las novedades del momento, seguirá

---

10 Bablon, «L'actualité graphique...», *op. cit.*, pág. 46.

11 Dangon, Georges, «Bibliographie. Le numéro de Noël de "Caractère"», *Le Courier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 58, París, Impr. Henri Marchand, mayo-junio 1952, pág. 50.

12 Graphicus, «Comentaire», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

insistiendo en su carácter francés como un rasgo fundamental, vinculándolo a cuestiones de orden clásico. Esto, según él, era la llave que abría a las novedades francesas del momento la puerta del futuro:

Y el esfuerzo continúa. Fuera de los caminos trillados, con los ojos fijos en lo por venir, Marcel Jacno presenta un tipo al que ha dado su nombre y que ya ocupa su lugar en el gran linaje de la realización gráfica francesa.

Una novedad que permanecerá. La vuelta del volumen, del quiebro, de la violencia contenida en los negros y los blancos. Una puerta muy antigua que se reabre al porvenir... Ayer, el Banco; hoy, el Jacno; mañana el Paris. Reyes Magos de la imprenta de 1954 que sonrío en su pesebre.<sup>13</sup>

Esta perennidad de los modelos clásicos y el dictado de los tipos franceses a la hora de plantearse nuevos diseños va a ser una constante, hasta el punto de que autores como Charles Higounet sostendrán que «*Garamond* y *Didot* siguen siendo los cánones de la tipografía contemporánea».<sup>14</sup> Es decir, los dos modelos más simbólicos del clasicismo y la tradición tipográfica francesa eran los patrones a seguir en el diseño de tipos de mediados del siglo XX. En lo que respecta concretamente al *Garamond* —*Garamont* en la versión de Deberny & Peignot—, además de ser «el rey de la tipografía francesa»,<sup>15</sup> era en opinión de Vox el paradigma de tipo universal. No sólo por su prestigio internacional sino también por su capacidad de adaptación a casi cualquier trabajo.

Como ya hemos mencionado, esa universalidad tipográfica que proclamaba la *Grafía Latina* le correspondía precisamente a los tipos que integraban en su diseño dicha latinidad, según Vox y la Escuela de Lure, definición arquetípica de lo universal. Pero esta cualidad no se limita para Vox a los tipos creados por diseñadores o fundiciones de países latinos. Afirmaba por ejemplo que en la tipografía inglesa —refiriéndose de manera indirecta a los tipos de la Monotype que estaban a cargo de Stanley Morison— había mucha más latinidad que en creaciones surgidas en tierras latinas, subrayando de esta manera esa idea de un espíritu universal que abarcaba tanto al pensamiento como a la propia tipografía en sus dimensiones más internacionales:

Hoy en día se habla mucho de nacionalidad, incluso de nacionalismo. Sin embargo, lo que admiramos de la tipografía inglesa es que no es insular. No considera que el continente esté «más allá». Conserva la tradición clásica y podemos encontrar más *grafía latina* en vuestras editoriales e imprentas que en los países conscientes de ser latinos (por no hablar de las naciones germánicas).<sup>16</sup>

---

13 Graphicus, «Comentaire», *op. cit.*, s.p.

14 Higounet, Charles, *L'écriture*, col. «Que sais-je?», vol. 653, 4ª ed. París, Presses Universitaires de France, 1969, (1ª ed. 1955), pág. 118.

15 Graphicus, «Comentaire», *op. cit.*, s.p.

16 Vox, *La typographie anglaise vue par un français...*, *op. cit.* [Dossier Vox, pág. 285]

Pero como queda claro al final de este comentario, la idea no es tanto la de concretar unos modelos propios de dicha latinidad, sino la de definir una serie de parámetros que enlacen la tipografía clásica con la por venir, en oposición a los tipos modernos de origen germánico.

Desde el seno de la Escuela de Lure, Aldo Novarese va a desmarcarse de Vox en el sentido de que los tipos latinos son efectivamente los humanistas —contrarios a los geométricos—, pero reivindicando sin embargo un carácter nacional, específicamente italiano en su caso. Novarese sentía la necesidad de una tipografía latina frente al avance de los tipos germánicos, esgrimiendo el argumento historicista de que la explosión de la tipografía renacentista italiana surgió ante el imperativo de responder a los primeros modelos tipográficos importados desde Alemania, cuando los realmente válidos para ellos eran sin embargo los caligráficos propios. De la misma manera, y con argumentos paralelos a los de Vox, reclama la creación de una tipografía nacional italiana a partir de modelos latinos; es decir, rechazando de nuevo los provenientes de Suiza y Alemania:

[...] la fuerza del antiguo Humanismo no ha disminuido y los italianos de hoy sienten la necesidad de una tipografía latina, al igual que los italianos de 1465 sintieron la necesidad de una tipografía nacional.<sup>17</sup>

## 5.2. La novedad y el futuro de la letra dibujada en la fotocomposición

---

Otro de los factores que se debían considerar a la hora de diseñar un nuevo tipo acorde con el espíritu de la Grafía Latina era el tecnológico, pues eran plenamente conscientes de que los nuevos tipos que habrían de diseñarse deberían estar sometidos a los condicionantes de la fotocomposición. Vox defendía incluso que ese nuevo medio acabaría por definir su propio modelo, distinto al que había perdurado durante cinco siglos de tipografía metálica:

Al igual que la letra fundida encontró su alma al dejar de copiar a la letra manuscrita, de igual manera la lumigrafía no tendrá lugar hasta el día en el que se olvide de la letra tipografiada y genere el alfabeto por sus propios medios.<sup>18</sup>

En el segundo número de *Caractère*, de julio de 1949, ya había adelantado que sería necesario crear nuevos modelos perfeccionados a partir de la letra dibujada —en evidente oposición a la construida— que cumplieran las mismas funciones que esta. Dichos diseños deberían estar así sometidos a las condiciones y facilidades proporcionadas por el «fotograbado», el cual permitiría reproducir esos dibujos

---

17 Novarese, Aldo, «Un nouvel humanisme à Lurs», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.

18 Vox, Maximilien, «Mort de Gutenberg», *Salut à l'an V*, Les Compagnons de Lure, París, 1957. [publicado en *Techniques Graphiques*, nº 10, Editions Michel Brient, París, julio 1957, pág. 32.]

a cualquier tamaño para adaptarlos a todo tipo de usos, aunque limitados a la publicidad:

El resurgimiento actual de la publicidad, debido al resurgimiento de la competencia, abre el campo a la innovación de *types* inéditos que suplan las deficiencias de la letra dibujada pero jugando un rol análogo: tipos que no será necesario grabar en doce o quince cuerpos en itálica, redonda y tres pesos, sino en tres o cuatro tamaños solamente: caracteres para anuncios, títulos y portadas; *display types* que se podrán, por añadidura, reducir o aumentar mediante fotograbado.<sup>19</sup>

Varias creaciones de la época recogían este espíritu de la letra dibujada para medios específicamente fototipográficos. Es el caso en concreto de *Typophane*, un sistema de letras transferibles desarrollado por Deberny & Peignot, antecesor de los de Letraset y Mecnorma.<sup>20</sup> Este sistema pretendía ofrecer caracteres para titulación —básicamente de los denominados por entonces «fantasías»— para que los impresores pudiesen «estar a la moda sin tener que hacer grandes inversiones»,<sup>21</sup> lo que permitía a Deberny & Peignot crear a su vez nuevos modelos sin tener que hacerse cargo de los costosos procesos que suponían el desarrollo de los tipos de metal.

En la presentación pública de *Typophane*, en un artículo publicado en el número de marzo de 1954 de la revista *Caractère*, Rémy Peignot describía el sistema y los cuatro primeros tipos asociados a él, precisamente como un avance hacia «la letra dibujada» que permitiría ahorrar tiempo y costes a cualquier profesional del grafismo:

Tras el éxito de Jacno, Bodoni y Contact, Deberny et Peignot presentan cuatro novedades tipográficas: Ondine, Président, Europe maigre étroit y Phœbus. La cantidad y variedad de estas tipografías evidencian un esfuerzo industrial sin precedentes. Al margen de esta importante manifestación creativa, Deberny et Peignot tienen el placer de presentar un nuevo medio de expresión gráfica: «Typophane».

Este procedimiento tiene el objetivo de abrir a la tipografía hacia el vasto terreno de la letra dibujada. Es evidente que tanto el fundidor como el impresor están alerta en todo momento para utilizar de manera prudente las fantasías de una moda cuyo valor efímero comporta riesgos evidentes. Por tal motivo, es necesario que dichas fantasías puedan expresarse a través de las tipografías para títulos que definan el estilo de la página. Creado por artistas de renombre, *Typophane* se presenta bajo la forma de alfabetos adhesivos sobre un soporte

---

19 Vox, Maximilien, «Dix milliards de signatures. Marcel Jacno», *Caractère, Industries et techniques papetières et graphiques*, año 1, nº 2, julio 1949, s.p. (Los términos ingleses figuran en el original.)

20 Osterer, Heldrun y Stamm, Philipp, *Adrian Frutiger, caractères: l'œuvre complète*, Birrkhäuser, Basilea, 2009, pág. 43.

21 Osterer y Stamm, *op. cit.*, pág. 223.



de celulosa translúcido. Estos alfabetos propiciarán un ahorro considerable a los maquetadores, decoradores o impresores sobre los tiempos que se emplean para dibujar letras.<sup>22</sup>

Pero en los ideales de Vox y de la Escuela de Lure, este camino de la letra dibujada —es decir, de la que surge del dibujo que traza la mano por cualquier medio directo (pluma, lápiz, pincel o cincel) de los tipos clásicos frente a la construida con escuadra y compás de los tipos geométricos modernos— no buscaba específicamente la vía comercial, sino una ideológica que enfrentaba ese «tipo auténticamente moderno», que según Vox debía «surgir a partir de una sucesión de bocetos, más que de un diseño depurado»,<sup>23</sup> a los diseñados geoméricamente. Una vez más señala así la importancia del dibujo manual para llegar a la construcción de la letra tipográfica, frente al diseño frío y matemático que asocia a las lineales suizo-germánicas.

Es decir, el tipo de la nueva era tecnológica debía seguir unos criterios que lo alejasen del peligro de la monotonía que asociaban a los tipos lineales germánicos en busca de otros más expresivos y acordes con ese espíritu latino. Y curiosamente, el tipo que Vox va a determinar como modelo de dicho cambio posttipográfico es *Bifur*:

Llegará el día en que nazca el prototipo que ya no deba nada a la herencia manual, a las servidumbres milenarias, aquel que consagre y glorifique el significado universalmente aceptado de cada dibujo; aquel que será a los actuales tipos «monotónicos» lo que fue la polifonía al canto llano. Bifur fue el primer carácter totalmente óptico del mundo, la auténtica «muerte de Gutenberg».<sup>24</sup>

En este sentido, cabría pensar que el modelo ideal para la Graffía Latina eran las escritas y manuarías de la clasificación de Vox. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, esa idea es cuestionable por muy diversos motivos.

---

22 Peignot, Rémy, «La Parade des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1954, pág. 44.

23 Blanchard, Gérard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p. [Reproducción editada y comentada por Maximilien Vox de «Une grande enquête sur les lineales», *Le Courrier Graphique*, nº 108 y 109, marzo-abril y mayo-julio de 1960. Las citas recogidas aquí pertenecen a las anotaciones de Vox.]

24 *Ibid.*

### 5.3. Manuarias y escritas

---

A pesar de lo que afirman autores como Sébastien Morlighem,<sup>25</sup> no hemos conseguido encontrar referencias que, de manera específica, relacionen las tipografías manuarias ni escritas de la clasificación de Vox con los modelos propios de la Grafía Latina. De cualquier manera, todos los textos señalan dos épocas muy concretas en las que se va a repetir la producción y el éxito comercial de este tipo de caracteres: la década de 1930 y la de 1950.<sup>26</sup>

Durante ese primer periodo, el mercado francés vio cómo se desarrollaban una gran cantidad de «escrituras» bajo la influencia de los modelos publicitarios que llegaban al continente europeo: las llamadas «letras americanas»,<sup>27</sup> algo que también confirma René Ponot cuando señala que la edición publicitaria de la década de 1930 sentía predilección por «este género de escritura dibujada» y que la producción «de las grandes fundiciones, abarca en su 50 % numerosas creaciones de escritas y manuarias» en aquella época.<sup>28</sup>

De hecho, así lo reconocía muy a su pesar Charles Peignot en 1936 cuando trataba de justificar el proceso de recuperación de los antiguos catálogos surgidos de la fusión de Deberny y Peignot en 1923 y que se publicitaba a través de los *Divertissements Typographiques*:

Francia, un año más, se ha limitado a investigar sobre nuevas formas de uso de los caracteres tipográficos existentes. El genio nacional de la cocina se ha orientado hacia recetas inéditas.

Esto prueba sin embargo que es necesario una renovación continua de la producción de las fundiciones; que dentro de la extrema variedad de suertes puestas a disposición de la publicidad, el recurso a la letra dibujada, a pesar de su evidente inferioridad, sigue mostrándose indispensable.<sup>29</sup>

Charles Peignot era sin embargo consciente de que su producción no podía limitarse a la fundición de tipos de otras épocas, sino que debía estar abierto al mercado del momento, que en aquella época demandaba precisamente escrituras y fantasías para publicidad. Para el diseñador Raymond Gid, aquella «multiplicación de cajas de tipos escriturales sin interés tipográfico» no era sin embargo más que un movimiento de las fundiciones europeas en la dirección

---

25 «[...] las familias incisas, manuarias y escritas son las que recogen la mayoría de creaciones tipográficas de la Grafía Latina.» (Morlighem, «La Grafía Llatina...», *op. cit.*, pág. 33.)

26 V. principalmente: Ferrand, Louis, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *Cahiers d'Estienne* nº 16, École Estienne, París, 1950, págs. 8-25; Ponot, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, págs. 15-28; Osterer y Stamm, *op. cit.*, *pássim*; Wlassikoff, Michel, *Histoire du graphisme en France*, París, Les Arts Décoratifs - Carré, 2008, *pássim*.

27 Chamaret, Sandra, Gineste, Julien y Morlighem, Sébastien, *Roger Excoffon et la fonderie Olive*, París, Ypsilon, 2010, pág. 184.

28 Ponot, René, «Les années trente et l'innovation typographique française», *op. cit.*, págs. 25-26.

29 Citado por Vox, Maximilien, «Le caractère d'imprimerie en 1935» *Publicité 1936*, Arts et métiers graphiques, París, 1936. [Reproducido en *Dossier Vox*, pág. 237.]

opuesta a la que marcó la llegada de *Futura* por aquellos mismos años, lo que consideraba simplemente una «reacción absurda, desesperada y humana contra su esterilizante implantación».<sup>30</sup>

Lo cierto es que, como hemos mencionado en el capítulo 2, el campo de las escrituras y las fantasías era prácticamente el único que le quedaba a las fundiciones francesas por dos razones: porque eran los modelos que demandaba la edición publicitaria para su consumo inmediato y porque no tenían capacidad de reacción en el campo de los tipos para texto, debido fundamentalmente a la oferta de casas extranjeras como la Monotype británica. Este hecho lo evidencian textos como las mencionadas crónicas de Bablon para *Caractère*, el cual reconoce ya a principios de la década de 1950 que el desarrollo de las escritas en aquella época funciona como contrapunto a las lineales y mecenas, dando en cierta medida la razón a Raymond Gid:

Las escrituras por último han enriquecido la paleta del impresor tipográfico contemporáneo bajo formas muy diversas. Empleadas con discreción, permiten romper de hecho, con una nota de fantasía y distinción, la severidad de ciertas composiciones clásicas basadas en Europe o las egipcias.<sup>31</sup>

Vox también se preguntaba en 1953 a qué se debía la abundancia de escritas en aquel momento, dejando en el aire la cuestión de si se trataba de algo natural, fruto de la creatividad de los diseñadores de tipos y un cambio en el pensamiento tipográfico hacia la letra dibujada que él mismo defendía, o si era una simple respuesta a lo que los fundidores y el mercado les solicitaban:

*Escrituras diversas o manuscritas.*

La tipografía, como señala Crous-Vidal, está a un paso de convertirse en grafología. La abundancia de escrituras «personalizadas», ¿responde a una nueva necesidad?, ¿es precursora de un renacimiento de la letra dibujada?, o, por el contrario, ¿denota falta de imaginación?<sup>32</sup>

Lo que evidencia esta declaración de Maximilien Vox es que los tipos escritos y manuarios no pertenecían de manera expresa al espíritu de futuro de la Grafía Latina, depositado por otro lado en «la letra dibujada», aunque sin embargo refleja conscientemente la gran cantidad de ellos que se estaban volviendo a producir en la Francia de posguerra. Esto nos conduce de nuevo al terreno del mercado tipográfico francés, el cual estaba básicamente dividido, como ya hemos mencionado con anterioridad, entre las fundiciones Deberny & Peignot, Olive y la FTF en último término.

---

30 Citado por Blanchard, Gérard, «Une grande enquête sur les linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n<sup>o</sup> 108, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, pág. 33.

31 Bablon, «L'actualité graphique...», *op. cit.*, pág. 46.

32 Graphicus, «Comentaire», *op. cit.*, s.p.

En este sentido, la gran batalla comercial de la época se libró en el campo de las escritas y manuarías, donde el talento de Roger Excoffon y la visión de la fundición Olive acabaron por acaparar las ventas y su presencia en todo tipo de soportes, ante la pobre reacción del resto de fundidoras francesas. Los tres principales hitos de la fundición marsellesa en aquella época fueron sucesivamente *Banco* (1951) [fig. 2], *Mistral* (1953) [fig. 3] y *Choc* (1955) [fig. 4], todos ellos diseñados por Excoffon.

*Banco* fue una respuesta adelantada al *Jacno* de Marcel Jacno para Deberny & Peignot, anunciado por él mismo en marzo de 1951, pero que no se lanzaría hasta finales de ese año.<sup>33</sup> Ante el precedente éxito de *Scribe* (1936) antes de la guerra, esta noticia espoleó a Excoffon y la fundición Olive, quienes ese mismo mes de marzo anunciaban el lanzamiento de *Banco*, el cual «eclipsó comercial y estéticamente al Jacno». Julien Gineste afirma igualmente que esta jugada no hace sino evidenciar la rivalidad comercial que existía entre la fundición Olive y Deberny & Peignot desde los tiempos de la ocupación en los que la fundición marsellesa decidió lanzarse en su competencia.<sup>34</sup> De esta forma, *Banco* llegaría a ser durante la década de 1950 «el tipo de fantasía más popular, usado en todas partes, en todos los anuncios, por todo el hexágono, en cualquier soporte».<sup>35</sup>

El otro hito de Olive fue *Mistral*, un tipo que cosechó un éxito inmediato nada más ser lanzado. Según Gineste, «el único antecedente y rival comparable dentro del mercado francés era el viejo *Scribe* de Jacno, eclipsado a partir de entonces, por lo que a Charles Peignot le tocó reaccionar para recuperar la ventaja que le sacaban los “marselleses”».<sup>36</sup>

Adrian Frutiger confirmaría este hecho y la rivalidad entre ambas fundiciones al declarar que, ante el éxito de *Mistral*, Charles Peignot le demandó diseñar algo similar, frente a lo cual el diseñador suizo se sentía impotente. De esta imposición surgieron los bocetos dibujados con pluma biselada de lo que debía ser el tipo *Federduktus*, que sin embargo nunca se llegaría a fundir, como declara el propio Frutiger:

Charles Peignot deseaba tipos del estilo del *Mistral* de Roger Excoffon, editado por la fundición Olive. [...] Nunca conseguí hacer una escritura con carácter como deseaba Peignot. No era capaz de crear algo comparable a los tipos de Excoffon. He de decir que se me da mejor la pluma que el pincel.<sup>37</sup>

---

33 Jacno, Marcel, «Remarques sur l'esprit d'invention», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.

34 Gineste, Julien, «Banco», en Chamaret et al., *op. cit.*, pág. 134.

35 Blanchard, Gérard y Mendoza, José, «Excoffon», *Communication et langages*, n° 57, tercer trimestre 1983, pág. 23.

36 Gineste, Julien, «Mistral», en Chamaret et al., *op. cit.*, pág. 160.

37 Osterer y Stamm, *op. cit.*, pág. 49.

De esa misma demanda y competencia saldría también de la mano de Frutiger para Deberny & Peignot el *Ondine*, un tipo que nace a contracorriente de la moda de los dibujados a pincel como los de Excoffon:

El periodo de los años 1940 y 1950 se caracteriza por una tendencia a la fugaz espontaneidad de los tipos manuscritos. Estos tipos, que destilaban un individualismo despreocupado, se concibieron para romper con la monotonía y la disciplina férrea de los años de la guerra y la posguerra. El pincel era el instrumento más atractivo y sería la herramienta de escritura predilecta y de uso corriente en la época. Con su proyecto *Ondine*, Frutiger renovó una cierta tradición de escritura con pluma plana, pero quedó como una creación a contra corriente de la moda. La *Ondine* no llegará, en su momento, a imponerse frente a tipos en boga dibujados con pincel como los *Mistral* y *Choc* de la fundición Olive.<sup>38</sup>

Frutiger era consciente de este hecho, ya que no respondía a los gustos franceses, más acostumbrados a los modelos caligráficos de plumilla decimonónicos —conocidos como inglesas— y con una visión por lo tanto más tradicionalista que lo que él proponía. Pero Frutiger acababa de llegar a la gran fundición parisina y hubo de plegarse ante las exigencias de Charles Peignot. Como comenta el propio Frutiger:

Yo sabía que no tendría el mismo éxito que *Mistral*, al menos en Francia, pero Peignot se burlaba porque lo único que quería era una escripta. La *Ondine* no consiguió imponerse frente a la feroz competencia de la época. No decía nada a los franceses, que no conocían esta forma de escritura con pluma ancha. En materia de caligrafía, Francia se había quedado en la estela de las *Calligraphiques noires*, trazadas con pluma de punta y que habían surgido en el siglo XIX.

Mi intención no era en absoluto recrear una escritura histórica, sino algo claramente moderno como una evolución en sí misma de la escritura.<sup>39</sup>

El otro dúo rival serán *Bolide* y *Choc*. Pero mientras que el primero, diseñado por Georges Vial (1926– ), no se lanzó por parte de Deberny & Peignot más que para su sistema Typophane en 1954, *Choc* fue lanzado por Olive en plomo un año más tarde, aprovechando la estela del éxito de *Mistral*. El lema publicitario de *Bolide* lo presenta como «un tipo impactante<sup>40</sup> que se evidencia en su color y fuerza, en particular para anuncios publicitarios».<sup>41</sup> Pero Excoffon conoce perfectamente el terreno de la publicidad y aprovecha su ventaja para lanzar un tipo más expresivo que el dubitativo *Bolide*.<sup>42</sup>

---

38 Osterer y Stamm, *op. cit.*, pág. 53.

39 Osterer y Stamm, *op. cit.*, págs. 53–54.

40 *De choc*, en el francés original.

41 Anuncio publicitario en *Caractère Noël*, diciembre 1954, s.p.

42 Chamaret, Sandra, «Choc», en Chamaret et al., *op. cit.*, pág. 184.

En 1956, la fundición Olive publicaría el catálogo *3 scriptes* (tres escritas), en el que presentaban los tres grandes tipos escriturales diseñados por Excoffon. A *Mistral* y *Choc* se uniría la caligráfica *Diane* (lanzada al mercado en julio de ese mismo año) [fig. 5], para presentarse como un trío de «tres valores tipográficos»,<sup>43</sup> que se publicitó con el siguiente texto:

Un hombre escribe... y su mano singular inscribe su emoción en cada signo, su firma, su secreto. Sus movimientos, grabados en metal, testimonian una convicción: las Escritas son oradores que llaman al margen de los textos. Su timbre es el de la publicidad.<sup>44</sup>

Las manuarías y escritas no eran por tanto modelos que respondiesen de forma explícita a las teorías de la Grafía Latina, sino que simplemente surgieron al dictado de la moda, las exigencias de la edición publicitaria y las necesidades del mercado. Este terreno sin embargo no interesaba especialmente al pensamiento tipográfico de la Escuela de Lure, al menos durante la era Vox, cuyos miembros estaban más comprometidos con devolver la dignidad al libro y la tipografía ordinaria, y cuya preocupación se centraba principalmente en el avance de modelos que no consideraban propios del espíritu francés.

Este tipo de caracteres eran las lineales, encarnadas principalmente en las geométricas de origen germánico que surgieron en la estela del *Futura* y que se vieron de nuevo aupadas por el grafismo suizo de la posguerra.

## 5.4. Lineales

---

El propio Charles Peignot se lamentaría en 1957 del hecho de que la producción tipográfica se hubiera limitado durante tres décadas a los tipos demandados por la publicidad, desatendiendo la creación de tipos para lectura corriente, los cuales estaban dejando por aquel entonces de producirse para composición manual y que se empezaban a diseñar para fotocomposición:

Todos los esfuerzos de los fundidores en los últimos 30 años se han volcado en la creación de tipos de fantasía. ¡Los libros y los periódicos ya no se imprimen con tipos de plomo! ¿Cuál es el actual cliente de la fundición? El catálogo, la publicidad, el anuncio. Muy a su pesar, ¡el fundidor ha acabado adentrándose en un terreno que lindaba peligrosamente con el del dibujante de letras!<sup>45</sup>

---

43 Anuncio publicitario en *La France Graphique*, noviembre 1956, 4ª de cubierta.

44 *3 scriptes*, Fonderie Olive, Marseille, 1956. (Folleto publicitario).

45 Peignot, Charles, «Quel avenir réserve à l'art typographique la composition photographique?» *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 8, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1957, pág. 39.

Hemos de recordar sin embargo que la conferencia que recoge este artículo era realmente la presentación de la *Lumitype* y de la tipografía estelar que preparaba Deberny & Peignot para composición manual, monotipia y fotocomposición: la *Univers* de Adrian Frutiger [fig. 6], «una tipografía funcional de 21 pesos y espesores distintos con la que se puede resolver cualquier problema».<sup>46</sup>

Para Peignot, al igual que para Vox, la fotocomposición abría las puertas a la tipografía expresiva, un concepto que poco tenía que ver con la expresividad que ofrecían los modelos escriturales. Esta variación tipográfica residía más en las posibilidades de «modulación» como futuro campo de ampliación de la oferta y su adaptación a nuevas necesidades de lectura, tal y como ofrecía *Univers*:

La multiplicidad de posibilidades va a permitir una tipografía, una letra y una composición más expresivas [...]. Existirá la posibilidad de concebir una tipografía que no sea ni arquitectural ni la de los grupos tan querida por Thibaudeau, sino una tipografía que se dejará llevar por la «entonación», una tipografía «modulada». Los matices de las entonaciones y las modulaciones llegarán a ser con toda seguridad nociones tipográficas.<sup>47</sup>

La modulación de la que habla Charles Peignot la asocia directamente a las posibilidades combinatorias y la flexibilidad que ofrece el sistema *Univers* con sus 21 variantes. No está defendiendo la tipografía en su dimensión visual, sino la combinación de esta con la necesidad de crear tipografías para la lectura corriente. Frutiger de hecho no se planteaba el diseño de *Univers* como un carácter de paloseco exclusivamente para titulares o publicidad —campo al que estaban relegadas las lineales en la edición francesa hasta el momento— sino como un tipo para cualquier uso, desde el publicitario al editorial en general, incluido el texto de lectura.<sup>48</sup>

El proyecto *Univers* se convirtió así en todo un reto para la fundición Deberny & Peignot. De hecho, Frutiger sólo logró convencer a Charles Peignot de embarcarse en su producción a partir del momento en el que se dio cuenta de que las ventas de su gran estrella comercial *Europe* empezaban a decaer y de que necesitaría un tipo de paloseco original para la *Lumitype* que lo sustituyera.<sup>49</sup> En esa misma época van a surgir otros tipos similares que se enfrentarían en competencia directa con *Univers*,<sup>50</sup> con mayor o menor éxito, por lo que es evidente que el auge de este modelo de neogrotescas surgirá también por exigencias del mercado.

---

46 Peignot, *op. cit.*, pág. 43.

47 Peignot, *op. cit.*, pág. 47.

48 Osterer y Stamm, *op. cit.*, pág. 96.

49 Osterer y Stamm, *op. cit.*, págs. 88 y 95.

50 *Folio* (Konrad F. Bauer y Walter Baum, Bauer, 1956), distribuida en Francia bajo la denominación *Caravelle* por la FTF; *Mercator* (Dick Dooijes, Amsterdam, 1957); *Neue Haas Grotesk* (Max Miedinger, Haas, 1957); *Recta* (Aldo Novarese, Nebiolo, 1958); o *Permanent* (Karlgeorg Hoefler, Ludwig & Mayer, 1962). Osterer y Stamm, *op. cit.*, pág. 426.

El argumento de Charles Peignot va a ser nuevamente una cuestión de orden comercial, ya que, frente a la anterior profusión de tipos de fantasía para publicidad, va a afirmar que es sin embargo «la edición, el lector, quienes consumen más tipos, no los titulares».<sup>51</sup> Pero, acto seguido, planteará la cuestión principal que preocupaba por entonces tanto a fundidores como a diseñadores de tipos y editores: si en la creación y utilización de tipos novedosos era el lector quien tenía que dar el visto bueno final, la legibilidad era la única máxima a seguir:

Un tipo no debe ser visible, no debe notarse que es nuevo, no es su novedad el problema que se plantea, es el de la legibilidad y su uso continuado.<sup>52</sup>

El debate sobre la legibilidad durante aquellos años en Francia, y en especial dentro del círculo de Lure, se centraba especialmente en la de los tipos de paloseco, entre otras cosas porque —como ya hemos mencionado— era uno de los principales problemas que achacaban a las lineales que habían acaparado la atención desde el periodo de entreguerras y que surgieron en el contexto de la modernidad germánica y la Nueva Tipografía. Salvo en casos muy concretos, las críticas a la presunta ilegibilidad de las lineales carecía por tanto de fundamento científico y no respondía más que a la experiencia personal de los tipógrafos y los conocimientos recibidos de generación en generación.<sup>53</sup>

Pero a pesar de que los estudios extranjeros eran numerosos,<sup>54</sup> la referencia en Francia por aquel entonces seguía siendo el trabajo del oftalmólogo Louis Émile Javal (1839–1907), el cual se remontaba a 1905.<sup>55</sup> Los estudios que se estaban llevando a cabo en París no eran sin embargo conocidos más que por «un círculo muy restringido (y no precisamente por los fundidores)».<sup>56</sup>

En diciembre de 1954 —en una conferencia impartida en la École Estienne de París y que fue reproducida por la prensa especializada francesa en varias ocasiones—, el profesor Ovink criticará esta tendencia de recurrir a la opinión transmitida por la tradición. Entre otras «cuestiones en torno a la tipografía», explicaba que la legibilidad no es un parámetro absoluto ni un valor inmutable, sino que variaba en función de múltiples factores, todos ellos propios del lector, por lo que en su opinión era imposible establecer un criterio único de legibilidad:

---

51 Peignot, «Quel avenir réserve...», *op. cit.*, pág. 37.

52 *Ibid.*

53 Schuwer, Philippe, «La lisibilité des linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 108, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, pág. 62.

54 De entre los principales que cita Schuwer: *Functional Motor efficiency of the eyes and its relation to reading*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1953; Sir Cyril Burt et al., «A Psychological Study of Typography», *British Journal of Statistical Psychology*, Aberden University Press, mayo 1955; G. W. Ovink, *Legibility, atmosphere-value and forms of printing types*, Leiden, A. W. Sijthoff, 1938.

55 Javal, Émile, *Physiologie de la lecture et de l'écriture*, Paris, Félix Alcan, 1905.

56 Schuwer, *op. cit.*, pág. 62.



Lo único que queda son las exigencias del lector y estas constituyen un factor muy variable. Uno de los mayores problemas en todas las discusiones sobre tipos de imprenta es justamente que olvidamos con demasiada frecuencia hasta qué punto este factor es variable. Efectivamente, el hombre tiende por lo general a considerar su propio punto de vista como el único válido y a hablar partiendo exclusivamente de su propia experiencia.<sup>57</sup>

René Ponot, frente a los estudios que descartaban las lineales o que daban por sentada la baja legibilidad de las didonas, también opinaría en el mismo sentido que «todo [...] prueba que la costumbre es en definitiva el factor esencial de la legibilidad», afirmando que las estadísticas de una época en la que se realizaron estudios como el de Javal no pueden ser extrapolados a otra distinta, ya que los tipos de uso corriente en periódicos y otras publicaciones no son los mismos.<sup>58</sup>

Philippe Schuwer (1930–2009), en el artículo publicado en 1960 en *Le Courrier Graphique*, titulado precisamente «La legibilidad de las lineales», expone una síntesis de los estudios sobre legibilidad comparada entre lineales y romanas que se habían llevado a cabo a finales de la década de 1950 en Europa y los Estados Unidos, llegando a la misma conclusión: «no existe ninguna diferencia en cuanto al grado de legibilidad entre los caracteres *antiques* y los romanos. [...] No nos confundamos: la legibilidad de las *antiques* es también el problema de la legibilidad en general».<sup>59</sup>

Pero el entorno de la Escuela de Lure y los más cercanos a Vox harán caso omiso a dichos estudios y análisis, defendiendo la posición tradicionalista que aseguraba la ilegibilidad de las lineales y su inadecuación para los textos de lectura continuada, más si la lengua vehicular era el francés.

El argumento que utilizará entre otros el impresor Henri Jonquières estaba basado únicamente en la convención dictada por el uso, que determinaba que las lineales debían utilizarse exclusivamente en el ámbito publicitario. Esto además le servía para afirmar «por tanto que el uso de la *antique* no es un signo de modernidad» y que su uso en las revistas «es posible que venga inspirado por una corriente procedente de Suiza o de Alemania, pero da como resultado una lectura extremadamente fatigante».<sup>60</sup>

De nuevo surge en la mente de los tipógrafos franceses esa idea de que las lineales no son un tipo que fuera conveniente en su país, ya que eran un invento extranjero, de origen germánico. Su uso en aquellos años no respondía para ellos más que a una cuestión de moda pasajera, surgida a raíz de la influencia de las

---

57 Ovink, G.W., «Questions autour de la typographie contemporaine», *Techniques Graphiques* n° 13, Editions Michel Briant, Paris, noviembre 1957, pág. 16. (org.: École Estienne, diciembre 1954, texto de la conferencia pronunciada el día 15 de ese mismo mes; reproducido parcialmente en *Caractère : revue mensuelle des industries graphiques* año 6, n° 3, marzo 1955, págs. 41–45.)

58 Ponot, «Actualité de Bodoni», *op. cit.*, s.p.

59 Schuwer, *op. cit.*, pág. 63.

60 Citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les lineales», *op. cit.*, pág. 49.

revistas y otro tipo de publicaciones europeas que la usaban en la composición de textos de lectura.

Vox expresará la misma opinión pero en un tono sarcástico —asociando las lineales a los iletrados—, basando de nuevo sus argumentos en la defensa de la tipografía corriente —para lectura— con el libro como terreno último y privilegiado de la letra frente a cualquier otro, ya fuera el publicitario o el de las revistas. Para Vox, ese campo editorial no tiene el mismo valor que el del libro y las lineales son por lo tanto inadecuadas en la composición de este, ya que no favorecen la auténtica lectura:

Las Lineales [...] sólo podrán progresar en detrimento de la lectura. En Francia, son el tipo por excelencia de los que no leen. Y en Suiza, en los países germánicos, el de los que desean el mérito de la lectura.<sup>61</sup>

Donde podemos encontrar la mayor recopilación de opiniones sobre las lineales es en la «mesa redonda imaginaria»<sup>62</sup> editada a partir de conferencias, entrevistas y preguntas realizadas a los diversos autores por parte fundamentalmente de Gérard Blanchard que se publicaría en dos números consecutivos (108 y 109) de la revista *Le Courier Graphique*, en 1960, bajo el título genérico de «Gran investigación sobre las lineales».

Todas las declaraciones recogidas y editadas por Blanchard son de miembros activos por aquel entonces de la Escuela de Lure, lo que da una visión muy precisa de cuál era el ambiente y la opinión general de aquel grupo sobre las lineales. Gérard Blanchard es de los pocos que van a expresarse personalmente en la introducción a su investigación con una posición relativamente positiva hacia las lineales, declarando que «representan la única tendencia realmente innovadora y general en un siglo que parece haber llegado al colmo de la anarquía tipográfica».<sup>63</sup>

Sin embargo, lo que hace no es más que recoger otra idea que va a ser también bastante común en el entorno de Lure: que las lineales fueron un mal necesario para depurar la tipografía —también la francesa— y allanar el terreno a nuevos modelos tras el caos creativo de aquellas seis décadas del siglo xx. Vox expresará esta convicción en al menos dos ocasiones, ambas recogidas en *Caractère Noël* de 1960; una de ellas en la edición del mencionado artículo de Blanchard, editado y comentado a su vez por Vox:

Así, el imperio de la lineal, que no es más que una «ocupación» transitoria, ha dado sin embargo lugar, al mismo tiempo, a una depuración necesaria.<sup>64</sup>

---

61 Vox en Blanchard, Gérard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *op. cit.*, s.p.

62 Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 60.

63 Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 30.

64 Vox en Blanchard, Gérard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *op. cit.*, s.p.

La otra será en una feroz reacción al crítico Raoul-Jean Moulin,<sup>65</sup> quien hablaba de un «Grafismo Nouvelle Vague» encarnado en los tipos lineales suizos, ante lo que Vox le replicó asegurando que no tenían nada de nuevos y que sólo los franceses serían capaces de establecer ese modelo realmente novedoso que se estaba fraguando en el seno Lure:

Mientras esperamos, no es malo que un sabio viento de austeridad procedente del norte venga a enfriar las confusas y ardientes cenizas.

Olvidamos con demasiada frecuencia que el jansenismo es también una forma del espíritu francés.<sup>66</sup>

El único que se manifestaría abiertamente a favor de las lineales, como no podía ser de otra forma, era Adrian Frutiger, quien afirmaba que la lineal es el tipo de nuestro tiempo porque responde a las necesidades del momento, defendiendo a su vez su proyecto *Univers* ante un público que lo admiraba por su talento pero que manifestaba enormes reticencias y prejuicios:

Una antique es, sin discusión alguna, el tipo que mejor traduce nuestra época. No me habría lanzado a la enorme empresa que ha supuesto la creación del *Univers* si no creyese que responde a las necesidades actuales. [...] quise proporcionar un medio de expresión a los tipógrafos actuales que necesitan «un» carácter.<sup>67</sup>

Pero el sentimiento extendido en el seno de Lure era de rechazo, con mayor o menor vehemencia. Las opiniones parecen además ser coincidentes en líneas generales, yendo desde su mencionada ilegibilidad o inadecuación a la composición de textos en francés, su carácter aséptico e impersonal, hasta la negación de que fueran tipos racionales como defendía la modernidad.

John Dreyfus aseguraba que la lineal era simplemente un estilo «vulgarizado por los entusiastas de la Bauhaus»<sup>68</sup> y que los tipos germano-suizos que estaban surgiendo por aquel entonces no eran por lo tanto más que malas imitaciones de las investigaciones modernas de la década de 1920. En su opinión no eran en definitiva más que efecto de una moda.

El diseñador Raymond Gid se declaraba por su parte abiertamente «eurófobo» (es decir, que odiaba la *Europe* y todos aquellos tipos que surgieron en su estela), ya que consideraba las lineales geométricas como tipos mediocres e ilegibles que

---

65 No hemos podido localizar las fechas de nacimiento y quizás desaparición de Raoul-Jean Moulin, si bien sí que hay constancia gráfica de que al menos en una ocasión asistió a Lure (*Dossier Vox, op. cit.*, pág. 312).

66 Graphicus, «Commentaire. Graphisme nouvelle vague, vielle vague», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, 1960, s.p.

67 Adrian Frutiger citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 50.

68 John Dreyfus citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 31.

en absoluto respondían al pretendido racionalismo a partir del cual se habían presuntamente creado:

Es más que evidente que esas formas frías, de origen económico, no son una llamada a la sensibilidad, sino a eso que algunos puedan llamar razón, si es que se puede denominar así al esnobismo mecánico-geométrico unido a una mediocre preocupación por la legibilidad.<sup>69</sup>

Gid niega además que las lineales fueran el tipo del siglo xx, ya que eso supondría asumir que era una época «tan inhumana» como transmitían los propios tipos lineales y que por lo tanto «la fría antique» no era más que «la caricatura de nuestra época» en vez de su auténtico reflejo.<sup>70</sup> Esta opinión es compartida de forma idéntica por el diseñador belga Fernand Baudin, quien ponía en duda el argumento de que los tipos lineales fueran fruto de su racionalización, argumentando que eran meras simplificaciones del arquetipo alfabético, razón por la que negaba tajantemente su contemporaneidad.<sup>71</sup>

¡La antique no es en absoluto el carácter de nuestro tiempo! [...] Son simples esquematizaciones. [...] Da la sensación de que, en la actualidad, más bien se haya puesto de moda lo «irracional».<sup>72</sup>

José Mendoza confesaba sin reparos su «tradicionalismo antes que la innovación a cualquier precio»<sup>73</sup> y aseguraba igualmente que las lineales respondían a un «factor de moda innegable»,<sup>74</sup> algo en lo que insistiría años más tarde al definir las como una de las tres oleadas de la moda tipográfica que sufrió Francia, junto con las escritas (como *Mistral*) y las fantasías publicitarias (encarnadas según Mendoza en *Banco*):

Frutiger había dibujado y puesto a punto la Univers para Deberny & Peignot y todas las fundiciones crearon lineales. Todas. La moda eran las lineales.<sup>75</sup>

En las conclusiones a su investigación, Gérard Blanchard cuestiona además la idea de progreso asociada a las lineales que defendía el diseño suizo,<sup>76</sup> ya que

---

69 Raymond Gid citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 33.

70 Raymond Gid citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 49.

71 Recordemos que Maximilien Vox ya se había expresado en términos similares en varias ocasiones, argumentando que las lineales eran lo más *antique* (antiguo) que existía y que por lo tanto no tenían nada de moderno.

72 Fernand Baudin citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 50.

73 José Mendoza citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 42.

74 Mendoza citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 50.

75 Blanchard y Mendoza, «Excoffon», *op. cit.*, pág. 26.

76 El progreso a partir de la síntesis formal es una idea que se remonta a las vanguardias artísticas de principios del siglo xx, recogida posteriormente por el Movimiento Moderno hasta el diseño suizo,

las considera como una regresión a modelos del siglo XIX, cuando asegura que existían entonces tipos de paloseco mucho mejores, como los que distribuía la casa Monotype.<sup>77</sup> Por último, refleja esa posición casi unánime del entorno tradicionalista de Lure frente a las lineales y que no responde más que a los miedos de la tipografía francesa al cambio tecnológico:

El clan tipográfico estrecha las convenciones por última vez: bajo la presión externa de las creaciones de los diseñadores de cualquier tendencia y antes de que la fotocomposición ofrezca sus posibilidades infinitas y menos onerosas, la tipografía en plomo cierra filas en el combate en torno a las lineales...<sup>78</sup>

Aunque en esta serie de artículos no queda reflejada la posición de Vox más que de manera anecdótica, ya había manifestado en otros medios su ambigüedad en unas ocasiones y su rechazo feroz a las lineales en otras. Así, por ejemplo, cuando Deberny & Peignot publicita el lanzamiento de *Univers* para monotipia, fotocomposición y composición manual con un encarte en las primeras páginas de *Caractère Noël* de 1958, Vox será el encargado de añadir una elogiosa reseña del nuevo tipo, al que llega incluso a presentar como una cumbre de la grafía latina:

El más hermoso regalo de Navidad para aquellos que aman y sienten la tipografía: dos «grandes» se unen para producir en común el tipo fundamental [de base] que devolverá a la profesión el sentido de la simplicidad.

*Univers* servirá para la composición manual, mecánica y fotocomposición; una noticia que será recibida con alegría por los impresores, editores y artistas de Francia.

Esta lúcida y generosa cooperación abre de nuevo las vías del porvenir al arte tipográfico en un momento de duda [sobre el propio futuro de la disciplina].

En estas páginas siempre hemos tenido fe en los destinos de la grafía latina. Deberny & Peignot y Monotype, eligiendo así colaborar más allá de originalidades y mimetismos fáciles, marcan un paso hacia la unidad de la civilización. ¡Y *Caractère Noël* es el primero en felicitarles!<sup>79</sup>

---

según la cual es imprescindible deshacerse de cualquier reminiscencia historicista para poder avanzar. Para el Estilo Internacional, como lo había sido para la Nueva Tipografía en su conjunto, las lineales simbolizaban dicho antihistoricismo pues consideraban que cualquier otro elemento formal que se añadiese a la estructura básica de la letra o la composición tipográfica era contrario a su funcionalidad y estaba a su vez remitiendo al decorativismo innecesario de épocas anteriores. De la misma manera, la supresión del ornamento (expuesta fundamentalmente por Adolf Loos) era defendida por el conjunto de la Modernidad en términos similares de economía de medios, facilidad de producción y funcionalidad.

77 Blanchard, Gérard, «Conclusions provisoires», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 109, París, Impr. Henri Marchand, mayo-julio 1960, pág. 51.

78 Blanchard, «Conclusions provisoires», *op. cit.*, pág. 53.

79 Vox, Maximilien, (Anuncio publicitario de Deberny & Peignot de *Univers*), *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, 1958, s.p.

Este texto no podemos considerarlo más que un encargo publicitario por parte de Charles Peignot al editor de la revista *Caractère Noël* y no como unas declaraciones sinceras y personales de Maximilien Vox, ya que todos los testimonios sobre su posición y la gran mayoría de sus declaraciones con respecto a las lineales durante aquella época son de claro rechazo. Frente a esa presunta «nueva ola de las lineales» que relataba Raoul-Jean Moulin y que citaba Vox con la intención de desmontar sus argumentos, este califica a los tipos de paloseco de fríos, estériles, monótonos, impersonales y primitivos. Ante tal panorama, Vox reclama el regreso a tipos clásicos —franceses, por supuesto— cuyo uso tradicional es aval suficiente para su recuperación:

[...] al dar todas las oportunidades a las Lineales, ex-Antiques, o Grotescas, Gothics y Sans-Sérifs [...] no nos hacemos ilusiones sobre su tendencia a la monotonía, a la esterilidad, a lo primario. Bajo tan estricto régimen, ¡cuántos han regresado, precipitadamente, al Garamont de nuestros padres o al Plantin nuestros abuelos! No hay suficientes recetas de estilos y muchos, demasiados tipos, que no difieren más que por ínfimas sutilezas.<sup>80</sup>

El problema de fondo que subyacía en estas declaraciones y que Vox no va a tener pudor en confesar, es que las lineales no eran una solución «de origen francés», sino que la profesión francesa había «dado con ella después que todo el mundo, sin espontaneidad»,<sup>81</sup> por lo que su aplicación en Francia resultaba extraña hasta el punto de considerarla completamente inadecuada, idea que —como ya hemos visto en capítulos anteriores— estaba bastante extendida entre los profesionales galos.

En su crónica de los Encuentros de 1962, Fernand Baudin va a ser mucho más explícito, recogiendo directamente el sentimiento manifestado por Vox en sus conferencias con respecto a su expresividad, su vehemencia para con las lineales y su promoción de otros modelos, nuevos y distintos:

La lectura y la contemplación de *Caractère Noël* no da más que una vaga idea de lo que puede ser una conferencia de Maximilien Vox sobre la letra. Es un tema del que desborda, que ha enriquecido a lo largo de una vida y el cual enriquece cada día, en París, con una abundante cultura literaria e histórica. Una conferencia suya tampoco son meros fuegos artificiales, es una revista de las tendencias más actuales. Y un programa. ¿Y cuáles serían esas tendencias? En una palabra: desafecto cada vez más claro frente a las lineales. ¿Y el programa? ¡Evidentemente el de no aferrarse a las lineales!<sup>82</sup>

---

80 Graphicus, «Commentaire. Graphisme nouvelle vague, vieille vague», *op. cit.*, s.p.

81 Vox en Blanchard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *op. cit.*, s.p.

82 Baudin, Fernand, «Lursbi & orbite. Le Premier Parlement Typographique International», *Nouvelles Graphiques*, nº 10–12, Keesing, Deurne, noviembre 1962, pág. 12.

René Ponot también testificará tres décadas más tarde que «como a Morison, a Vox no le gustaban las lineales».<sup>83</sup>

## 5.5. Incisas neolatinas

---

Frente a los tipos escritos y manuarios —que proliferaron como respuesta a la demanda de la edición publicitaria— y el rechazo a las lineales por parte de los tradicionalistas lursinos, podría dar la sensación de que la Grafía Latina no proponía como propio ningún modelo tipográfico. Sin embargo, existía un tipo de caracteres que se consideraba desde al menos los tiempos de Thibaudeau como específicamente francés, denominado de hecho *latinas* en su clasificación. De esta rama, como hemos visto anteriormente, Vox va a sacar el grupo de las *incisas* para su clasificación de caracteres. Este va a ser precisamente el modelo que, ya en 1957, presentará como ese nuevo tipo que saldría de la Escuela de Lure, reclamado precisamente por su latinidad y vinculación con los modelos clásicos:

Se está elaborando un tipo de letra cuyo rostro se boceta ya en el subconsciente de los mejor dotados. No hay que forzar los brotes; digamos solamente que será una rama del tronco de las incisas, pero derivada hasta aflorar numerosas ramas vecinas, tal y como puede uno observar al recatalogar todo el material actual según las categorías de Lure, y dándose cuenta entonces de cómo los tipos realmente nuevos que se escinden de cada gran división tienen la tendencia a reunirse en la copa.<sup>84</sup>

En las mencionadas conclusiones de su «gran investigación sobre las lineales», Gérard Blanchard reivindica la necesidad de definir un arquetipo sobre el que construir el tipo de su tiempo, entendiendo que es una lineal o que al menos parte de esa idea de desnudez del tipo para poder construirlo sobre él:

Estamos a la espera de una lección en la que se nos descubra la forma esencial y desnuda del signo al tiempo que se permita construir sobre ese «canon» despersonalizado las variaciones gráficas más personales que se puedan.<sup>85</sup>

Sin embargo, no está defendiendo la simple formulación del dibujo ni la síntesis que supone la letra de palo, sino la conservación de la legibilidad que evidencian las variaciones de las lineales que siguen —interpretan, modifican, buscan— las convenciones clásicas marcadas por modelos como el *Garamond*. El modelo tipográfico de la Grafía Latina se podría resumir en realidad como esa búsqueda del arquetipo impersonal —y universal por extensión— a partir del cual construir

---

83 Ponot, René, «Maximilien Vox, le typographe», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, Bibliothèque des Arts Graphiques, París, 1994, pág. 80.

84 Vox, «Mort de Gutenberg», *Salut à l'an V*, pág. 32.

85 Blanchard, «Conclusions provisoires», *op. cit.*, pág. 52.

auténticas obras de arte tipográfico partiendo de los clásicos legados por la historia y la tradición.

Desde principios de la década de 1950 —coincidiendo con el lanzamiento de la revista *Caractère*— el movimiento de la Grafía Latina defendió precisamente esa vigencia del modelo clásico del alfabeto latino, encarnado concretamente en la lapidaria romana del periodo imperial (con la inscripción de la Columna Trajana como referente). Ese modelo se entendía como el ideal de la letra latina, depurada y «espiritual».<sup>86</sup> Así lo expresaba de hecho el diseñador Alessandro Butti, de la fundición Nebiolo de Turín, en la presentación de su tipo *Augustea* [fig. 7] en un artículo publicado en *Caractère* en abril de 1950.

Para Butti la letra romana lapidaria no es sólo una forma de expresión de ideas, sino el resultado de la búsqueda de un canon estético en la que «la letra griega no es más que un estadio preparatorio», entendiéndose por tanto que el helenismo que se asignaba a las lineales o *antiques* las convertía en un modelo primitivo, no evolucionado. Pero a pesar de que muchas construcciones de tipos lineales están basadas en las proporciones y variaciones de la letra lapidaria —y cita ejemplos como la *Futura*, la *Gill* y la *Welt Antiqua*—, Butti asegura que ninguno de ellos ha conseguido hasta aquel momento conservar su «elegancia y magnificencia» originales.<sup>87</sup>

Según Butti, las líneas definidas por la estética de los caracteres imperiales sería por tanto la continuación de las marcadas por la belleza de la escultura griega pero trasladada a su vez a todo el ingenio romano y a las «perfectas leyes estáticas» de sus construcciones monumentales, lo que las convierte no sólo en obras de arte sino del pensamiento.<sup>88</sup> Por esta razón consideraba además que el espíritu de la letra lapidaria romana era casi de orden místico y que existía un arquetipo oculto en las múltiples variaciones de cada aplicación y reproducción que debía ser revelado «sin necesidad de retoques personales ni de innovaciones premeditadas» para de esta manera llegar a la letra «más digna de ser conservada» como es, en su opinión, la lapidaria romana.<sup>89</sup>

El modelo clásico romano se convertía así en perenne y contemporáneo, algo que se demostraba con «el éxito universal de cada serie moderna que se inspira directamente en ellas», ya que «las líneas, inmortales desde entonces como la tipografía, del carácter lapidario romano» no hacían sino corroborar la vitalidad y actualidad de sus formas a través de las creaciones del momento.<sup>90</sup>

---

86 Sobre esta consideración las lapidarias romanas como esencia fundamental del alfabeto latino por parte de la Grafía Latina ya hemos hablado en el capítulo 3.

87 Butti, Alessandro, «Augustea, lettre lapidaire», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 2º cuaderno, abril 1950, s.p.

88 Recordemos aquí que para el diseño moderno, al que se oponían los tradicionalistas como Butti, la belleza procedía de la perfección dictada por leyes naturales y universales como las matemáticas.

89 Butti, *op. cit.*, s.p.

90 Butti, *op. cit.*, s.p.



Hemos de recordar en este punto que, en su primer manifiesto «Pour une graphie latine» de febrero de 1950,<sup>91</sup> Maximilien Vox reclamaba como obras arquetípicas de la latinidad —que deberían servir de guía para la tipografía francesa— los trabajos de Stanley Morison (en evidente referencia al proceso de recuperación de tipos clásicos que había llevado a cabo la Monotype británica bajo su asesoría), Alessandro Butti (quien acababa de lanzar el *Augustea*, como acabamos de mencionar), Walter Diethelm (diseñador suizo que había diseñado por su parte otro tipo del mismo modelo: el *Diethelm Antiqua* (Haas, 1948)<sup>92</sup> [fig. 8] y Guillermo de Mendoza (diseñador español que, como ya hemos comentado en el capítulo 3, fue presentado como «apóstol de la grafía latina»,<sup>93</sup> pero cuya obra es prácticamente desconocida e inédita hasta el día de hoy).

A partir de entonces, Vox recurrió al argumento de que la letra alfabética era de origen escultórico y que, por consiguiente, tal era la esencia a la que se debía la grafía latina y la letra del futuro. Es su concepto de la «tercera dimensión», el cual se convertiría en otro de los eslóganes de la Grafía Latina, negando la idea de que el origen de todas las formas de las letras tipográficas tuviera que ver con la pluma o el pincel y defendiendo de esta manera que su dibujo se debía al realizado sobre la piedra por los escultores:

[...] esta *Letra tridimensional* [...] es a la vez origen y conclusión de todo trabajo alfabético, el *alfa* y el *omega* del que hablan las Escrituras.

La letra antigua que engendró nuestro alfabeto «romano» surgió de las manos del escultor y conserva la marca de su cincel. Los remates de nuestras letras capitales no son formas procedentes del transcurso de la pluma, sino del final de un trazo en la piedra. De ahí su belleza, su necesidad, su papel estructural en vez de añadido, y que está resurgiendo en la tipografía actual, la de los jóvenes que están creando en estos momentos la Letra francesa de mañana.<sup>94</sup>

Pero el auténtico problema para la Escuela de Lure y que amenazaba a la grafía latina era, como ya hemos visto, la profusión de lineales geométricas y neogrotescas que llegaron al mercado francés durante las décadas de 1930 y 1950, en sendas oleadas. Se trataba por lo tanto de «humanizar» a las lineales siguiendo los parámetros de la letra clásica, ya que la letra de paloseco se consideraba una degradación aséptica de dicho arquetipo, hasta el punto de volverla ilegible.

Ya en septiembre de 1947, Raymond Gid entendía que el alfabeto occidental, en su evolución tipográfica, había tomado un rumbo equivocado al seguir el mercado

---

91 Sólo dos meses antes de que Butti publicase su artículo en la misma revista.

92 Monod, Flavien, «Un nouveau caractère suisse: Le Diethelm», *Caractère: industries et techniques papetières et graphiques*, año 1, nº 4, Paris, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, Navidad – diciembre 1949, págs. 6–7.

93 Laurent, André R., «Un maître inconnu: G. de Mendoza (1895-1944), apôtre de la Graphie Latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

94 Vox, Maximilien, «L.A.B.C. de l'Alphabet», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 10, nº 2, Paris, Compagnie française d'éditions, febrero 1959, pág. 51.

por la abstracción de las lineales. Demandaba por tanto la humanización de los tipos frente a la depuración ilegible y despersonalizada que habían empezado a propagar modelos geométricos como la *Europe-Futura* y que, a su entender, traicionan los propios principios tipográficos, de carácter humanista:

Si enfrentamos la escritura oriental [...] a nuestra escritura abandonada al frío arbitrario de un alfabeto abstracto y examinamos el camino que sigue la plástica de nuestro alfabeto, seguramente tenemos derecho de preguntar si el *tipo*, que padece pesadamente una crisis de despersonalización general, ha llegado a una encrucijada, esclerotizada en su simplificación geométrica. [...] Si añadimos que la monotonía de la *antique*, por hermosa que sea, resulta poco legible en comparación con un Didot o un Elzévir del mismo ojo, podemos afirmar que falta al fin mismo de los caracteres. [...] El carácter tipográfico, más humano que el hombre que le dio la vida, reclama más humanidad.<sup>95</sup>

La posición de Gid es la tradicionalista que reclama la revisión de la tipografía a partir de los criterios de diseño de tipos que vinculan su dibujo con su origen caligráfico.<sup>96</sup> De hecho, cuando décadas más tarde vuelva a recordar aquella época de tránsito desde el plomo a la fotocomposición, Gid seguirá insistiendo en que la lineal deshumanizada por la Bauhaus buscó recuperarse con la inclusión de los tipos modulados (de doble grueso) para huir del estatismo. Es decir, el intento de recuperación humanista de las lineales fue, en su opinión, fruto de la revisión que se llevó a cabo con las incisas —y otros modelos anteriores, como el *Peignot* de Cassandre— tras su reconciliación con la caligrafía, si bien seguía opinando que cualquier experimento que supusiera buscar la de la sobriedad de la letra eliminaba igualmente su vitalidad:

La letra es humana, un avatar cincuentenario que ha demostrado, con las investigaciones de la Bauhaus, que es incompatible con una frialdad extrema. La lineal (de palo) enseguida buscó su *doble grueso*. Es de hecho la conjunción de la pluma de oca y la «redonda» del siglo pasado. Pero la letra vive, habla de hombre a hombre. *Sobria, es letra muerta.*<sup>97</sup>

Podría parecer que esta era la posición común e incluso lógica por parte de la Escuela de Lure, pero la opinión de Vox era bastante diferente, ya que no

---

95 Gid, Raymond, «La lettre», *Art présent*, nº 4-5, Clermont, París, septiembre 1947, pág. 84.

96 Como ya hemos mencionado a lo largo de esta memoria, esta posición tradicionalista en tipografía no se limitaba a esa vinculación del diseño de tipos con la caligrafía, sino que reclamaba además volver a los modelos del Renacimiento italiano —en especial los venecianos, que consideraban los más perfectos— por su carácter literalmente humanista. Esto se oponía además al presunto progreso que ofrecían los tipos modernos de paloseco, pues los percibían como ilegibles, fríos e impersonales, por su evocación de la máquina.

97 Gid, Raymond, «À l'heure où le plomb devient lumière.» *De plomb d'encre & de lumière: essai sur la typographie et la communication écrite*, París, Centre d'étude et de recherche typographiques, 1982, pág. 20.

consideraba que el modelo a seguir fuese el caligráfico, sino el epigráfico. Como hemos mencionado más arriba, pensaba que el origen de la escritura latina, en toda su perfección, residía en la letra romana lapidaria, purificada a su vez por la recuperación carolingia y refinada por el pensamiento humanista del Renacimiento:

*La eterna grafía latina*

Un último punto a señalar para precisar mi tendencia personal: considero que no se comprenderá nada de la Letra si únicamente se la asocia al virtuosismo del escriba, a las florituras grafológicas del calígrafo que pertenecen a escuelas y épocas de la letra emotiva y decorativa. Entre otras, la admirable, zarposa e ilegible edad media [sic] llamada «gótica» o el arabesco hispano-morisco que, bajo el sol mediterráneo, pretende ser de vez en cuando grafía latina.

Puesto que considero que la vía recta y sana de esta pasa por la tradición «humanista» que —a partir de Carlomagno y posteriormente con el Renacimiento y la imprenta moderna que le siguió— desnuda [a la letra] hasta del más exquisito ornamento y halla su desnuda belleza en la razón, su fin último en el equilibrio mental.<sup>98</sup>

La nueva grafía latina tenía efectivamente relación con la depuración formal propuesta por las lineales geométricas y las neogrotescas —como por otra parte estaba defendiendo el movimiento moderno—, pero vinculándola en este caso con la desnudez racional de la letra a partir de modelos clásicos. La «razón» voxiana es en consecuencia de orden intelectual en vez de cientifista, asociando esta únicamente al pensamiento humanista.

Pero en esas declaraciones se dejan ver además otras posiciones muy claras. La primera es la negación de esa naturaleza caligráfica de la letra y su rechazo al preciosismo virtuosista de los calígrafos, ya que Vox entiende que no es un objeto simplemente formal sino una herramienta intelectual de primer orden. En segundo lugar, la grafía latina que promulga es a partir de la oposición frontal a los modelos germánicos o góticos. Pero quizás lo más significativo sea la negación del arabesco, en clara referencia no sólo a las caligrafías hispano-árabes medievales, sino a las primeras creaciones ornamentales de Crous-Vidal.

Según recoge Gérard Blanchard en su mencionada «gran investigación sobre las lineales», el consenso lursino consistía precisamente en que «el futuro está en las lineales»,<sup>99</sup> pero pasando por su reformulación humanista, lo cual las hacía tendentes a las incisas. Así lo afirmaba Raymond Gid cuando, refiriéndose a los tipos modulados de paloseco como el *Peignot*, opinaba que dichos modelos se ennoblecerían «yendo hacia las incisas».<sup>100</sup>

---

98 Vox, «L'A.B.C. de l'Alphabet», *op. cit.*, pág. 51.

99 Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 54.

100 Raymond Gid, citado en Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 54.

René Ponot es de una opinión similar y cree que los tipos del futuro son las incisas, pero matizando que el proceso de recuperación de las grotescas que se estaba dando con tipos como *Univers* sólo podía ser viable si se conseguía hibridar la depuración de estas con la sensibilidad que ya residía en el modelo de las latinas, antecesor de las incisas de mediados de siglo:

La tendencia incisa, tipo Optima, es la que lleva en sí misma las formas de mañana e incluso de un futuro más lejano. [...] Creo sin embargo que la vuelta actual hacia las grotescas marcará el giro que nos conducirá de nuevo hacia la forma ideal en la que lo intelectual se une con lo sensible: las antiguas «latinas».<sup>101</sup>

El impresor Henri Jonquières defendía que esa tendencia de las lineales hacia las incisas era una cuestión necesaria, debido a un factor de legibilidad adaptada a las exigencias culturales de «nuestro clima intelectual y social» latinos. Ese sería, en su opinión, el único argumento posible que justificase la investigación en busca de nuevos tipos expresivos que pudieran partir de las lineales.<sup>102</sup>

La postura de José Mendoza recoge a su vez todas las anteriores pero trasladadas a su propia incisa neolatina que acababa de lanzar al mercado la fundición holandesa Amsterdam: *Pascal* [fig. 9]. Un tipo que parte del proyecto inacabado de su padre (Guillermo de Mendoza), del que sólo ha trascendido la caja alta y que su hijo José retomaría como modelo en 1953.<sup>103</sup>

Debe por tanto aparecer, al lado de la sobria e indispensable antique de estilo grotesco, una antique amable pero no inoportuna, elegante pero no exuberante, sobria pero ligeramente afectada, no demasiado fría, sensible pero no femenina. Estas tres cualidades —sobriedad, sensibilidad y elegancia— son las que me han llevado a crear el Pascal.<sup>104</sup>

En su artículo sobre la evolución histórica de las lineales, publicado en las páginas inmediatamente anteriores al mencionado de Blanchard, René Ponot trataría de justificar que el nuevo modelo de lineal pasa precisamente por las incisas no caligráficas, tal y como sostenía Vox. La tesis principal que fundamenta todo el artículo, basado en su investigación sobre las antiguas epigráficas griegas y romanas, le sirve para demostrar que el modelo de la letra alfabética de aquel momento era la lineal. Un modelo de lineal sin embargo particular: modulada y con terminaciones ligeramente triangulares; muy alejado por tanto de las geométricas modernas pero independiente de los modelos con remates, derivados estos de las caligráficas, sino de las lapidarias.

---

101 René Ponot, citado en Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 56.

102 Henri Jonquières, citado en Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 56.

103 Majoor, Martin y Morlighem, Sébastien, *José Mendoza y Almeida*, Paris, Ypsilon, 2010, pág. 20.

104 José Mendoza, citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 58.

Argumenta que los primeros caracteres lineales son incluso los fenicios, subrayando que fueron la potencia que expandió la escritura por toda la cuenca mediterránea. Con esto da a entender que, ya desde el principio de los tiempos de la escritura, el mérito es de los pueblos mediterráneos, incluyendo el de la invención de las lineales, a pesar de la expansión germánica de las mismas durante la primera mitad del siglo xx.<sup>105</sup>

Incluso el *Europe-Futura*, que «son las latinas geometrizadas», sería a su entender una sintetización de aquellos modelos clásicos a los que se les ha despojado de los remates, que considera meros accidentes decorativos:

Amputar sus remates a las latinas no me parece sin embargo ni un atrevimiento ni un crimen de lesa majestad, ya que estoy convencido de que esos remates no son más que un accidente convertido en decoración...<sup>106</sup>

Menciona a su vez el *Optima* (Stempel, 1955) de Hermann Zapf y el *Pascal* de José Mendoza como surgidos de esa preocupación: la de derivar un carácter lineal de las romanas, conservando la modulación pero eliminando los remates. Esto en realidad no sería por tanto más que la evolución de las latinas decimonónicas, no tanto como la síntesis moderna de las romanas lapidarias. De igual manera alaba el *Île de France* (FTF, 1959) [fig. 10] y el *Paris* (FTF, 1952) de Crous-Vidal como portadoras de detalles constructivos que, en la misma línea que *Optima* y *Pascal*, confieren elegancia a la letra.<sup>107</sup>

La postura de Vox será idéntica, ya que defendía que todos los cambios y la evolución de la letra durante aquellos años surgen de la revisión de los modelos de paloseco, pero insistiendo en que la única vía de futuro legítima pasa por el humanismo y la delicadeza de las incisas de origen epigráfico, como esencia de la grafía latina:

Me atrevería a afirmar sin embargo que bajo una simplicidad engañosa, un rigor jansenista, [la lineal] es la madre del cordero de todas las derivaciones estéticas. Y que la incisa con la que se compara, por cercana apariencia, evoca en su ruda truculencia las delicadezas de la grafía latina y el gusto humanista.

Debemos mantener firme como una roca la diferenciación señalada por nuestro maestro Stanley Morison entre la tradición de la pluma y la del cincel, bajo pena (como se puede observar) de no entender nada. Ahora bien, las lineales son igualmente trazos de tinta, aun cuando la pluma de oca o el hierro

---

105 Ponot, René, «Les linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 108, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, págs. 25-26.

106 Ponot, «Les linéales», *op. cit.*, pág. 33.

107 *Ibid.*

de la lanza del sargento mayor<sup>108</sup> mutan en tiralíneas, el cual no es sino una pluma metálica de plumín cerrado.<sup>109</sup>

Sin embargo, dicha evolución de la letra es en su opinión un resurgimiento de las latinas del siglo anterior, por influencia mediterránea, frente a la frialdad que adjudica a los tipos suizos. Por esta razón, Vox considera que las lineales modernas no son más que un espejismo, pues la realidad reside en la Grafía Latina de los diseñadores mediterráneos:

Lo repito: la letra no evoluciona linealmente, sino en círculo, el cual sería más bien una espiral. [...] Así, la rama muerta de las Latinas está haciendo brotar la ramificación de las Incisas que, bajo el resplandeciente cielo de España,<sup>110</sup> echa ya sus brotes llenos de sabia, burlándose de las heladas de abril y el frío viento que sopla desde el Jungfrau.<sup>111</sup> [...] El propio *Modern'Style*, vocablo atroz, enmascara una realidad: el agua viva de la grafía latina, imaginativa, soleada, que corre subterránea tras la desaparición de la escuela de 1900, pero que florece y mana por doquier en los trabajos de Excoffon, de Crous-Vidal, de Ponot, de los Mendoza, padre e hijo.<sup>112</sup>

Vox también publicaría un artículo sobre el origen de las lineales en el mismo número de *Le Courrier Graphique* que Ponot, en el que afirmaba que ese nuevo modelo de incisa no sería una derivación de la lineal, sino, en el camino opuesto, una latina que tiende hacia la lineal. Así, la referencia serían las latinas de remates triangulares filtradas por la mano del diseñador de tipos que acaba modificando su forma al redibujar dichas terminaciones de los trazos, motivo por el que se acaban por asemejar a las lineales, sin llegar a serlo. Según Vox, esta nueva forma de diseñar se evidencia en los trabajos de Crous y Jacno, entre otros:

A esta tendencia de la lineal hacia la incisa le responde una concepción moderna de la incisa que tiende hacia la lineal. La latina clásica tenía enfáticos remates triangulares... Pero el artista tipógrafo es con mayor frecuencia un grabador [...] Cuando quiere dibujar una lineal añade ángulos de soporte; estas incisas son las astas alargadas y truncadas en los extremos. Esto se evidencia en los originales

---

<sup>108</sup> El *sergeant majeur* era un modelo de plumilla común en los colegios franceses de principios del siglo XX, con forma de punta de lanza, cuya denominación hace referencia a los soldados franceses que lucharon por la reconquista de Alsacia y Lorena, anexionadas por Alemania tras la guerra franco-prusiana de 1870.

<sup>109</sup> Vox en Blanchard, Gérard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *op. cit.*, s.p.

<sup>110</sup> En referencia al *Pascal* de José Mendoza y las mencionadas incisas de Crous-Vidal.

<sup>111</sup> Macizo montañoso suizo.

<sup>112</sup> Vox en Blanchard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *op. cit.*, s.p.

trabajos de Robert Blanchet, Gérard Blanchard, así como en la *manual* Jacno y en la *Île-de-France* de Crous-Vidal, recalcando una tendencia ya latente en su *Paris*.<sup>113</sup>

Dentro de este contexto alaba igualmente el *Pascal* de Guillermo de Mendoza [fig. 11], iniciada en 1942 y terminada por su hijo, que «toma de las humanistas su canon renacentista, el rigor de las lineales, los terminales de las incisas y una cierta libertad de las manuales».<sup>114</sup>

Pero en opinión de Blanchard, esta idea de «Vox, al igual que Mendoza y unos cuantos más como él», se encuentra en «una encrucijada de la historia de la forma de la letra» ante el avance de los modelos procedentes de Suiza. Para los miembros de la Escuela de Lure «el futuro está en las formas incisas», a pesar de que en otros países —Francia incluida— las lineales se están convirtiendo en aquellos momentos en la tendencia principal:

Nos encontramos [...] en una plataforma giratoria. En Suiza han unificado una tipografía que envidiamos a menudo. Los Univers en Francia e Inglaterra, Catsyrou de Excoffon, el Recta en Italia, van a imponer una cierta paleta tipográfica.<sup>115</sup>

En su crónica de los Encuentros de 1960 para *La Revue Graphique*, Fernand Baudin justifica sin embargo la postura conjunta de la Escuela de Lure en defensa de las incisas como la respuesta al problema de la composición fotográfica, ya que entiende que es el defecto técnico de la reproducción de las lineales en la fotocomposición lo que conduce a Vox a su propuesta de las incisas como alternativa:

No cabe duda de que el diseño de tipos se verá influido por las deformaciones que provoca la luz en las reproducciones fotográficas de las aristas, al redondear los extremos de las astas en particular. Esto le sirve a M. Vox para decir que el futuro será cada vez más de las incisas, antiguamente denominadas latinas.<sup>116</sup>

Marcel Jacno también pensaba que esta tendencia hacia la incisa no respondía más que a razones técnicas en vez de a la búsqueda de un modelo que tuviese alguna relación con las latinas y que en el mejor de los casos eran una interpretación de las lineales por dichos motivos técnicos:

En cuanto a la tendencia hacia la incisa que se da en la actualidad, me da la sensación de que sus características se deben más a la adaptación que hay que

---

113 Vox, Maximilien, «Biologie des linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 108, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, pág. 21.

114 Vox, «Biologie des linéales», *op. cit.*, pág. 21.

115 Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 54.

116 Baudin, Fernand, «Les Travaux et les Bruits de Lurs. An X», *La Revue Graphique*, n° 7, octubre 1960, s.p.

hacer en los dibujos destinados a la composición fotográfica, en la que hay que preservar los ángulos que la luz destruirá.<sup>117</sup>

Adrian Frutiger opinaba exactamente igual, que las incisas no son más que un invento artificioso que surge de una necesidad de corrección técnica, a lo que Vox va a responder sin ningún argumento con un simple «Frutiger no me convence, a pesar de la admiración que me inspira su obra nutrida por sólidos conocimientos y un gusto muy maduro».<sup>118</sup> Para Frutiger, el recurso de añadir pequeños remates triangulares en los ángulos finales de las astas de los caracteres sólo era justificable por cuestiones técnicas, para compensar los defectos de reproducción de los procesos fotográficos, lo cual no justificaba por sí mismo la definición de ningún estilo nuevo:

No creo en la incisa. Salvo para la fotocomposición, y tratándose simplemente de una pequeña «trampa» que sirva para que aparezca un carácter recto donde no lo había. Si esta incisión conduce a un estilo nuevo, lo considero una fantasía.<sup>119</sup>

Finalmente, el legado del diseño tipográfico de la Grafía Latina parece haber sido escaso. Como veremos en el siguiente capítulo, todo apunta a que José de Mendoza y Ladislav Mandel fueron los únicos que siguieron en cierta medida las pautas teóricas marcadas por el movimiento para el diseño de nuevos tipos tras la era Vox, si bien únicamente el *Pascal* de Mendoza responde específicamente al modelo de las incisas. Con respecto a los diseños pertenecientes a esta familia, su creación parece haberse limitado a las décadas de 1950 y 1960, por lo que podríamos llegar a deducir que se trataba igualmente de una moda del momento.

---

117 Marcel Jacno, citado por Blanchard, *op. cit.*, pág. 58.

118 Vox en Blanchard, Gérard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *op. cit.*, s.p.

119 Adrian Frutiger, citado por Blanchard, «Une grande enquête sur les linéales», *op. cit.*, pág. 60.



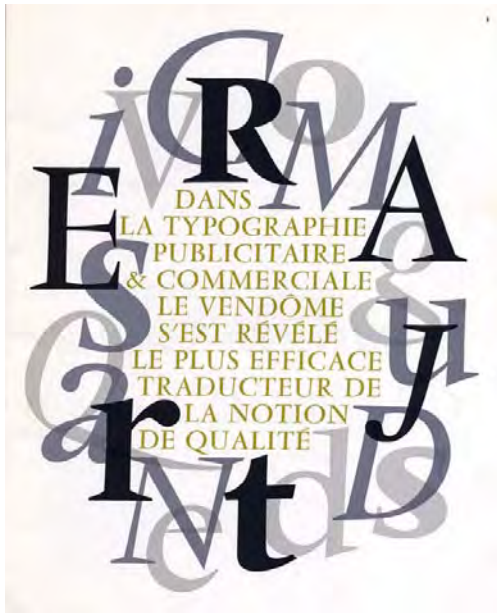


FIG. 1: Vendôme romain, italique, gras, noir, fonderie Olive, Marseille, s.d.



FIG. 2: Banco, fonderie Olive, Marseille, s.d.

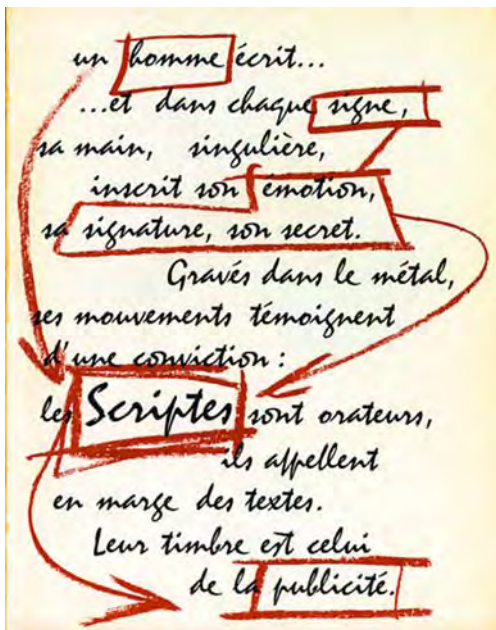


FIG. 3: Mistral, *Trois scriptes*, fonderie Olive, Marseille, s.d.



FIG. 4: Choc, *Trois scriptes*, fonderie Olive, Marseille, s.d.



FIG. 5: Diane, *Trois scriptes*, fonderie Olive, Marseille, s.d.



FIG. 6: Univers, en *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1958, s.p.



Fig. 7: Augustea, en Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.



Fig. 8: Diethelm Antiqua, en Monod, Flavién, «Un nouveau caractère suisse: Le Diethelm», Caractère: industries et techniques papetières et graphiques, año I, nº 4, Paris, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, Navidad - diciembre 1949, pág. 7.



Fig. 9: Pascal, fonderie de caractères Amsterdam, Ollagnier & Cie, Lyon, s.d. [MIL].



Fig. 10: Île de France, Fonderie Typographique Française, Paris, s.d.

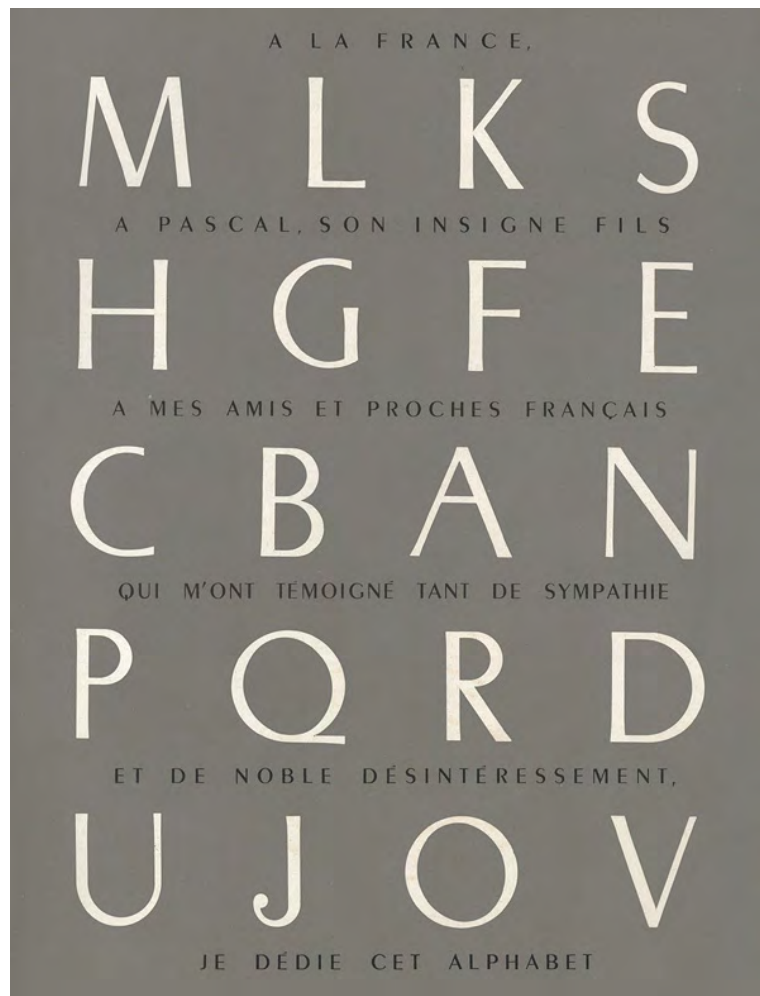


FIG. II: Pascal (G. De Mendoza), en *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.



## **6. DECADENCIA Y LEGADO DE LA GRAFÍA LATINA**

---



El movimiento liderado por Maximilien Vox en defensa de una grafía latina va a entrar durante la primera mitad de la década de 1960 en un proceso de decadencia, provocado por diferentes factores a los que nos referiremos a lo largo de este capítulo. Es probable que en este declive influyese el propio de Maximilien Vox —cuya salud se vio seriamente mermada durante estos años—, su paulatina desvinculación de los Encuentros de Lure, así como otras cuestiones relativas al mercado tipográfico francés y la deriva de los países de su entorno de influencia, como hemos visto anteriormente.

Con respecto a lo que se refleja en los textos de los miembros de la Escuela de Lure y los publicados en distintas revistas francesas especializadas de la época, los puntos fundamentales que indican tal decadencia ya se plantearon en diversas convocatorias de los Encuentros de Lure. El primero de ellos tiene que ver con la mencionada tendencia hacia el «visualismo» que encabezaría Roger Excoffon, frente a la posición voxiana que defendía la «tipografía ordinaria», sobre el que nos extenderemos en el apartado siguiente. El otro fue la batalla desde el tradicionalismo y el revivalismo franceses contra la tipografía moderna funcionalista, de origen germánico, y que se encarnaría en última instancia en la influencia suiza. Vox llegará a asumir esta última como un asunto de carácter casi personal en su enfrentamiento dialéctico con Paul Gratwohl,<sup>1</sup> redactor de la *Typografische Monatsblätter*, en 1965.

En ambos casos se pueden considerar como indicios de decadencia, ya que reflejan una postura inmovilista cuando desde el propio seno de la Escuela de Lure se empezaban a manifestar nuevas visiones, mucho más acordes con el grafismo del momento, tal y como veremos a continuación.

## 6.1. Exigencias y problemática del visualismo

---

A mediados de la década de 1960, Vox y sus seguidores continuaban defendiendo que el sentido de la letra era la transmisión de información y conocimiento, por lo que entendían que el Arte<sup>2</sup> de la tipografía se debía fundamentalmente al texto de lectura y al libro por extensión. De esta manera se enfrentaban a las nuevas ideas planteadas por Excoffon o Albert Hollenstein, en lo que denominaban visualismo. Este concepto surgía a su vez dentro de un nuevo contexto del

---

1 No hemos podido localizar las fechas de nacimiento y quizás desaparición de Paul Gratwohl.

2 Como hemos mencionado a lo largo de esta memoria de investigación, recordemos que esa concepción artística no se refería exclusivamente a la habilidad de los profesionales de la imprenta, sino que pretendía conferir a la tipografía una categoría superior. Ya en su momento Francis Thibaudeau hablaba, en mayúsculas, del «Arte Tipográfico moderno» (Thibaudeau, Francis, «Le Style Français en Typographie Moderne» en *Album d'applications des nouvelles créations françaises de la Fonderie G. Peignot & Fils*, París, Fonderie G. Peignot & Fils, 1901, pág. IV) y tanto Maximilien Vox como Charles Peignot se movían en los círculos artísticos de París, por entender que la tipografía era otra de las manifestaciones artísticas propias de cada época. Vox llegó incluso a tratar de definir la nueva profesión de grafista como «artista tipógrafo» («Petit Bottin des artistes typographes. Première série», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.).



grafismo internacional en el que primaba la imagen frente a la legibilidad, fruto de la preeminencia de lo audiovisual frente al libro tradicional. El nacimiento del visualismo lursino está a su vez vinculado a los debates que se produjeron en el seno de los Encuentros sobre tipografía visible e invisible. Los defensores de la Grafía Latina verían así cómo, en su opinión, se produce un desplazamiento de la lectura y el conocimiento en favor de la imagen.

Sin embargo, este debate es fruto igualmente de la promoción de un cierto formalismo tipográfico que, con los *Divertissements Typographiques* de Vox para Deberny & Peignot, no tenía más fin que el publicitario. Al mismo tiempo, Vox rechazaba el informalismo en el arte y argumentaba que dicha abstracción había sido superada por el signo alfabético, al cual le asignaba una naturaleza abstracta.

Para Vox, la supremacía de la letra residía en dicha abstracción y el carácter necesariamente práctico e intelectual del Arte y de la tipografía por extensión. Estas ideas se encontraban ya planteadas por Vox en una conferencia que dictó en la École Nationale des Beaux Arts en 1958 y que se publicaría en el número de febrero del año siguiente de *Caractère* con el título «L.A.B.C. de l'alphabet».<sup>3</sup>

El hecho de que se impartiera en un centro de enseñanza superior de Bellas Artes es crucial para entender cuál era la posición de Vox con respecto al papel de la tipografía y la naturaleza de esta, pues supone para él una defensa del reconocimiento de la letra como sujeto artístico, avalado por una entidad intelectual de nivel superior como lo era dicha escuela:

Por primera vez la LETRA se ve consagrada como un arte en sí misma y al mismo nivel que las grandes disciplinas que han dado renombre a la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. Por primera vez y ante los artistas de mañana, un artista de hoy ha sido invitado a traducir la experiencia, las investigaciones y los resultados de una variada carrera a una enseñanza «al más alto nivel», pero cuyos elementos siempre se han orientado hacia un único centro.<sup>4</sup>

Vox no sólo sentía oficialmente reconocida su labor de esta manera, sino que le servía de plataforma y excusa para defender la universalidad absoluta del alfabeto latino a partir de su concepción abstracta. Para ello, equipara el arte abstracto con la abstracción que supone la construcción del alfabeto a partir de signos aleatorios, llegando incluso a poner en duda el origen pictográfico del alfabeto latino y todas las teorías que apoyan tal idea para defender que es un arte abstracto absoluto y por lo tanto de carácter intelectual. La forma de los signos alfabéticos no es concebida por Vox como deudora de ningún origen icónico, sino que emana directamente del pensamiento y la razón. Es el reflejo de esa concepción

---

3 Se trataba de la conferencia inaugural de un curso que no llegaría a impartir por problemas de salud, si bien Vox firma el artículo como «Chargé de cours à l'École Nationale des Beaux-Arts» (Profesor Asociado de la Escuela Nacional de Bellas Artes).

4 Vox, Maximilien, «L.A.B.C. de l'Alphabet», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 10, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1959, pág. 33.

recurrente del alfabeto latino como una entidad de carácter universal y platónico que traspasa culturas, lenguas y tiempos históricos:

Este arte de uso universal es la escritura, la letra de imprenta, el *alfabeto* bajo la forma más bella, más noble y más clara del alfabeto *latino*. [...] Volvamos a encontrarnos, frente al alfabeto latino que tenemos ante los ojos, con nuestra curiosidad y nuestra capacidad de *asombro*.

Hagamos un alto para poner aquí el *primer punto* sobre el que basaremos toda nuestra enseñanza:

*La letra es un arte abstracto cuyos datos son absolutos y sus elementos inmutables.*<sup>5</sup>

Unida precisamente a esta concepción del signo alfabético como abstracción absoluta, emanada directamente del pensamiento, Vox añade la idea de que el Arte es conocimiento aplicado. En su opinión, el saber como mero ejercicio intelectual carece de sentido en el campo de las Bellas Artes:

Pero no seríamos artistas, no seríamos fieles al «espíritu Bellas Artes», si todo nuestro empeño residiera en *conocer*.

El conocimiento, para el resto de nosotros, no es un fin por sí solo; es un medio, un instrumento.<sup>6</sup>

En 1959, al hacer balance de los diez años del anuario *Caractère Noël*, Vox reflejaba el debate que se estaba produciendo en aquellos momentos en el arte entre figuración y abstracción, a la vez que lo vinculaba a la tipografía. En su opinión, el pensamiento occidental estaba basado en las capacidades significativas de la representación visual, una de cuyas manifestaciones era precisamente la escritura. Una vez más Vox defendía el carácter abstracto del signo alfabético, pero lo enfrentaba a la abstracción informalista. En este caso, el rechazo de Vox hacia la abstracción artística era que sus formas carecían de significación y por lo tanto de futuro. Frente a ello, Vox se posicionaba entre los profesionales de la imprenta presentándose como defensores de un arte comunicativo:

Pues el gran debate entre el *arte figurativo* [...] y el llamado arte *abstracto* [...] ha entrado este año en una crisis decisiva. Sonoras exposiciones y furiosas polémicas preludian el combate final del que depende la suerte del pensamiento occidental, fundado sobre la expresión visual. [...] Nosotros, los encargados de mantener el lenguaje para esta generación y sin duda para las siguientes, rechazamos lo informe, lo invertebrado, lo afásico y lo analfabeto. A riesgo de

---

5 Vox, «L'A.B.C. de l'Alphabet», *op. cit.*, pág. 37. (Las cursivas figuran en el original.)

6 Vox, «L'A.B.C. de l'Alphabet», *op. cit.*, pág. 44.

suicidarnos, nosotros, la gente del papel impreso, optamos por el arte que, hasta el fin de la libertad, expresa. He dicho.<sup>7</sup>

Vox no negaba la dimensión visual de la tipografía y reconocía que «las imágenes nos ayudaron a tomar conciencia de que la tipografía puede ser considerada como un fin en sí misma», pero esa finalidad tipográfica no se limitaba a su componente estético, sino que la evidenciaba «como una disciplina intelectual».<sup>8</sup>

Pero, como ya hemos mencionado en el capítulo 4, cuando unos años más tarde se desata en Lure el debate sobre la tipografía visible e invisible, sobre el visualismo y el papel de los medios audiovisuales como transmisores de conocimiento,<sup>9</sup> será cuando salten realmente las alarmas. Vox incluso se autorecriminará por haber promovido una investigación tipográfica más centrada en la formalización que en su cometido utilitario y fin último de la letra, por haber dado mayor protagonismo a una nueva profesión como el grafismo,<sup>10</sup> fruto de lo cual el oficio de tipógrafo quedó relegado:

Si [la tipografía] se encuentra hoy en una especie de punto muerto (*nostra culpa!*) es por habernos volcado, por exceso de entusiasmo, en la estética más que en la legibilidad.

[...] Así, en diez años, la primera plana fue para el Grafismo, palabra nueva que triunfó sin llegar a definirse. El oficio de componer, de compaginar, se vio relegado a un segundo lugar, tomando el mando el cartel.<sup>11</sup>

Estos temas también preocupaban a otros autores como François Richaudeau, quien en su análisis de la tipografía contemporánea mencionaba que el desarrollo de los modelos tipográficos contruidos a partir de parámetros geométricos eran «el signo cierto de la degeneración de una técnica de medio milenio de antigüedad y que olvida su única razón de ser: la legibilidad»,<sup>12</sup> al tiempo que advertía de las diferencias de lo que Charles Peignot había denominado tipolectura y tipovisión.

---

7 Vox, Maximilien, «Bientôt dix ans», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.

8 Maximilien Vox citado por Blanchard, Gérard, «Mort de Gutenberg», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 113, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1961, pág. 17.

9 Recordemos —como ya hemos mencionado en los anteriores capítulos 2 y 4— que el avance de la televisión como medio de comunicación tras la Segunda Guerra Mundial fue la continuación del papel que jugaron otros medios audiovisuales como la radio y el cine desde antes del conflicto bélico, en detrimento de los medios impresos.

10 Sobre la definición en Francia de la profesión de grafista y los problemas a la hora de delimitar en qué consistía, ya hemos hablado en el capítulo 2.

11 Vox, Maximilien, «Préface» en Richaudeau, François, *La lettre et l'esprit: vers une typographie logique*, Planète, París, 1965, *passim*.

12 Richaudeau, Francis, «Pour une typographie contemporaine», *Techniques Graphiques* nº 41, Éditions Michel Brient, París, enero-febrero 1962, pág. 10.

En este caso Richaudeau iba más lejos y oponía el acto de lectura de un libro al visionado de la televisión, en vez de al de la pieza publicitaria estática:

El desdichado lector está condenado no ya a *leer*, sino a *ojear* permanentemente la obra: se cansa, se irrita y cierra el libro incómodo para encender el televisor.<sup>13</sup>

Este avance de los medios audiovisuales preocupó especialmente a la Escuela de Lure a mediados de la década de 1960, no sólo porque sus miembros estuviesen vinculados al mundo de la imprenta o no entendiesen el lenguaje de los nuevos medios, sino porque percibían el peligro de que la imagen acabase por reemplazar al pensamiento, por lo que la tipografía dejaría de tener cabida. Así lo reflejaba Fernand Baudin en su crónica de los Encuentros de 1966 en la revista *Caractère*, recogiendo la intervención del profesor Cohen-Seat (1907–1980):<sup>14</sup>

El mal actual y el peligro por venir es el de que dejemos de ser dueños de nuestra propia mirada, que nos veamos expuestos a la imagen como una película a la luz, que el espacio de nuestra visión sea ocupado casi militarmente, que todo pensamiento sea reemplazado por la imagen.<sup>15</sup>

Pero por aquel entonces, según los defensores de la Gráfica Latina, ya era demasiado tarde para reclamar en Francia una tipografía ordinaria del libro corriente que privilegiase la legibilidad frente a la formalización, incluso en el seno de la Escuela de Lure. Aquella recuperación de la tipografía que proclamaba Vox frente a la amenaza de la fotocomposición y en la que el arma defensiva no era sino el propio dibujo de la letra que se aprovecharía de la facilidad de reproducción fotográfica, se cumplió con la fototitulación, a la que ya nos referimos en el capítulo 2. La consecuencia, sin embargo, fue que la tipografía acabó por convertirse en imagen, independizándose en gran medida de la reclamada legibilidad.

Este hecho se manifiesta no sólo en las múltiples realizaciones e investigaciones formales de la época,<sup>16</sup> sino incluso en las ideas de uno de los miembros más

---

13 Richaudeau, «Pour une typographie contemporaine», *op. cit.*, pág. 13.

14 Gilbert Cohen-Séat, periodista, escritor y teórico del cine francés, fue director del Instituto de Filmología de la Universidad de París.

15 Baudin, Fernand, «Lurs an XVI. Visions et visualisations lursiennes», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 17, nº 10, octubre 1966, pág. 56.

16 Este aprovechamiento de las tecnologías fototipográficas será explotado especialmente por diseñadores que trabajaban en los Estados Unidos como Bradbury Tompson (1911–1995), Herb Lubalin (1918–1981), Paul Rand (1914–1996) o Alexey Brodovitch (1898–1971), entre otros, quienes generaban nuevas formas a partir de la manipulación (por ampliación u otro tipo de distorsiones) de los signos tipográficos, cuyo resultado eran precisamente la potenciación del carácter icónico de los mismos. En una línea paralela se encontraban igualmente los diseñadores de la Escuela Suiza como principalmente Josef Müller-Brockmann (1914–1996) o Armin Hofmann (1920–), quienes concebían que la letra y el resto de elementos tipográficos poseían una dimensión informativa que se encontraba al mismo nivel de objetividad que las imágenes fotográficas e incluso superior, sin un cometido decorativo o expresivo, por su carácter abstracto. (v. Kinross, Robin, *Modern typography. An essay in critical history*, Londres, Hyphen Press, 2004, pág. 148).

antiguos, fieles y jóvenes de los Encuentros, el diseñador suizo Albert Hollenstein, el cual se convirtió en uno de los principales valedores en Francia de la tipografía como imagen. En un encarte publicitario aparecido en el número de 1964 de *Caractère Noël* en el que daba a conocer su estudio Phototypo Hollenstein, reclamaba precisamente la necesidad de crear nuevos tipos para «la tipografía de la palabra» convertida en imagen:

Como el texto corrido que permanece con un color gris clásico, información lo más legible posible pero sin acrobacia generalizada, como la titulación que se reencuentra con un nuevo expresionismo. La palabra se convierte en imagen. El título se convierte en ritmo. El gancho publicitario engancha. La tipografía [del] 65 está menos preocupada por la unidad de caracteres entre texto corrido y los cuerpos grandes. Confrontará el impersonal ladrillo a un título personalizado. Esta tendencia exige una técnica adecuada, reformada. No sólo nuevos tipos, sino una forma igualmente nueva de componer, nuevas posibilidades.

[...] La fototipografía ya no está ligada al rectángulo inmutable de los tipos de plomo. La palabra puede moverse, modelarse. El maquetista ya no se pregunta solamente con qué tipo quiere componer un título, sino que representa la imagen que formarán esas palabras.<sup>17</sup>

La Grafía Latina perdió de este modo la batalla de la legibilidad, asociada a la tipografía ordinaria, precisamente por haber defendido un modelo que aprovechase la naturaleza del dibujo de la letra y las posibilidades de la fotocomposición. Además, la condición artística que Vox asociaba a la letra, por tratarse de signos abstractos, se vio superada por las nuevas concepciones tipográficas que habían copado el grafismo internacional. La fotocomposición propició el tratamiento icónico de la tipografía a mediados de la década de 1960. Sin embargo, la Grafía Latina no fue capaz de trasladar la aplicación de sus ideas desde el libro tradicional a otros soportes, en un momento en el que los medios audiovisuales estaban en pleno auge. A Vox y sus seguidores les resultó imposible adaptarse a un lenguaje que desconocían, aferrándose de esta manera a la tipografía de lectura frente a una nueva tipografía más icónica, a pesar de que llegaron a defender una tipografía dibujada y que reclamaban como Arte.

El otro factor que supuso el declive de la Grafía Latina reside igualmente en uno de sus principios más significativos y definitorios: lo que no es. Como acabamos de ver, se habían opuesto al arte abstracto con el argumento de que la letra es una forma de naturaleza abstracta y que la tipografía merece ser tratada como un arte en sí misma. Además, habían defendido el medio tipográfico del libro de lectura hasta el final, con lo que se oponían igualmente al avance de los nuevos medios audiovisuales.

---

17 Hollenstein, Albert, «Nouvelle liberté en typographie» [Encarte publicitario de Phototypo Hollenstein], *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, 1964, s.p.

Pero desde el primer momento, su frente declarado era todo lo que viniese de fuera de Francia, especialmente si procedía de Alemania o Suiza. Por esta razón el grafismo francés no fue capaz de traspasar sus fronteras e internacionalizarse —como pretendía Vox con la Grafía Latina—, sino que se cerró a otras influencias que podrían haberle proporcionado esa presencia a nivel mundial que tanto ansiaban.

## 6.2. La Grafía Latina como oposición a la tipografía germano-suiza

---

La gran mayoría los posicionamientos de la Grafía Latina surgen precisamente por contraste y rechazo de concepciones extranjeras, fundamentalmente germánicas, como ya hemos relatado a lo largo de esta memoria. Como ya hemos visto inicialmente, desde Francis Thibaudeau a Paul Iribe, la definición de la latinidad tipográfica francesa estuvo estado marcada por un antigermanismo de corte incluso xenófobo y chovinista, tal y como señala Roxanne Jubert.<sup>18</sup>

James Moran, en la definición que hacía en *The Penrose Annual* sobre la Grafía Latina, presentaba la latinidad precisamente como la oposición entre el clasicismo y la modernidad, aludiendo a características «teutónicas» de esta. Tras haber hecho suyo el argumento voxiano de que el alfabeto latino es el más eficiente y que por tal motivo estaba siendo adoptado por distintas culturas y naciones —tomando como ejemplo destacable la reforma de Kemal Atatürk—, añadía:

[...] la latinidad es mucho más que el alfabeto latino. Es la visión clásica del arte y de la vida en sí misma, en contraste con la escuela del pensamiento «funcional».<sup>19</sup> Es la reivindicación del ornamento, la experimentación y la vivacidad del impreso en todas sus formas y variantes. Es lo opuesto a lo opaco, lo excesivamente preciso, lo pedante, lo puritano, la pesadez teutónica y la mezquindad.<sup>20</sup>

En este mismo sentido, el editorial de *Caractère Noël* de 1961 —por lo que el texto es innegablemente autoría de Maximilien Vox—<sup>21</sup> expresa una visión del grafismo suizo como un totalitarismo retrógrado, pues entendía que era una revisión de

---

18 Jubert, Roxanne Sophie, «Typographie & Graphisme: Dissemblances, dissonances ... disconvenance? La France en marge de la révolution typographique», en Ewig, Isabelle, Gaehtgens, Thomas W. y Noell, Matthias (ed.), *Le Bauhaus et la France, 1919-1940*, Berlin, Akademie Verlag/Centre allemand d'histoire de l'art, 2002, pág. 166.

19 Por el tono y las referencias, nos conduce a pensar que James Moran se está refiriendo a la Escuela Suiza al hablar de «escuela del pensamiento “funcional”».

20 Moran, James, «L'École de Lure» *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts*, vol. 52, Lund Humphries & Co, Londres, 1958, pág. 37.

21 Como ya hemos mencionado en el capítulo 4, Vox era director y editor de *Caractère Noël*, hasta el punto de que llegaba a tomar la publicación como un proyecto personal. Todos los textos y editoriales que se publicaron sin firmar en el anuario francés, estaban redactados por él.

los planteamientos bauhausianos y una resurrección de lo que denominaba «la herejía gótica»:

[...] todas las tendencias y nacionalidades son bienvenidas a sentarse en el hogar del arte francés, como se vio con la Escuela de París en pintura o en la Escuela de Lure en grafismo. Pero no, no corresponde a ningún estilo en particular, incluso abusivamente calificado como «suizo», el crear una ley universal presentando como frescos y jugosos los viejos limones exprimidos de la Bauhaus germánica de 1925.

El cómico inconsciente es siempre el mejor: es necesaria cierta falta de humor para denominar *funcional* a la época del «retorno de los brujos», para resumir la civilización electrónica en hormigón y por deducción reducir toda la tipografía al uso de un solo y único tipo, evidentemente el más primario. Es cierto que bastaría con que hubiese en todo el mundo no más que tres o cuatro diseños de alfabetos por «familia», lo que no implica de ninguna manera un tipo-grafismo totalitario.

Este no sería por otro lado sino la vuelta a la vieja herejía esteticista del gótico siglo xv...<sup>22</sup>

Esta oposición a la tipografía suiza<sup>23</sup> está relacionada así con la negación de que se pueda presentar como universal —frente a la universalidad que promulgaba la Grafía Latina— y el rechazo de la idea de que la variedad pueda surgir de un modelo único como lo eran las lineales. Incluso, según Fernand Baudin, la propia Escuela de Lure tenía su sentido «evidente» en el objetivo último de «parar el peligro de un totalitarismo pretendidamente “suizo”».<sup>24</sup>

Por otro lado, esa reivindicación del ornamento que mencionaba Moran, la Escuela de Lure lo tradujo como la recuperación de lo barroco frente a la depuración suiza. Un barroco que consideraban marginado por el avance de la tipografía germánica, pero que seguía residiendo en el seno de la tipografía francesa y cuyas últimas manifestaciones habían sido los modelos 1900. Según Vox, diseñadores como Roger Excoffon habían tomado el relevo de esa referencia a

---

22 «Point crucial ou point mort», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1961, s.p.

23 En esta época, las reacciones de oposición al Estilo Tipográfico Internacional de la escuela suiza no fueron exclusivas de la Grafía Latina. Los diseñadores americanos de la Escuela de Nueva York (o Escuela Estadounidense del Expresionismo Gráfico, como la denominaba Herb Lubalin) ya habían tomado a partir de la década de 1940 un camino particular al adaptar el diseño moderno europeo a un modelo más expresivo y en el que cada diseñador aportaba su propia visión original, cercana a la expresividad artística. Más tarde, el rechazo a la abstracción y a la rigidez formal llegó al diseño gráfico por influencia del arte Pop. Desde finales de la década de 1950 y a lo largo de toda la década posterior, el Pop se nutría de la cultura popular de la sociedad de consumo a través de las imágenes proyectadas por los medios de masas como las revistas ilustradas, la publicidad o la televisión.

24 Baudin, Fernand, «Lurs sans Provence I», *La Revue Graphique*, diciembre 1962, pág. 212.

la auténtica modernidad de tipos como *Auriol*, evidenciando «cuán vivo permanece el sempiterno atractivo barroco».<sup>25</sup>

Pero dicha necesidad de recuperar el componente barroco de la tipografía no se refería tanto al diseño de tipos sino, además, a la concepción de la página, a la tipografía en sentido estricto y a su dimensión narrativa. Así lo recogía Gérard Blanchard de las conversaciones que tuvieron lugar fuera de programa durante los Encuentros de Lure de 1960, afirmando que sin la intervención de los artistas y los poetas (en clara referencia a Apollinaire y Mallarmé) la tipografía habría sido una disciplina de rígidas convenciones, pues las composiciones de muchas de las grandes obras literarias (francesas, evidentemente) recurrían a la visualidad de la tipografía para incidir en la narratividad del texto. De esta manera, Blanchard exponía que se debía recuperar ese componente barroco para superar la depuración que había sometido el diseño suizo al impreso:

Cuando la ola depurativa suiza haya hecho su necesario trabajo, habrá que volver un día a la lección «barroca» de los románticos.<sup>26</sup>

La cuestión por consiguiente no se reducía a la definición de un modelo de letra —opuesto igualmente, como hemos visto, a la lineal germánica— sino que residía en la de una tipografía entendida como una composición de elementos en el espacio de la página y el libro. Así, reclamaban una tipografía que, sin embargo, no fuera meramente funcional, sino significativa, que traspasara su cometido sígnico para potenciar un nuevo plano narrativo, opuesta de tal manera a la tipografía suiza que anula esa otra significación:

La significación de una escritura va mucho más allá de la identificación de los signos. Esto hace vanas las empresas de [...] los funcionalistas mal informados y ya retrógrados que confunden estandarización y monotonía, y que sueñan con lo que el Sr. Mendel evocaba horrorizado: una tipografía limpia e higiénica.<sup>27</sup>

La asepsia tipográfica y la asignificación que provocaba, dando como resultado una superficie visual vacía e ilegible, era uno de los principios que Vox atribuía a lo que, como acabamos de ver, denominó ya en 1961 como denominaba la «herejía gótica». En 1965 la redefiniría finalmente como «herejía suiza», focalizando así su lucha contra la tipografía moderna de raíces germánicas en el Estilo Tipográfico Internacional de la escuela suiza.

---

25 Vox en Blanchard, Gérard, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, 1960, s.p.

26 Blanchard, «Mort de Gutenberg», *op. cit.*, pág. 19.

27 Baudin, Fernand, «Lurs sans Provence II», *La Revue Graphique*, enero 1963, pág. 256.



### 6.2.1. Las denuncias de Vox contra la «herejía suiza»

---

Como evidencia de esa oposición continua de la Grafía Latina al diseño extranjero —en particular al diseño moderno germánico— Maximilien Vox trató de combatir personalmente la influencia del grafismo suizo en los últimos años de su actividad efectiva en Lure, batalla que se encarnaría en un artículo publicado con motivo del Salon TPG de 1965, que a su vez desencadenaría una última polémica con la revista suiza *Typografische Monatsblätter*. Supone además una especie de canto del cisne porque fue la última de la que tenemos constancia, además de una de las que más documentos hemos podido localizar. Este hecho pone de manifiesto la postura nacionalista de Vox y el hermetismo de sus ideas sobre la Grafía Latina.

De hecho, años antes, en 1960, se produjo como ya hemos comentado el enfrentamiento con el crítico Raoul-Jean Moulin sobre el concepto de Grafismo Nouvelle Vague con el que este designaba a la tipografía suiza. No hemos podido localizar ninguna copia, reproducción, ni original del artículo de Moulin, por lo que sólo nos queda la referencia de Vox en su réplica publicada en *Caractère Noël*. En él, Vox reaccionaba contra Moulin, acusándole de no haber tenido en cuenta a los suizos que trabajaban en Francia en aquellos momentos, si bien reconocía que Suiza tenía grandes centros de formación profesionales. Sin embargo, Vox aseguraba que todos esos suizos en Francia habían recibido sus credenciales de calidad gracias a lo que habían bebido y desarrollado allí. Así pues, Francia —y la Grafía Latina por extensión— eran, siempre según Vox, la fuente de talento y buen gusto de la que se nutrían otras nacionalidades y latitudes culturales. Para este autor, toda la nueva grafía (latina) residía en Francia, no en el Mediterráneo ni en los cantones suizos de la Bauhaus:

Bajo el título más impactante que exacto de Grafismo Nouvelle Vague, Raoul-Jean Moulin ha inaugurado en la prensa generalista el esperado género de la crítica tipográfica. [...] Los artistas a los que se refiere son en su mayoría de origen o formación suiza: no es indiferente que Marc Pampuzac, gascón de Lyon, haya estudiado y debutado en Lausana, cuando empezó con la publicidad de Renault en el taller de Albert Hollenstein, zuriqués. No es menos interesante constatar las influencias parisinas y francesas que han fecundado el talento de Frutiger, dibujante de letras, o de directores de arte como Knapp de *Elle* o Widmer de *Galleries*.

Junto a la disciplina helvética que se les inculcó con un rigor desconocido para nuestras escuelas profesionales, tuvieron que añadir, en una Lutecia más gala que latina, esos imponderables que han hecho del Montparnasse poldevo la gran Escuela de París.

Desmintiendo de esta forma a aquellos que habrían esperado confiscar la grafía latina para beneficio de los nativos de las orillas del Mediterráneo, de igual manera a los retrasados de la innovadora Bauhaus de los años 1920, relegada por un corrimiento a los cantones alemanicos donde se incubaba la reanudación de la marcha hacia el oeste. [...] «El talento, decía Forain, es no darse cuenta de que

se tiene.» Con el espíritu nacional pasa lo mismo y Francia no tiene nada que temer.<sup>28</sup>

Una polémica similar pudo haberse desatado cuando el diseñador y profesor suizo Josef Müller-Brockmann fue invitado a los Encuentros de Lure de 1964, donde se encontró con un rechazo frontal a las enseñanzas que impartía en Zurich. Los lursinos se plegaban ante la evidencia de que ninguna escuela de grafismo podía competir con las suizas en la formación de sus profesionales, pero argumentaban en contraataque que al menos en las escuelas francesas no se anulaba la creatividad expresiva de sus grafistas, donde se les consideraba con la categoría de artistas gráficos:

Pero la personalidad del artista no se deja sin embargo humillar. Profesor en la Universidad de Zurich, Müller-Brockmann lo sintió de veras por parte de los *compagnons* (tanto franceses como americanos, alemanes y holandeses) quienes, estupefactos ante la gélida perfección de los trabajos que presentó de sus alumnos, le acusaron de destrozar el gusto y la personalidad de los tipógrafos y grafistas suizos.

Para poder criticar esta enseñanza fría habría que enfrentarla ante una enseñanza profesional que fuera al mismo tiempo tan eficaz que fuera capaz de convertirse en una cantera de diseñadores con talento personal.<sup>29</sup>

No tenemos constancia de que en aquella ocasión el debate fuera más allá de lo que se discutió durante aquellos Encuentros, pero al año siguiente Vox insistiría en al menos dos ocasiones en la idea de que la tipografía suiza estaba en decadencia, debido al retroceso que se evidenciaba a través de la profusión de los tipos vernáculos y recuperados de antiguos catálogos en publicidad, lo que para Vox era una clara victoria de la Grafía Latina. Así lo reflejaba el anteprograma de los Encuentros de 1965, presentado el 15 de mayo y publicado posteriormente en el número especial de *Le Petit Lursien Illustré*:

2. Evolución o revolución en la tipografía publicitaria francesa.

¿Asistiremos a una vuelta a las fuentes de la tipografía 1900? El retroceso de la fórmula funcionalista (llamada en Francia tipografía suiza) deja prever la búsqueda de nuevas inspiraciones inesperadas.

La ofensiva internacional para imponer el uso, si no exclusivo, al menos primordial de la letra lineal (grotesca, antique, gothic, sans-sérif) está en

---

28 Graphicus, «Commentaire. Graphisme nouvelle vague, vieille vague», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.

29 Aubry. C., «Lurs 1964», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 15, nº 11, noviembre 1964, pág. 104.

retroceso en Francia, a juzgar por las páginas publicitarias que aparecen semanalmente en nuestras revistas.<sup>30</sup>

La segunda ocasión se le presentó a Vox al mes siguiente durante el Salon TPG, donde la revista *Caractère* publicaría una serie de «diarios» a modo de suplementos al número de junio y que se repartían entre los asistentes al Salon. En el nº 9 apareció un breve artículo de Vox bajo el título «Ocaso de una herejía» en el que celebra el triunfo de la tipografía latina ante la presunta menor participación suiza<sup>31</sup> durante el Salon con respecto a convocatorias anteriores.

Según Vox, la tipografía francesa había estado a punto de sucumbir ante el «totalitarismo espiritual» suizo por su falta de doctrina, pero afirmaba que tal peligro ya había pasado ante el evidente retroceso de la tipografía suiza en su objetivo dictatorial, la cual trató de aprovechar la falta de doctrina en Francia en el libro corriente:

La «tipografía suiza», tal como se denomina en Francia al estilo *funcional* basado en el uso exclusivo de lineales, ha perdido la partida en la medida en que pretendía imponerse como único y universal. De hecho es un totalitarismo espiritual que ha estado a punto de invadirnos por nuestro punto débil: una cierta falta de doctrina en materia de tipografía *ordinaria*.<sup>32</sup>

En este sentido tachaba de débiles las tesis elaboradas por las escuelas suizas, pero alababa, sin embargo, una vez más su energía y la potencia metodológica de su aplicación. Más adelante presentaba la tipografía suiza como una mala revisión de la Nueva Tipografía que sin embargo podía presumir de un rigor del que carecía la tipografía francesa, aunque aquella adolecía de la vitalidad de esta, razón por la que, siempre según Vox, acabó fracasando:

Lo digo sin malicia: los franceses haríamos bien en adoptar los métodos de trabajo helvéticos... con un punto de sal. Y es por culpa de este punto de sal por lo que, a pesar de sus protagonistas, a la nueva versión de la *Neue Typografie* se le han escapado los objetivos que no alcanzó la primera. [...] es la segunda vez en cuarenta años que nos proponen la misma novedad.<sup>33</sup>

La fórmula suiza se había convertido en su opinión en una herramienta de comunicación gráfica «técnica y comercial», lo que no había conseguido satisfacer más que las necesidades de «los hombres de negocios», dando así a entender que había abandonado toda la intelectualidad que pudiera haber tenido en el

---

30 Vox, Maximilien, «Nouvelles internationales», *Le Petit Lursien Illustré: Courrier intermitent de la Chancellerie de Lure*, nº 1, Lurs, 1965, s.p.

31 No hemos podido encontrar otras referencias que corroboren este dato.

32 Vox, Maximilien, «Déclin d'une hérésie», *Caractère* nº 9, juin 1965. (recogido en *Dossier Vox*, Rémy Magermans, Ardenne, 1975, págs. 234-235)

33 *Ibid.*, (*Dossier Vox*, pág. 235)

momento de su nacimiento durante la época de las vanguardias. El triunfo de la Grafía Latina habría surgido por tanto de esa oposición del pensamiento, gracias a la doctrina gráfica y el espíritu de Lure, además del rechazo por parte de la gente normal a la corriente extranjera (suiza):

Para evitar el maremoto ha hecho falta una doctrina, un método, un equipo —¡gran ganga!— y que el público fuese considerablemente reticente. Quien no transigió fue el hombre de la calle.<sup>34</sup>

Acusaba a los profesionales de la imprenta y la publicidad, así como a sus clientes, de haber sucumbido a la marea suiza, mientras que defendía la negativa del hombre corriente a someterse a ella. Frente al recurso único y masivo de lineales como tipos para publicidad —sin tener en cuenta su uso en la composición de textos de lectura—, Vox promulgaba además cuatro modelos alternativos: clarendons, normandas, *Times* y varias creaciones de principios del siglo xx surgidas por las necesidades publicitarias como *Goudy*, *Robur*, *Nicolas Cochin* o *Bifur*, tipos que en su opinión llamaban a «la nostalgia de leer placenteramente en un ambiente grafológicamente agradable».<sup>35</sup> Era la batalla por mantener vigentes tipos simbólicos que se negaba a relegar al pasado y el rechazo a proponer otros más contemporáneos.

Según Vox, la tipografía suiza estaba basada en la utilización exclusiva de un único modelo de lineal, sin variaciones de peso o de grosor, que además regresaba a tipos no humanistas dentro de una composición asimétrica subjetiva que no tenía en consideración al propio texto y que era contraria a todas las reglas establecidas por los usos tradicionales. En esto precisamente consistía la herejía gótica (suiza por extensión):

La llamada tipografía suiza, llevada al extremo, sería el resurgir de la vieja herejía gótica: el gusto de la página por la página, en detrimento de la legibilidad; la tendencia a uniformizar los tipos en vez de a diferenciarlos; la preferencia al aspecto del texto en vez de por su significado.<sup>36</sup>

Finalmente reivindicaba que el alfabeto latino no debía volver a sucumbir «al fárrago gutenberguiano» de los tipos góticos, sino resistir desde las enseñanzas humanistas, herederas de la letra carolingia, resucitando el antiguo Renacimiento frente «al estilo de Le Corbusier». Y acababa recordando aquella primera llamada del manifiesto de Lure de 1953 por la evangelización de los robots, para evitar que las máquinas obligasen a modificar las formas arquetípicas de la grafía latina:

---

34 Vox, «Déclin d'une hérésie», *op. cit.*, (*Dossier Vox*, pág. 236)

35 *Ibid.*

36 Vox, «Déclin d'une hérésie», *op. cit.*, (*Dossier Vox*, pág. 236)

Será natural que los pretendidos «cerebros electrónicos» reclamen, funcionalmente, la alteración de ciertas formas alfabéticas para que sean más fácilmente identificables por parte de la máquina.

Si cedemos en este punto, gente de la imprenta, estamos muertos.<sup>37</sup>

En el número de verano de ese mismo año de la revista suiza *Typografische Monatsblätter* se publicó un artículo firmado por Paul Gratwohl que en realidad pretendía ser una reseña del libro de Armin Hofmann, *Manuel de Création graphique*. Sin embargo, desde el segundo párrafo y a lo largo de gran parte del artículo, Gratwohl aprovecharía «la ocasión para confrontar la tipografía y el grafismo suizos a las ideas y los esfuerzos de los reaccionarios que no desaprovechan una oportunidad para deformar las intenciones de un movimiento que se ha impuesto a fin de cuentas, muy a su pesar».<sup>38</sup>

Toda su argumentación giraba así en torno al artículo de Vox publicado en el diario oficial del Salon TPG celebrado unos meses antes, el cual cita en repetidas ocasiones, así como al prefacio igualmente escrito por Vox del libro *La lettre et l'esprit*, de François Richaudeau y publicado también ese mismo año.

Según Gratwohl, el primer texto de Vox no era más que una simple provocación, «una flecha lanzada al aire», que en nada afectaba a la tipografía suiza, la cual se mantenía según él firme y segura ante las críticas del editor francés. Frente a ello, Gratwohl planteaba que debería ser Vox quien se cuestionase el fin de la Grafía Latina, ya que entendía que la tipografía suiza resistía inmutable pese al avance de estilos más «populares»:

Nos preguntamos efectivamente si las reflexiones de Maximilien Vox no camuflan, bajo el espíritu francés, la conciencia del fin de un sueño. Me recuerdan extrañamente a la exacerbada alegría de un compañero que veía en la renovación del arte popular americano el declive del arte abstracto. Pues no, la marcha de la historia ha decidido de otra manera. La tipografía suiza, *manteniéndose en la corriente del arte abstracto*, se mantiene bien.<sup>39</sup>

La visión de la tipografía suiza defendida por Hofmann en su libro y Gratwohl en su artículo era la que, en opinión de este, ofrecía una base firme frente a «determinada civilización del ocio, dependiente del mínimo esfuerzo y que no se queda más que en lo superficial». Aseguraba además que el texto de Vox revelaba el escaso conocimiento que este tenía de la tipografía suiza, ya que no se limitaba

---

37 Vox, «Déclin d'une hérésie», *op. cit.*, (*Dossier Vox*, pág. 236)

38 Gratwohl, Paul, «À juger par ce livre d'Armin Hofmann, le "carré suisse" se porte bien», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 8-9, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, Zurich, agosto-septiembre 1965, pág. 611.

39 *Ibid.*

a trabajar exclusivamente con lineales como afirmaba Vox, sino que también recurría en múltiples ocasiones a los *Times*, *Clarendon*, *Egizio* y otros muchos.<sup>40</sup>

Y ante las palabras que reproduce del artículo de Vox en las que afirmaba que la tipografía suiza no era sino un remedo anacrónico de la Bauhaus, Gratwohl replicaba que «la tipografía suiza es consciente e incluso orgullosa de sus “orígenes” en la escuela de la *Bauhaus* por su carácter internacional en primer lugar y en segundo por su oposición después a las tendencias oficiales de la época»,<sup>41</sup> sin volver a entrar en la crítica a Vox y centrándose hasta el final en el libro de Hofmann.

Como era previsible, la reacción de Vox fue inmediata y se publicó en una breve nota en la sección de cartas al director de la *Typografische Monatsblätter* del mes siguiente, junto con la reproducción del texto de Paul Iribe y la introducción que hizo Vox en el número de 1955 de *Caractère Noël*.

En la misma página y antecediendo a la respuesta de Vox, Paul Gratwohl le contestó acusando a la Grafía Latina de un falso humanismo superficial de otros tiempos y de querer volver al pasado con la fantasía y el arabesco que no consideraba más que hallazgos fortuitos, fruto del desorden producido por la rutina de la imprenta:

Nuestra intención no es la de denigrar a un movimiento cuya voluntad fue la de oponer a la diosa Razón otra diosa, la Fantasía, y su hijo mimado el Arabesco. Pero unos cuantos aciertos geniales no bastan para justificar el desorden generado por las rutinas diarias, ayudado por el amateurismo y denominado «libertad» por «razones humanitarias». [...] Nos parece falso querer instalar confortablemente nuestra cultura en decorados de antiguos regímenes. Nos parece más realista y más importante humanizar la cultura de nuestro siglo sin sumergir nuestra sensibilidad en los sueños superados, aun a riesgo de disgustar a aquellos que no les agrada reconocer el espíritu de nuestro tiempo.<sup>42</sup>

A continuación se reproduce íntegramente la carta de 12 de octubre remitida por Vox (que la revista publica como de fecha 22 de octubre),<sup>43</sup> que prácticamente no es otra cosa que una lista de notas aclaratorias sobre ciertos términos utilizados en el artículo original de Gratwohl, pero sin mucha mayor aportación y carente de toda relevancia, salvo la intención de perdurar la polémica. En este breve texto aseguraba sin embargo que respondería adecuadamente en la prensa francesa.

---

40 Gratwohl, «À juger par ce livre d'Armin Hofmann...», *op. cit.*, pág. 612.

41 Gratwohl, «À juger par ce livre d'Armin Hofmann...», *op. cit.*, pág. 615.

42 Gratwohl, Paul, «Le règne de l'arabesque», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 11, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, Zurich, noviembre 1965, p. 808.

43 La copia de esta carta conservada en los fondos de la biblioteca del Museo de la Imprenta de Lyon (sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta) está firmada por Maximilien Vox el 12 de octubre de 1965.

De la respuesta prevista de Maximilien Vox hemos encontrado dos versiones y otras dos réplicas distintas que sin embargo no difieren sustancialmente unas de otras. La principal referencia es el artículo que bajo el título «Autour du “Carré suisse”» se publicó en el número de diciembre de ese mismo año de la revista *Caractère*. La otra versión es lo que parece un boceto de dicho artículo, ya que sólo las dos primeras páginas de las cuatro de las que consta el manuscrito forman el grueso del mismo.

Las réplicas, sin datar y aparentemente inéditas, tituladas respectivamente «Carré suisse contre typographie française?» y «Déclin d’une hérésie» son una mezcla de argumentos e incluso frases literales ya publicadas en otros artículos.<sup>44</sup> Sin embargo, todos estos textos nos dan una idea de lo trascendente que era para Vox responder al artículo de Gratwohl, que percibía como un ataque casi personal, y en los que Vox trataba de desplegar todos sus recursos dialécticos para reafirmar la buena salud de la Grafía Latina frente a lo que él consideraba el ocaso de la escuela suiza.

El estilo de Vox en su artículo de contrarréplica destila un tono burlón desde el principio, evidenciando una reacción bastante vehemente, pero sin aportar en el fondo ningún argumento realmente nuevo sino reproduciendo ideas que ya había expresado en otras ocasiones. La primera de ellas es que la tipografía suiza no era «la culminación de la marcha de la historia» como afirmaba Gratwohl, ya que, según Vox era un retroceso a las concepciones de la Bauhaus, mientras que la Grafía Latina —a la que aquí denominaba «tipografía frondosa» al igual que François Richaudeau en *La Lettre et l’Esprit*— era «la última flor de la civilización del libro manuscrito en el momento de pasar el relevo al libro impreso».<sup>45</sup>

En otro punto Vox volvía a negar que la denominada tipografía suiza fuera representativa del conjunto de toda la producción gráfica producida en dicho país, sino que «se trata de una posición específica y conscientemente germano-suiza, [por lo que] convendría denominarlo suizo-alemán o *swyter-dütsch*», ya que en su opinión debían quedar excluidas de dicha categoría «por ejemplo, toda la obra de Heiri Steiner, Imre Reiner, las figuras de Erni, las nuevas formas clásicas de Tschichold y un gran número de artistas francófonos».<sup>46</sup>

Vox insistía en que había dirigido su artículo al hombre corriente para informarle del ocaso de la tipografía suiza en suelo francés, la cual fue a su vez asimilada por la publicidad francesa como comodín, pero rechazada por el hombre de la calle, el cual sólo persigue la legibilidad de la tipografía ordinaria.<sup>47</sup>

Para Vox, la réplica de Paul Gratwohl a su artículo sobre el ocaso de la herejía suiza era una reafirmación de los principios suizos que él refutaba por su parte

---

44 Estos tres últimos documentos se encuentran igualmente conservados en los fondos de la biblioteca del Museo de la Imprenta de Lyon (sin catalogar ni inventariar en el momento de su consulta).

45 Vox, Maximilien, «Autour du “Carré suisse”», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 16, nº 12, diciembre 1965, pág. 117.

46 *Ibid.*

47 Vox, «Autour du “Carré suisse”», *op. cit.*, pág. 119.

desde la defensa de una tipografía tradicional. En opinión de Vox, la tipografía suiza no tenía el derecho de reclamar ninguna nacionalidad ni adueñarse de conceptos como la claridad, pues consideraba que la asimetría y la uniformidad eran una «aberración»:

Así que sí, replica el señor Gratwohl, existe una escuela específicamente helvética; sí, inseparable del arte abstracto; sí, con una misión sociohistórica ante la que deben inclinarse pueblos e individuos.

«No, en absoluto —nos adelantamos a responder nosotros—, no existe ninguna tipografía “nacional” suiza, sino una aberración tan vieja como el mundo que consiste en confundir [a]simetría y uniformidad con claridad, inteligencia y belleza.»<sup>48</sup>

Aseguraba, sin embargo, no estar reivindicando el estilo francés como universal, argumentando que el suizo lo era menos aún por ampararse en los modelos del siglo anterior, a la vez que denunciaba la tipografía suiza como un «imperialismo cultural» contra el que toda nación debía combatir:

Nada más lejos de nuestra intención que el reivindicar para Francia el privilegio, que difícilmente merecería, de proporcionar un modelo universal en materia gráfica. Pero desde el momento en que nos obstinamos por considerar a un modelo de tipografía creado en 1850 para las compañías de ferrocarriles como la única respuesta a las necesidades futuras del Hombre del año 2000, ¿de quién pretenden burlarse? ¿Del «reaccionario» que soy, al parecer? ¿O del Hombre de Hoy que rechaza (y así lo demuestran las cifras y los hechos) ser encerrado en una tipografía *deshidratada*, como dice el profesor Ovink, recluido en un totalitarismo lo menos democrático posible?<sup>49</sup>

Pero lo que Maximilien Vox reivindicaba realmente era la idea de un modelo de escritura —tipográfico por extensión— sin vinculación nacional o localista, sino en defensa de una fórmula única de representación gráfica y que era —como hemos visto a lo largo de esta memoria— la base conceptual que fundamentaba la Grafía Latina. Por consiguiente, la Grafía Latina debía simplemente entenderse como «todos los campos en los que se aplica el alfabeto latino», sin constituir «una reivindicación específicamente mediterránea y una forma típicamente meridional de resolver los problemas estéticos».<sup>50</sup>

En una carta dirigida al director de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid, fechada en París el 13 de noviembre de 1964, y en la que le invitaba a visitar y participar en los Encuentros del año siguiente, Vox volvía a exponerle su

---

48 *Ibid.*

49 Vox, «Autour du “Carré suisse”», *op. cit.*, pág. 119.

50 Vox, Maximilien, «Deux heures avec Maximilien Vox et l'école de Lure» (Entrevista de S.G. Chain), *Techniques Graphiques* nº 2, Éditions Michel Briant, París, mayo-junio 1956, pág. 11.



idea de una Grafía Latina universalista pero en la que fueran los pueblos latinos los que hicieran perdurar el legado de la letra romana frente a la invasión suiza:

Vuestra llegada [a Lurs] [...] sería la ocasión de una imponente manifestación en la que participarán los italianos, valones y francosuiños, en favor de la Grafía Latina y del auténtico espíritu tipográfico romano frente a la invasión, ya en decadencia, del funcionalismo traído por los suiños.

No se trata de oponer nacionalidades, sino de proclamar conjuntamente que las soluciones de futuro para la fijación del lenguaje se ven obligatoriamente condicionadas por el genio latino.<sup>51</sup>

Este sueño de extender al resto de países latinos su defensa de un modelo gráfico del que Vox sentía que eran cultural e intelectualmente herederos, quedó reducido sin embargo a una batalla exclusiva de la imprenta francesa de mediado el siglo XX, centrado en el entorno de la Escuela de Lure y liderado carismáticamente por él mismo, hasta el punto de que el propio contexto lursino acabaría derivando sus inquietudes hacia otras distintas a las que él planteaba, como ya hemos descrito al final del capítulo 4. Y cuando Vox seguía soñando con reproducir «en algún pintoresco pueblo español una réplica, hermana de la francesa Escuela de Lure, a la espera de fundar otra en Italia»,<sup>52</sup> los lursinos seguían la corriente del pensamiento de la época marcada por los nuevos medios audiovisuales. Mientras tanto, él permanecía anclado en una noción utópica, anticuada y a contracorriente del alfabeto latino como herramienta de comunicación universal a partir de concepciones tradicionalistas superadas.

Pero si bien no parece que la repercusión internacional de la Grafía Latina se acabó limitando a la clasificación Vox, su legado perduró en cierta medida en la obra y el pensamiento de algunos diseñadores franceses.

### 6.3. El legado de la Grafía Latina

---

La valoración de las aportaciones de la Grafía Latina que se ha hecho hasta el momento es que el legado del movimiento se agotó con el fin de la era Vox de Lure. De los textos que se han publicado hasta la fecha sobre la historia de la tipografía y el diseño gráfico franceses, sobre los cuales hablaremos a continuación, el consenso que parece haber entre distintos autores es además que el papel de Francia dentro del contexto europeo de la época —e internacional por extensión— fue muy pobre, debido entre otras cosas al que jugó Maximilien Vox dentro de su propio país.

---

<sup>51</sup> Vox, Maximilien: carta dirigida al director de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre en Madrid, fechada en París el 13 de noviembre de 1964, conservada en los fondos de la biblioteca del Museo de la Imprenta de Lyon (sin clasificar).

<sup>52</sup> *Ibíd.*

Robin Kinross afirma en este sentido que el recorrido del diseño gráfico francés de gran parte del siglo pasado ni siquiera es destacable dentro de la dinámica general en la que se dio una dualidad entre los defensores de posiciones tradicionalistas y los de la modernidad, hasta el punto de que no se llegó a producir una auténtica revolución en la profesión ya que el contexto socioeconómico del país no era favorable. Según Kinross, el grafismo francés de posguerra se redujo además a un movimiento continuista que prolongaba la tradicional dualidad entre los libros de lujo y los de uso corriente, con la aportación máxima de Vox con su clasificación de los tipos de imprenta:

El caso más auténtico y sorprendente de marginalidad en materia de tipografía del siglo xx es el de Francia. Dentro de las dos corrientes generales (tradicionalismo y modernidad) resulta difícil encontrar en Francia algo más que aportaciones aisladas. Tal vez la más relevante sea el sistema de clasificación de tipos propuesto por Maximilien Vox, cuya primera versión vio la luz en 1954. [...] Sin embargo, durante la mayor parte del siglo xx, en Francia el interés estético fue canalizado hacia el *livre d'artiste* (objetos artísticos de gran formato en ediciones muy limitadas) mientras que las impresiones ordinarias seguían enfoques y convenciones que apenas habían cambiado desde el siglo xviii. La ausencia de inventiva o de un impulso hacia la experimentación tal vez fuera consecuencia de una revolución temprana en materia de organización civil y de gustos, mientras que el proceso de industrialización francés, en comparación con Inglaterra, había sido relativamente lento. Francia no experimentó un movimiento propio de resurgimiento de las artes y oficios [...] de modo que en el campo de la tipografía el país galo no siguió la pauta típica de resurgimiento y reforma.<sup>53</sup>

Es decir, que, desde la perspectiva de Kinross, mientras que el reformismo tipográfico británico fue una posición tradicionalista que surgió como reacción a la potente mecanización de una industria impresora en expansión, recuperando en buena medida el legado de William Morris, en Francia no se dieron tales circunstancias, por lo que el tradicionalismo francés dominante no hizo más que limitarse a perdurar los modos y rutinas de siempre.

La francesa Alice Savoie confirma por su parte el hecho de que Francia se aisló del contexto internacional desde al menos el periodo de entreguerras, debido fundamentalmente a errores de mercado y una visión poco realista, con la consiguiente pérdida de peso en el panorama mundial. De hecho considera que aquel fervor de la inmediata posguerra «sería el canto del cisne de las fundiciones francesas»<sup>54</sup> del que hemos hablado en el capítulo 2.

Gérard Blanchard corroboraba que Francia no fue más que un «modesto enclave» en el panorama internacional tras la Segunda Guerra Mundial, dentro

---

53 Kinross, *Modern typography. op. cit.*, pág. 98.

54 Savoie, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*, Reading, septiembre 2007, pág. 28.

de un mercado dominado por las grandes fundidoras —fruto casi todas ellas de absorciones y alianzas—, el cual estaba «en manos de los vendedores de máquinas».<sup>55</sup> El peso cada vez mayor de la tecnología en el diseño y el mercado de tipos a lo largo de toda la primera mitad del siglo xx acabó de hecho provocando que las fundiciones viesan proceder la mayor parte de sus ingresos de la venta de máquinas de impresión y otros materiales,<sup>56</sup> por lo que la creación de nuevos caracteres de imprenta se vio seriamente afectada.

Francia se convirtió así en una isla tipográfica que no miraba más que hacia sí misma, por diversos motivos. En primer lugar, según Savoie, porque pretendieron vivir de la herencia de un pasado glorioso y de dicho prestigio, sin dar su brazo a torcer ante las nuevas tecnologías y las tendencias internacionales, negándose incluso a cualquier «alteración en la calidad de impresión, mientras que sus homólogos americanos, ingleses o alemanes se lo tomaron como una regresión temporal, necesaria para el progreso y la modernización».<sup>57</sup> Por otro lado, ese mismo patriotismo tipográfico que se confundía con la perduración de un sentimiento nacionalista y germanófilo desde al menos 1870, era, según Roxanne Jubert, el otro factor de aislamiento principal que se acabaría proyectando en el rechazo frontal a todas las teorías y producciones vanguardistas que llegaron a Francia desde los países germánicos:

Al margen de esta efervescencia centroeuropea que divulgaba las mutaciones del grafismo y la tipografía, Francia observaba estos experimentos con cierta reserva. ¿Simple divergencia estética, indolencia, reticencia? Es difícil aventurar una respuesta sin invocar al enemigo de antaño («los cuatro hermanos Peignot», muertos en el campo de batalla a partir de 1914), la influencia germanofóbica y un nacionalismo visceral. Los nombres más importantes de la tipografía francesa defendieron efectivamente una aproximación marcadamente patriótica a lo largo de todo el siglo xx (al igual que hicieron ciertos tipógrafos alemanes durante el periodo de entreguerras). [...] Ya en 1901, Francis Thibaudeau invocó el «estilo francés en tipografía moderna». En otro lado explicó que se podrá «constatar una vez más que el genio francés, todo alegría y belleza, claridad y elegancia [...] se asegura de esta manera un futuro». El propio Thibaudeau publicará en 1924 su *Manuel français de typographie moderne*, al que hemos de añadir *Le livre français* de Marius Audin en 1929. Al mismo tiempo, al este, se plantea la tipografía en términos de intercambios transfronterizos. [...] Charles Peignot evoca «la gloria de la tipografía francesa», y de nuevo Vox: «el fuego de artificio tipográfico que iluminó [Francia] durante los años 1920-1930». [...] En el Hexágono, todo sucede como si al vocablo *tipografía* debiera de endosarse

---

55 Blanchard, Gérard, «Les états de la création typo-graphique contemporaine en France de la fin de la seconde guerre mondiale à l'an 2000», en Porchez, Jean-François (ed.); *Lettres françaises. Spécimen de caractères français*, París, ATypI / Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1998, pág. 31.

56 Marshall, Alan, *Du plomb à la lumière: La Lumitype-Photon et la naissance des industries graphiques modernes*, París, Les Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, pág. 197.

57 Savoie, *French type foundries in the twentieth century*, op. cit., pág. 43.

de forma natural el epíteto *francesa*. De esta defensa nacionalista surgió un aislamiento crónico, cuyo origen fue una mínima permeabilidad de la frontera francoalemana.<sup>58</sup>

La visión crítica de Jubert ante la situación que vivió su país le lleva a preguntarse a qué respondía el rechazo francés desde la tradición hacia la Nueva Tipografía, puesto que considera que no son comparables sino incluso compatibles. Según esta historiadora, otros dos puntos que se omiten desde la perspectiva francesa son que la Nueva Tipografía fue desarrollada en primer lugar por no alemanes que, además, no provenían de la tipografía y no pretendían desarrollar nuevos modelos de tipos para imprenta, por lo que esa oposición entre «los objetivos de la Nueva Tipografía y la más refinada práctica del dibujo de la letra» carece de sentido, ya que «no ocupaban el mismo terreno».<sup>59</sup>

Todo ello fue sin embargo, según Jubert, fruto de un profundo desconocimiento y la negativa francesa a interesarse por nada que sucediera fuera de sus fronteras —menos aún si procedía del otro lado del Rhin—. Insiste además en que fue precisamente la posición defendida por Vox y su círculo lursino lo que provocó la perduración de esta hostilidad hacia la modernidad, incluso hasta finales del siglo xx:

Los nombres más grandes de la tipografía (y los partisanos de la escritura gestual) se han pronunciado en las últimas décadas sobre el tema, transformando el silencio reservado de la generación anterior en aversiones a veces lacerantes. Maximilien Vox, *ad nauseam*.<sup>60</sup>

Precisamente fue en el seno de los Encuentros de Lure donde se produjo la primera revisión del legado voxiano sobre el concepto de la Grafía Latina. La Cita de 1979 se desarrolló bajo el lema «¿Podemos seguir hablando de grafía latina en 1979?», con motivo del 25 aniversario de la publicación del *Manifeste de l'An II* «Pour une Graphie Latine». Entre los principales asistentes a aquellos Encuentros estaban Gérard Blanchard, Roger Excoffon, Joan Costa (1926– ),<sup>61</sup> Kurt Weidmann (1922–2011),<sup>62</sup> François Richaudeau, Raymond Gid o René Ponot, entre otros.

El análisis de los debates y ponencias de aquellos encuentros se encuentra recogido fundamentalmente en la crónica de Rodolphe Pailliez<sup>63</sup> publicada en los números de octubre y noviembre de *Arts et Métiers du Livre* de aquel año.

---

58 Jubert, «Typographie & Graphisme...», *op. cit.*, pág. 166.

59 Jubert, «Typographie & Graphisme...», *op. cit.*, pág. 180.

60 Jubert, «Typographie & Graphisme...», *op. cit.*, pág. 178.

61 Por aquel entonces profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Centro de Investigación y de Aplicaciones de la Comunicación. Fue el primer español en volver a Lure tras muchos años.

62 Diseñador de tipos y director de la Escuela de Bellas Artes de Stuttgart.

63 No hemos podido localizar la fecha de nacimiento del periodista Rodolphe Pailliez.

Durante aquella última semana del mes de agosto, los lursinos reconocieron que la Grafía Latina fue una reacción antigermánica desde la defensa del barroco frente a la síntesis tipográfica bauhausiana, a partir de dos posturas paralelas: la rebelión contra la hegemonía de las escuelas de Zurich y Basilea y el rechazo de la tipografía alemana que acaparaba el mercado europeo, Francia incluida.<sup>64</sup>

De la misma manera, consideraban que la latinidad propuesta por Vox encerraba efectivamente un espíritu universalista a partir de su concepción humanista, por lo que sobrepasaba así las fronteras francesas para convertirse en «una concepción del mundo» a partir de «un concepto estético y/o filosófico de la escritura».<sup>65</sup> Pero desde la perspectiva que ofrecía el paso de un cuarto de siglo, los lursinos no veían la Grafía Latina como el pretendido código deontológico desarrollado entonces por Vox ante el avance funcionalista en tiempos de cambio tecnológico hacia la fotocomposición, sino como un simple postulado metodológico que había perdido su vigencia una vez superado dicho cambio. Según Pailliez, aquel manifiesto de Vox «no encierra nada en absoluto» y el concepto de la Grafía Latina carece de la «naturaleza científica que pueda plantearse como base formal de razonamiento».<sup>66</sup> Blanchard, presidente de los Encuentros por aquel entonces y uno de los primeros discípulos lursinos, confirmaba que todo aquello ya había quedado atrás:

El discurso de Vox era una reflexión sobre la tipografía y sobre la letra forzada a avanzar por la mutación tecnológica de la fotocomposición y del ófset. Pero estos últimos años nos han demostrado sobradamente que aquello ya pasó.<sup>67</sup>

El contexto que dio lugar a la Grafía Latina se había efectivamente quebrado tras la crisis del petróleo de 1973 que marcó a su vez el fin de los «treinta gloriosos» en Francia y en el resto del mundo occidental. Paralelamente, empezaron a cuestionarse muchos de los principios de la modernidad con la irrupción de las ideas postmodernas en el diseño y de la tipografía. De esta manera, esas ideas del universalismo igualitario se revelaron, desde la perspectiva postmoderna, como una proyección totalitaria y uniformizadora que anulaba las diferencias dentro de un panorama multinacional. Al mismo tiempo, Francia entraba en la fase final del proceso de descolonización que se desencadenó tras la Segunda Guerra Mundial, a la vez que se consolidaba la reconciliación francoalemana iniciada a partir de 1963 y sobre la que se sentarían las bases de la Unión Europea, por lo que el enfrentamiento con el país vecino acabaría por carecer de sentido. De la misma manera, la idea de una Francia en la que se unían latinidad y francofonía era vista entonces, según Pailliez, como un elemento de cohesión social pero también como

---

64 Pailliez, Rodolphe, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *Art et Métiers du Livre* n° 92, Paris, Éditions Technorama, octubre 1979, pág. 3.

65 Pailliez, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *op. cit.*, pág. 4.

66 Pailliez, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *op. cit.*, pág. 3.

67 Pailliez, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *op. cit.*, pág. 4.

una imposición cultural a las distintas minorías francófonas», que anulaba la definición de cualquier otra identidad.<sup>68</sup>

Es probable que el contexto histórico en el que se estaba gestando la posmodernidad viera precisamente en la Grafía Latina todos esos aspectos en los que coincidía con ella de localismo e identidad, entre otros. Quizás fuera ese el motivo por el que los lursinos de finales de la década de 1970 reivindicaban en cierta forma las ideas voxianas, aunque no veían la Grafía Latina como una idea universalista, sino justamente como una idea localista en la que se buscaba la definición de una identidad propia y donde esa latinidad no sería más que el contexto compartido que acababa disolviéndose en la multiplicidad. La Grafía Latina voxiana era entendida, por otro lado, más como una cuestión de método que como un tema en sí mismo, como «una idea fantasmagórica».<sup>69</sup>

De esta manera, el debate en Lurs del verano de 1979 sobre la grafía latina se acabó centrando en problemas de identidad, expresión y lenguaje, más acorde con el pensamiento de entonces que con las ideas originales de la Grafía Latina. El movimiento voxiano se planteaba como un posicionamiento de proteccionismo nacionalista, mientras que la amenaza de la uniformización moderna de aquel momento transformó la latinidad en refuerzo de lo autóctono, donde las minorías étnicas y culturales estaban «en busca de su identidad, con la intención de sacar partido de su(s) diferencia(s) con el fin de hacer valer lo que les es propio».<sup>70</sup> Pailliez recogía así ese debate sobre el nuevo papel de la grafía latina:

*¿Escritura humanista, escritura «latina»?*

Reinventar la identidad. Reforzar, confortar el lado autóctono frente a la neutralidad y la banalización de la información, del discurso gráfico y tipográfico.

Actitudes que, finalmente, reúnen el concepto de latinidad en el deseo de luchar contra toda escolástica, toda esquematización y toda uniformización.<sup>71</sup>

Uno de los grandes protagonistas de la creación tipográfica francesa de la década siguiente, que se convertiría precisamente en defensor de esa nueva latinidad y —como expondremos más adelante— acabará siendo el heredero de las ideas voxianas puestas en práctica, fue Ladislav Mandel (1921–2006).<sup>72</sup> Durante

---

68 Pailliez, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *op. cit.*, pág. 7.

69 Pailliez, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *op. cit.*, pág. 5.

70 *Ibid.*

71 Pailliez, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *op. cit.*, pág. 8.

72 Diseñador de tipos nacido en Rumanía en el seno de una familia judía de origen húngaro, emigrado a Francia en 1936. En 1954 entró a trabajar en Deberny & Peignot en el taller de grabado en relieve y pasó inmediatamente a ser asistente de Adrian Frutiger, a quien sustituiría como director creativo en 1963. Tras la creación en 1975 del tipo *Galfra* para las guías telefónicas italianas, Mandel se especializaría a partir de 1977 en el diseño de tipos para estas condiciones de baja legibilidad, teniendo en cuenta como elemento principal las especificidades culturales de cada región, que determinaban hábitos de lectura distintos, para incorporarlos a sus diseños. A pesar de

aquellos Encuentros de 1979, Mandel defendía ya la grafía latina como identidad, proclamando la fragmentación del movimiento en varias identidades:

Finalmente, Ladislav Mandel reunió latinidad y tolerancia al poner en paralelo latinidad y humanismo. Así, mucho más que nunca, la latinidad aparece como un legado histórico, legado/referencia que en cierta forma cada uno se ha repartido al aportarle una connotación específica y que a partir de ese momento se plantea en términos de personalidad(es), de identidad(es) y no de entidad.<sup>73</sup>

Por otro lado, no tenemos constancia de que se adoptasen otras ideas propias de la Grafía Latina en el nuevo panorama postmoderno de aquel momento, fuera de las que acabamos de exponer y asumiría Ladislav Mandel. Como acabamos de mencionar, en 1979 veían aquel conjunto de planteamientos como una metodología con la que enfrentarse a una problemática tecnológica ya entonces superada, de carácter un tanto vago.

Michel Wlassikoff cuenta por su parte cómo a mediados de la década de 1980 la gran profusión de sistemas de identidad visual en todos los ámbitos hacía prever un resurgimiento de la gloria tipográfica francesa, hasta tal punto de que el ministro de cultura Jack Lang<sup>74</sup> lanzó un informe interministerial que contemplaba una serie de puntos encaminados a la promoción y el refloreamiento de la tipografía en Francia. La mayoría de los grafistas del momento tacharán dichas medidas de conservadoras y nacionalistas, sólo defendidas por diseñadores que estuvieron en la órbita de influencia de los encuentros de Lure durante la era Vox y que incluso seguían actuando en el espíritu de la Grafía Latina, mientras que el grafismo francés había sucumbido paulatinamente a la tendencia internacional de las influencias suizas y anglosajonas.<sup>75</sup>

Una de las dos acciones ministeriales principales fue la fundación del Centre d'étude et de recherche sur la typographie (CERT, Centro de Estudios e Investigación sobre Tipografía) en 1982, dirigido por Charles Peignot y ubicado en el seno de la Imprenta Nacional. El cuadro se completaba con grandes personalidades del diseño de tipos franceses como Fernand Baudin, Roger Excoffon, Gérard Blanchard, Marcel Jacno, Ladislav Mandel, Raymond Gid, José Mendoza, René Ponot, Jérôme y Rémy Peignot.<sup>76</sup> Las medidas que se propusieron desde el CERT eran lógicamente conservadoras y tradicionalistas, recogiendo la gran mayoría de las ideas lursinas sobre conservación de los modelos tradicionales, recuperación y promoción del prestigio tipográfico francés y adaptación del legado francés a las

---

que hay varios artículos y pequeños estudios publicados, la obra de Ladislav Mandel está aún por estudiar en profundidad.

73 Paillez, Rodolphe, «La latinité : ni un mythe, ni un style, mais la traduction d'une sensibilité de la forme», *Art et Métiers du Livre* n° 93, Paris, Éditions Technorama, noviembre 1979, pág. 6.

74 Nacido en 1939, Ministro de cultura en un primer mandato bajo el gobierno socialista de François Mitterrand entre 1981 y 1986.

75 Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, pág. 255.

76 Savoie, *French type foundries in the twentieth century, op. cit.*, pág. 33.

nuevas tecnologías. Fruto de estas propuestas, Lang reaccionará creando el Atelier national de création typographique (ANCT, Taller nacional de creación tipográfica) en 1985, también en la Imprenta Nacional y bajo la dirección docente de Ladislav Mandel y José Mendoza hasta 1989.

La segunda fue el encargo a Mandel del tipo *Messidor* [fig. 2], también para la Imprenta Nacional francesa, como el nuevo tipo específicamente francés para fotocomponedoras de tercera generación. Aunque no nos consta que Mandel lo llegase a declarar de forma específica, del análisis de las propias declaraciones de su autor podemos llegar a deducir que este se acabó convirtiendo en un proyecto muy significativo del legado de la Grafía Latina. No ya porque siguiera los modelos defendidos por el movimiento —puesto que no se trata de una incisa—, sino porque su concepción recoge muchas de las ideas de calado que se encontraban en las bases fundacionales del mismo.

Para empezar, el *Messidor* era para Mandel la forma de demostrar que la tipografía para textos de lectura de calidad no estaba reñida con las tecnologías cada vez más tendentes a la automatización electrónica. La obsesión de Mandel en este sentido era conseguir un tipo de máxima legibilidad aunque las condiciones de reproducción fueran pésimas, como por otra parte ya venía haciendo desde 1975 con los tipos para guías telefónicas.

Otra de las cuestiones que obsesionaban a Mandel estribaba en su rechazo visceral hacia las lineales, pues consideraba —al igual que Vox y los tradicionalistas lursinos— que la neutralidad universalista que proponían los tipos modernos encerraba en realidad una deshumanización de la escritura en general, con la consiguiente pérdida de identidad. Mandel aseguraba que no se puede «neutralizar» una tipografía «—como son las de vocación “universalista” (Times, Helvetica, Univers, Futura...) que sin embargo banalizan y no son identitarias—, sino humanizándolas todo lo que sea posible para tal público» específico.<sup>77</sup>

En una conferencia que dictó durante los Encuentros de Lure de 1962, Mandel ya defendía entre otras esta misma idea sobre la falsa funcionalidad de los tipos modernos en su pretensión de utilizar las mismas formas sintéticas para cualquier producto:

La mayoría de las creaciones actuales pretende responder a dos imperativos: «función y legibilidad». Es evidente que un tipo cuyo trazo recuerde a las formas exteriores de la arquitectura, del mueble escandinavo o de los aparatos electrodomésticos, no es sin embargo un tipo funcional.<sup>78</sup>

En este sentido defendía igualmente que la tipografía era un asunto de carácter espiritual, ya que era el vehículo de la difusión del pensamiento desde hacía cinco

---

77 Citado por Nineuil, Olivier, «Ladislav Mandel, explorateur de la typo française», *Étapes* n° 55, octubre 1999, pág. 52.

78 Mandel, Ladislav, «Quelques réflexions sur la lettre et les techniques typographiques» (Communication faite à Lurs en Provence, août 1962), *Techniques Graphiques* n° 47, Paris, Editions Michel Briant, enero-febrero 1963, pág. 13.



siglos, y que su forma venía dictada por la necesidad de adaptarse a dicha función. Mandel recupera así la idea voxiana de que el Arte tipográfico debe ser utilitario, asociando la forma de la letra con el pensamiento del cual es transmisor:

Al contrario que las llamadas Artes mayores, en las que los objetos tienen un valor intrínseco, el del Arte de la tipografía es servir fielmente, materializar el pensamiento, traducir en su aspecto formal la esencia de los textos que tiene encomendado transmitir al lector sin alterarlos demasiado. Esto no es una limitación, ya que las fronteras de la expresión tipográfica son las de la inteligencia humana.<sup>79</sup>

El concepto de latinidad residía para Mandel en la propia escritura alfabética, a la que consideraba como «el primer acto de humanismo mediterráneo»<sup>80</sup> en un ejercicio de expansión cultural que no entendió de barreras políticas. El pueblo legatario de esta latinidad era evidentemente el francés, pues defendía que Francia era el crisol latino por excelencia, recogiendo y puliendo todas las grandes virtudes de las culturas que la habían conformado a lo largo de su historia:

Francia, por su concentración monárquica, desde Flandes hasta el Mediterráneo, se fue impregnando progresivamente del pensamiento humanista del Renacimiento italiano, nacido en una naturaleza más acogedora y sensual, donde los milenarios intercambios y mestizajes entre pueblos —en los foros o a orillas del Mediterráneo— crearon las condiciones de un espíritu de tolerancia y aceptación del otro.<sup>81</sup>

Otro de los conceptos voxianos asociado a la tipografía era lo que Vox denominaba «el gusto francés».<sup>82</sup> Mandel lo llamaba «elegancia francesa», pero consistía igualmente en «un equilibrio entre el rigor y un toque de sensualidad», la cual era a su vez una tradición que había que recuperar del espíritu humanista del Renacimiento pero adaptándolo al carácter y la evolución del pensamiento del momento.<sup>83</sup>

Mandel daba una importancia fundamental al trazo —la mano que dibuja defendida por Vox—,<sup>84</sup> pero centrándose de manera específica en la caligrafía como base de la concepción del tipo, ya que entendía que «cada gesto está

---

79 Mandel, «Quelques réflexions sur la lettre...», *op. cit.*, pág. 12.

80 Mandel, Ladislav, «L'écriture typographique : expression d'une identité culturelle», *Communication & Langages* n° 68, 2º trimestre 1986, pág. 86.

81 Mandel, Ladislav, «Le Messidor : nouveau caractère français», *Communication & Langages* n° 65, tercer trimestre 1985, pág. 44.

82 V. entre otros: Vox, Maximilien, «Vers un style français», *Nouveaux destins de l'intelligence française*, París, Union Bibliophile de France, 1943, pág. 158.

83 Citado por Nineuil, «Ladislav Mandel, explorateur de la typo française», *op. cit.*, pág. 59.

84 V. entre otros: Vox, Maximilien, «Préface» de Loisy, Jean, *Lettres*, París, Arts et Metiers Graphiques, 1948, pág. 9.

cargado de sentido, cada trazo compromete a su autor». Además, defendía que «existe un lazo profundo e indescifrable entre nuestro pensamiento y su forma materializada»,<sup>85</sup> lo cual determinaba a su vez la necesidad de diseñar tipos que recuperasen la expresión que recoge el gesto para conservar en ellos rasgos con los que los lectores —destinatarios últimos de la tipografía— puedan llegar a sentirse identificados. Esta idea era precisamente la que centraba un artículo publicado en la revista *Communication & Langages* en 1986 bajo el título «La escritura tipográfica: expresión de una identidad cultural»:

[Al igual que la escritura recoge el gesto de la mano del que escribe,] el diseñador de tipos está obligado a restituir en el lenguaje escritural de los lectores, sus congéneres, el reflejo de una determinada identidad social y cultural común a la que pertenecen de la que son producto.<sup>86</sup>

Todas estas ideas, como venimos mencionando, se destilarían en la creación del tipo *Messidor*, pues Mandel se acabaría erigiendo en «explorador de la tipografía latina», en militante del «renacimiento de una tipografía francesa».<sup>87</sup>

Una de las motivaciones a la hora de diseñar el *Messidor* le surgía a Mandel de una problemática que se remontaba en Francia al menos hasta el periodo de entreguerras, cuando las máquinas de composición mecánica que venían del extranjero importaban a su vez modelos que no correspondían con la identidad tipográfica francesa o que, en el mejor de los casos, eran malas reproducciones de sus clásicos.<sup>88</sup> Mandel exponía que, al igual que entonces, el más simbólico de los tipos franceses volvía interpretado de muchas maneras desde los Estados Unidos:

Pero más grave todavía [que la desaparición de tipos simbólicos de la tipografía francesa] es que el Garamond, que fue durante dos siglos la cima de la cultura francesa en toda Europa [...] nos vuelve ahora de los EE.UU. bajo 47 formas distintas.<sup>89</sup>

De esta forma, el *Messidor* se presentó como la reapropiación de la tradición francesa. No en vano el artículo con el que Mandel lanzó su creación en la revista que dirigía Gérard Blanchard llevaba por título «*Messidor*: nuevo tipo francés». Con él, Mandel trataba no solamente de demostrar que la tecnología de las fotocomponedoras de última generación no suponía un impedimento a la hora de crear tipos de calidad —como ya hemos mencionado más arriba—, sino que era la

---

85 Mandel, «Quelques réflexions sur la lettre...», *op. cit.*, pág. 10.

86 Mandel, «L'écriture typographique...», *op. cit.*, pág. 87.

87 Nineuil, «Ladislas Mandel, explorateur de la typo française», *op. cit.*, pág. 49.

88 Ponot, René, «Les années trente et l'innovation typographique française.» *Communication & Langages*, nº 78, 4º trimestre 1988, pág. 27.

89 Mandel, Ladislas, «Écriture et calligraphie» en G. Blanchard et al.; *Calligraphie*, Ardenne, Rencontres Internationales de Lure, 1984, pág. 214.

prueba de que por aquel entonces, en Francia, estaban capacitados para ello, «en una dinámica de reapropiación de una determinada identidad cultural».<sup>90</sup>

Este «tipo dentro de la tradición francesa»<sup>91</sup> debía por tanto reflejar una identidad cultural específica, pues Mandel consideraba que eran la lengua y su representación gráfica en la escritura quienes mejor la personificaban en su «referencia a determinadas constantes de la expresión francesa». Pero, además, el *Messidor* no debía ser más que el primero de una nueva generación de tipografías, marcando el camino de «otras muchas experiencias similares» dentro de la misma línea de búsqueda de tipos culturalmente identitarios.<sup>92</sup>

Finalmente, autores como Roxanne Jubert y Roger Chatelain han señalado que el fracaso al que la Grafía Latina condujo a la tipografía francesa hasta el relevo generacional de finales del siglo xx, vino dado fundamentalmente por su carácter de oposición a la tipografía moderna, sin plantear alternativas reales y concretas.

Según Jubert, las diatribas francesas contra la Bauhaus y la Nueva Tipografía se perpetuaron más allá de las homilias de Vox en Lure hasta llegar a finales del pasado siglo, protagonizadas por discípulos directos o simples acólitos del círculo voxiano, como José Mendoza. Pero para Jubert los ataques a la tipografía vanguardista carecían de argumentos, limitándose a defender la letra dibujada:

La amargura francesa debía verbalizarse sin duda de forma explícita para posibilitar por fin las condiciones de una recepción sana y objetiva. «Nefasto», «pernicioso», «dogmático», «artificial», «superchería», «fascista», etc.; todas las expresiones recogidas anteriormente emanan de personalidades reconocidas en la materia. ¿Debemos ver en ellas el terror que inspira el poder tardío de la revolución tipográfica vanguardista? Estas reacciones implacables, nunca sostenidas por otros argumentos, revelan tanto peleas de patio de colegio (a menudo legítimas, de hecho) como una profunda incompreensión. Estas consideraciones restringen en realidad la tipografía al dibujo de la letra, el cual se reduce a sí mismo a la escritura dibujada, sabia, heredera de más de tres mil años de historia de la escritura alfabética.<sup>93</sup>

Chatelain por su parte afirma que la Grafía Latina fue una estrategia errónea, precisamente por su oposición a la Nueva Tipografía y el diseño suizo posterior al aferrarse al tradicionalista y particular «*arabesco Francia*», desoyendo las tendencias internacionales del momento hasta el punto de rechazarlas frontalmente y no haber sido capaz de «ejercer su influencia para subrayar la importancia y el porvenir de una tipografía renovada»:

[Maximilien Vox] Podría incluso haberse hecho valer para acomodar o incluso combatir en cierta medida al famoso «cuadrado suizo» que denunciaba. Podría

---

90 Mandel, «Le Messidor...», *op. cit.*, pág. 43.

91 *Ibid.*

92 Mandel, «Le Messidor...», *op. cit.*, pág. 51.

93 Jubert, «Typographie & Graphisme...», *op. cit.*, pág. 179.

haberse amparado en ciertas formas gráficas emergentes introduciendo en ellas tipos con remates que, en muchos casos, no las hubieran deslucido.<sup>94</sup>

Frente a eso, la Grafía Latina se convirtió en «una teoría sustitutiva»<sup>95</sup> del grafismo moderno en la que la legibilidad que defendían no era sin embargo antinómica de «la estética tipográfica que, con Frutiger o Weidmar, habría de imponerse en la señalización de los cruces de las grandes vías de comunicación francesas», oponiéndose desde el otro extremo y en muchos casos sobrepasando «el tono de las fórmulas elegantes».<sup>96</sup>

Chatelain se refiere de esta manera al texto que marcaría la clausura de la Grafía Latina —*Déclin d'une hérésie*, que ya hemos analizado en el apartado anterior—, dando a entender que la mayoría de los textos de Vox no eran otra cosa sino divertimentos dialécticos sin una base conceptual demasiado sólida, algo que confirmaría su propio discípulo y continuador Gérard Blanchard en el panegírico que escribió con motivo de la muerte de su maestro en 1974:

[...] eslóganes mordaces que Vox inventaba: «Hacia una grafía latina», «Hacia una fonética del ojo»... De hecho, no estoy seguro de que realmente tuviera ganas de profundizar en todo lo que podían implicar esos eslóganes. Le gustaban las palabras ingeniosas, le gustaban simplemente las palabras, le gustaba jugar con ellas, al igual que le gustaba escribir, componer, ilustrar...<sup>97</sup>

En función de todo lo anterior, la decadencia de la Grafía Latina se evidenció fundamentalmente en su incapacidad para adaptarse a otros lenguajes tipográficos que no fueran el del libro tradicional y en el blindaje de unas posiciones que lo único que demuestran es su oposición a cualquier otra propuesta que no procediera de un pensamiento tradicionalista y manifiestamente francés. Desde la perspectiva de 1979, durante los Encuentros de aquel verano, pudo haber habido una cierta reivindicación de la Grafía Latina por el hecho de compartir ideas con la posmodernidad. El reclamo de la identidad frente a la uniformización, de lo local frente a lo internacional, de la diversidad frente a la monotonía, entroncaban con la tipografía francesa de la posguerra. Sin embargo, como acabamos de mencionar, es probable que su carácter marcadamente nacionalista y xenófobo chocase en aquel momento con posiciones mucho más abiertas y tolerantes. Además, pudo haber sucedido que la escasa permeabilidad de la Grafía Latina impidiera no sólo que sus ideas traspasaran las fronteras francesas, sino también las temporales. Dado que las manifestaciones de la Grafía Latina se produjeron en un contexto

---

94 Chatelain, Roger, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2008, pág. 67.

95 Chatelain, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, op. cit., pág. 68.

96 Chatelain, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, op. cit., pág. 69.

97 Blanchard, Gérard, «Des rapports filiaux» (Propos recueillis par Patrice Escolan, 27 dec 1974), *Art et Métiers du Livre* año 85, nº 54, Paris, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 20.

muy determinado de la historia de la tipografía francesa, con un alcance a su vez muy limitado, es probable que aquellas ideas llegaran a pasar desapercibidas a lo largo de los años posteriores.

En la actualidad, resultaría chocante compartir los planteamientos voxianos porque, en primer lugar, eran una manifestación propia y específica del contexto de su época. Al mismo tiempo, los cambios tecnológicos que se han sucedido desde entonces no han ido precisamente en detrimento de la disciplina tipográfica. Por otro, las ideas de Vox eran tan fluctuantes a lo largo del tiempo que es difícil asegurar que la Grafía Latina tuviese un corpus teórico sólido. A esto se añade el hecho de que la compleja forma de expresarse de Vox da como resultado un lenguaje cercano a la literatura y el juego con las palabras, llegando en muchos casos resultar paradójico y contradictorio.

Algunos diseñadores de tipos actuales como Jean François Porchez siguen, sin embargo, reivindicando la figura de Maximilien Vox como uno de los hitos de la tipografía y el pensamiento tipográfico franceses, si bien tienen una idea muy reducida y fragmentaria de cuál era el conjunto de ideas que defendía. Lo cierto es que, en casos como este, Vox permanece como la figura del defensor de una tipografía puramente francesa, aunque su referente más inmediato en este sentido sea Ladislav Mandel.

Finalmente, las escasas menciones que se publican en la actualidad sobre algunos miembros de la Grafía Latina —especialmente sobre Maximilien Vox— y las raras referencias históricas en el trabajo de las nuevas generaciones de jóvenes diseñadores de tipos franceses, hacen pensar que su legado no ha llegado hasta ellos.



FIG. 1: Robert Massin, Eugène Ionesco, Herman Liebaers, Raymond Gid y Roger Excoffon durante una sesión de los Encuentros de Lure de 1965.[Foto: Yan Dieuzade en Dossier Vox]



FIG. 2: Messidor, un caractère de tradition française, Paris, Imprimerie Nationale, 1985.



## 7. **CONCLUSIONES**

---





Con anterioridad a nuestra investigación, el tema de la Grafía Latina tenía grandes lagunas y había muchas incógnitas en torno a ella. Entre sus objetivos estaba el dilucidar cuál fue su trascendencia real y a qué se debió el retraso tipográfico que sufrió Francia en el siglo xx. Igualmente, otro de los principales objetivos de esta investigación era ubicar el movimiento de la Grafía Latina dentro de la historia del diseño gráfico y la tipografía franceses, pues hasta el momento se la había tratado como una de las manifestaciones de la tipografía relegadas a la periferia de la historia del diseño, así como conocer cuál fue su repercusión internacional.

Después de la investigación realizada, puede concluirse que, aunque su trascendencia ha sido muy reducida en el conjunto de la historia de la tipografía y el diseño gráfico mundiales, jugó un papel relevante en el desarrollo teórico de la disciplina en Francia en un contexto muy concreto. Fue durante un periodo crucial en el que, tras la Segunda Guerra Mundial, la tipografía francesa se enfrentó —a su particular manera— al doble reto de un mercado cada vez más global en el que, por otra parte, se estaba poniendo fin a casi cinco siglos de tradición profesional con la incorporación de la fotocomposición y el ófset a las artes gráficas frente a la tipografía tradicional.

El motivo fundamental de su reducido alcance reside precisamente en el hecho de que se trató de un movimiento puramente francés, por lo que no despertó mayor interés fuera de su país. Por otro lado, el cambio tecnológico hacia la fotocomposición, que fue una de las razones que provocaron su nacimiento, se vio superado a lo largo de la década de 1960, razón por la cual las posturas que defendían dejaron de responder al nuevo contexto.

Como se indicó en la introducción, el objetivo general de esta investigación era conocer en profundidad las teorías que sustentaban la Grafía Latina, ya que se trataba de un campo que no había sido suficientemente investigado hasta ahora, partiendo de la hipótesis principal de que se trataba de un movimiento con un programa definido. Estas teorías estaban dispersas y, como quiera que la mayoría de las historias de la tipografía se han centrado en el ámbito anglosajón, eran prácticamente desconocidas. Gracias a esta investigación se han podido conocer dichas teorías, las cuales pueden resumirse en seis puntos básicos, defendidos originalmente tanto por Maximilien Vox y sus seguidores como por Enric Crous Vidal:

- Para la Grafía Latina, la tipografía es un dominio de carácter intelectual, pues la consideraban una disciplina artística y vehículo intrínseco del pensamiento, opuesto así al materialismo funcionalista.
- En segundo lugar, el movimiento de la Grafía Latina equiparó, por vía de Vox, latinidad con universalidad, fundamentalmente porque defendía que la cultura latina fue la base de toda la cultura occidental contemporánea, gracias a la propagación de las ideas y el pensamiento a través del alfabeto latino. Esta idea surgía, paradójicamente, de un sentimiento nacionalista francés, motivo por el que se oponía a la internacionalidad que defendía el Movimiento Moderno. Así, todo lo que no fuera latino era considerado

perjudicial para el grafismo francés, pues no correspondía con su «manera de concebir la civilización».<sup>1</sup>

- Por otro lado, la tipografía francesa y el grafismo por extensión no debían someterse a dictados importados desde otros países, sino que era necesario que generasen su propia doctrina para recuperar su prestigio basándose en la sensibilidad y el dibujo frente a la frialdad y lo geométrico de las propuestas modernas. El principal campo de batalla de esta idea fue la recuperación del espíritu de las antiguas latinas (según la clasificación de Francis Thibaudeau de 1921) frente a las paloseco extranjeras.
- De esta manera, el punto de partida para la recuperación de la latinidad en la tipografía contemporánea no podía ser otro que el legado por las inscripciones lapidarias romanas de la Antigüedad, pues según los criterios del movimiento representaban la culminación de la letra latina en toda su magnificencia.
- Además, argumentaban que la latinidad era fruto de toda una sabiduría acumulada por la tradición, de la que, sin embargo, había que desterrar las rutinas y las convenciones inútiles. Para Vox y sus seguidores, esa tradición destilada era la única vía para la renovación. La mirada hacia el pasado que proponía la Grafía Latina no tenía, por consiguiente, la finalidad de recuperar los modelos pretéritos, sino aprovecharlos para aprender de ellos y generar los nuevos.
- Por último, afirmaban que para aprovechar adecuadamente las ventajas de la composición fotoeléctrica, se había de someter a las máquinas de la nueva tecnología a los parámetros legados por el clasicismo tipográfico tradicional. Esto, en su opinión, impediría a su vez que se sustituyera el humanismo, la sensibilidad y el espíritu creativo latinos por la frialdad mecánica e impersonal de «los robots».

Todo el conjunto de acciones y teorías desarrolladas por la Grafía Latina están además en relación directa con la clasificación de caracteres y las teorías sobre otras fórmulas particulares, todas ellas enunciadas por Maximilien Vox, como son la «muerte de Gutenberg» (el paso de la composición tipográfica en plomo a la fotocomposición y las consecuencias que presuntamente tendría tanto en la industria como en la estética y el pensamiento), la «evangelización de los robots» (la asimilación de las nuevas tecnologías y el control final de las máquinas por parte del hombre con el fin de que estas no lleguen a dominarle y sepa inculcarles un humanismo del que carecen por naturaleza) y la «fonética del ojo» o «visualismo» (un concepto surgido a partir del papel creciente en la época de la publicidad, la fotografía y finalmente el resto de medios audiovisuales, según el cual la letra debería adquirir un carácter igualmente visual sin desentenderse de la legibilidad).

---

1 Vox, Maximilien, «Pour une graphie latine», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, febrero 1950, s.p.

El papel de la clasificación de caracteres no era otro que el de visibilizar las nuevas creaciones francesas realizadas desde el periodo de entreguerras hasta la época y promocionarlas en el mercado internacional, por lo que el trasfondo es de carácter comercial y todo ello se evidencia en dos hechos. En primer lugar, los tres grupos no históricos que se incluyen en ella (manuarias, escritas e incisas) engloban a todos esos diseños que no tenían cabida hasta entonces en clasificaciones anteriores, como la de Thibaudeau de 1921. La segunda razón es que el sistema propuesto por Vox y consensuado en Lure, tenía la intención de definir unas denominaciones fáciles de traducir a distintos idiomas para, de esta manera, permitir su uso y difusión internacional, si bien la primera propuesta se publicó abiertamente como «un proyecto francés»,<sup>2</sup> revelando así su carácter nacionalista. Este último objetivo se consiguió parcialmente cuando el congreso de la Association Typographique Internationale (ATypI) de 1962, celebrado en Verona, adoptó la clasificación de Vox como propia, incluyendo dos grupos más: las góticas (por las presiones de los miembros alemanes de la Asociación) y las no latinas.

Sin embargo, el resto de las fórmulas mencionadas no son más que juegos retóricos —tan del gusto de Vox—, sin mayor finalidad que la de recrearse con el lenguaje, ya que, a partir de los textos en los que las utiliza, es muy complicado discernir con claridad qué conceptos pretendía ilustrar.

Pero todas estas ideas tuvieron un alcance muy limitado desde su propio planteamiento, dado que encerraban el fin último de devolver la confianza a la imprenta francesa para recuperar su prestigio. Asimismo, se ceñían a una aproximación tradicionalista de la tipografía dentro de un contexto internacional en el que predominaban las ideas modernas de la Escuela Suiza, por lo que la Grafía Latina se convirtió en un movimiento a contracorriente que, sin embargo, ha definido el espíritu del pensamiento tipográfico francés durante casi dos décadas.

De esta manera, tras la investigación realizada, se puede afirmar que la Grafía Latina fue un movimiento doctrinal con unas bases teóricas bien definidas. Con respecto al objetivo de averiguar cuáles fueron las raíces de la idea de una grafía latina, hemos podido demostrar que esta partía de unos conceptos sobre la latinidad, el diseño y la tipografía precedentes, cuyos orígenes se pueden rastrear en el siglo XIX, llegando incluso hasta 1870 con todos los cambios sociopolíticos generados en Francia a raíz de la Guerra francoprusiana y que afectaron igualmente a la imprenta del país. Así, hemos podido establecer que existió una vinculación entre las ideas de Francis Thibaudeau y la Grafía Latina. El pensamiento de este autor influyó en la búsqueda de una tipografía francesa «moderna», dentro de un contexto internacionalista, a la vez que privilegiaba la promoción de unos modelos tipográficos clásicos —propios de la tradición decimonónica francesa como fueron las latinas—, vinculados con una historia

---

2 Vox, Maximilien, «Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification "VOX"», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 7, París, Compagnie française d'éditions, julio 1954, pág. 85.

de la tipografía que ellos remontaban hasta las epigráficas romanas. Además, el espíritu de Thibaudeau perduró en la Grafía Latina a través de un trasfondo chovinista antigermánico que enlazaba con el nacionalismo antirepublicano de Vox.

Como se ha puesto de relieve en el capítulo 1, el otro precursor de la latinidad fue Paul Iribe, no sólo a través de las ideas expresadas en su obra *Choir* y que Maximilien Vox citaba reiteradamente como origen de sus propias teorías, sino a partir de la influencia que ejerció Iribe en el pensamiento de Vox (tanto en sus concepciones en cuanto al diseño como en las ideas políticas), quien le consideraba su maestro. De hecho, el texto de Iribe no tiene ninguna relación directa con la tipografía, sino con el diseño de moda y de productos de lujo a los que se dedicaba profesionalmente. En él, Iribe atacaba continuamente las ideas modernas que durante el periodo de entreguerras estaban siendo promovidas en Francia fundamentalmente por los miembros de la Union des Artistes Modernes (UAM), tachando las creaciones de estos de antifrancesas y proeuropeas, contrarias por lo tanto a la industria, el gusto y el espíritu nacionales. En otras palabras, la referencia que hacía constantemente Maximilien Vox a *Choir* no era más que un argumento de recurso, ocultando el trasfondo esencialmente nacionalista de su maestro Iribe.

Por otro lado, los estudios que se habían realizado hasta ahora hablaban de la decadencia de la tipografía francesa durante la primera mitad del siglo xx. Por tal motivo, como ya hemos mencionado en la introducción, otra de los objetivos que nos planteamos era determinar cuáles fueron los factores que influyeron en la génesis del movimiento y el papel que jugaron las fundiciones francesas.

Como ya se ha comentado a lo largo de la memoria de investigación, se han dado diversas explicaciones a este hecho. En primer lugar se produjo porque el mercado tipográfico francés no se sintió en peligro, pues se venían sosteniendo desde el cambio de siglo con los tipos clásicos (elzevirianos y didots, fundamentalmente), dedicando sus esfuerzos a los tipos de moda (como *Auriol* y *Naudin* en un primer momento o más tarde experimentos como *Bifur* y posteriormente *Peignot*). Las fundidoras francesas no consideraron necesario desarrollar nuevos tipos para texto, pues pensaban que los clásicos eran más que suficientes, además de que las producciones en este sector llegaban desde fundidoras extranjeras como Monotype que habían adoptado sistemas de producción mecánica, mucho más rentables que los tradicionales. Por este motivo, en Francia se centraron en el desarrollo de tipos para publicidad —de rentabilidad inmediata, pero de corta vida comercial—. Este panorama perduró así hasta pasada la Segunda Guerra Mundial.

Dentro de este contexto, las fundiciones francesas desoyeron de manera casi sistemática las tendencias internacionales, orgullosas como estaban de un pasado glorioso y confiadas en un mercado sostenido principalmente por la venta de tipos móviles para la publicidad hasta mediados de la década de 1950. Fue en ese momento cuando se dieron cuenta de que el avance del diseño tipográfico

suizo y el éxito de tipos como el *Neue Haas Grotesk* amenazaba seriamente su supervivencia.

Hasta entonces habían dedicado sus esfuerzos a la amortización de sus catálogos (muchos de cuyos fondos se remontaban hasta principios del siglo XIX) con la presentación de tipos que no correspondían a las modas del momento en formas y composiciones nuevas. Este fue especialmente el caso de Deberny & Peignot con sus *Divertissements Typographiques*. Las creaciones fueron por estos motivos escasas, limitándose como decimos a *vedettes* (como se denominaban a los caracteres para titulares y publicidad) y tipos para *travaux de ville* (enfocados a la remendería), ya que el desarrollo de nuevos tipos de texto era percibido como demasiado arriesgado y además ya estaba cubierto con los que proveían las casas extranjeras de material de composición mecánica.

Por todo ello, podemos concluir que el papel que jugaron las fundiciones francesas fue determinante y que la decadencia de la tipografía francesa se produjo efectivamente en el plano creativo, ya que los tipos que se diseñaron desde el periodo de entreguerras hasta finales de la década de 1950 eran para su consumo inmediato en un mercado efímero como el de la publicidad. El terreno de los tipos de texto, que ha sido siempre la referencia en todas las épocas, quedó desatendido por parte de las fundiciones francesas ante su dudosa rentabilidad y lo costoso de su producción. Igualmente, la búsqueda de un modelo tipográfico identitario nacional, en continua oposición a las tendencias modernas, apartó la escasa producción francesa del mercado internacional, propiciando su aislamiento y consecuente declive.

La principal excepción en ambos sentidos fue *Univers*, de Adrian Frutiger para Deberny & Peignot (1957), si bien la fundición parisina no lo concibió originalmente como un tipo de texto, sino para titulares y publicidad. Además, el motivo por el cual Charles Peignot accedió a desarrollar *Univers* no fue otro que el de la insistencia de Frutiger, quien recurrió al argumento de que el *Europe-Futura* empezaba a decaer en las ventas tras la Segunda Guerra Mundial. La otra fue el caso de Roger Excoffon, cuyas obras sí que obtuvieron reconocimiento fuera de Francia, si bien precisamente por el sabor francés que destilaban.

Otro de los objetivos de nuestra investigación era determinar cuáles fueron los factores implicados en el surgimiento y desarrollo de las teorías de la Grafía Latina. Tras nuestra investigación, podemos afirmar que fueron de muy diversa índole, tanto comerciales, como técnicos y profesionales, formativos e incluso políticos.

Por un lado, el mercado tipográfico era muy limitado y se vio reducido a una serie de modelos muy particulares, dirigidos específicamente a los tipos de consumo rápido y rentabilidad inmediata, fruto de la demanda de la publicidad. Además, los profesionales de la imprenta francesa se habían quedado anclados en unas rutinas tradicionales que carecían de sentido en un momento de profundo cambio, desde la tipografía en plomo hacia la fotocomposición. En este sentido, las nuevas generaciones de profesionales dependían de la formación que podían ofrecer las escuelas francesas, las cuales tenían escasa capacidad de adaptación

tras la Segunda Guerra Mundial, ya que seguían aferradas a modelos tradicionales y trabajaban en condiciones de extrema precariedad. Frente a ellos, los grafistas mejor formados que se incorporaban paulatinamente al mercado laboral francés procedían de las escuelas suizas. Finalmente, las ideas de Vox, transmitidas a su vez por su maestro Iribe, se evidencian en la construcción de unas teorías marcadamente nacionalistas y xenófobas, herméticas a las influencias extranjeras, especialmente si estas procedían del entorno germánico.

Además, uno de los factores determinantes para el surgimiento de la Grafía Latina fue el cambio tecnológico desde la composición en plomo a la fotocomposición, que se empezó a producir en la época, tal y como planteábamos en una de nuestras hipótesis. Esto se refleja no sólo en la obsesión de Charles Peignot con el proyecto de la Lumitype-Photon, sino fundamentalmente en los temores que se suscitaron en el seno de la imprenta francesa —que como ha podido demostrarse era en líneas generales muy conservadora— ante una tecnología completamente desconocida que amenazaba con aniquilar el conocimiento atesorado a lo largo de cinco siglos. Aunque efectivamente el cambio tecnológico fue una base fundamental en el desarrollo de las teorías de la Grafía Latina, esta no surgió como una reacción ni en contra ni a favor de la fotocomposición, sino como una consecuencia de la nueva tecnología, pues proponía aprovecharla a partir de los conocimientos tradicionales. Vox se planteó por tal motivo instaurar una disciplina gráfica que barriese las antiguas rutinas, las «verdades muertas»,<sup>3</sup> para reconfortar a los profesionales franceses a través de la consolidación de una tradición trasladada a la nueva tecnología y por añadidura devolver a su país el prestigio perdido y recuperar un lugar destacado en el panorama internacional. Los planteamientos de Vox en este sentido no tuvieron mucho éxito, ya que el escaso reconocimiento hacia la producción tipográfica francesa de la época acabó recayendo en fórmulas más pragmáticas y coherentes como las que proponía la fundición Olive de Marsella a través de su diseñador Roger Excoffon.

El escaso éxito de las ideas voxianas en el conjunto de la imprenta francesa se debió a que los impresores no cambiaron sustancialmente su forma de trabajar y a que, por otro lado, los clientes de estos, procedentes en su mayoría de la industria, demandaban en el mejor de los casos una estética moderna que habían percibido en los impresos extranjeros. Por este motivo tampoco fueron reconocidas las aportaciones de Vox en el contexto internacional, sencillamente porque sus posturas resultaban retrógradas con respecto a las tendencias dominantes.

La otra base primordial que dio origen al desarrollo de la Grafía Latina fue, como planteábamos en nuestras hipótesis, la pujanza durante la posguerra del diseño internacional de la Escuela Suiza. Esto ha quedado demostrado en diversos puntos, pues las constantes referencias a la tipografía y el grafismo suizo en los textos de Vox y otros autores han revelado que la oposición que demostraban se convirtió en una de las líneas cardinales de su acción ideológica. Esta partía a su

---

3 Vox, «Pour une graphie latine», *op. cit.*, s.p.

vez de un espíritu proteccionista, una postura marcadamente tradicionalista y esencialmente xenófoba.

Otra de las cuestiones a dilucidar ha sido cuáles fueron las líneas principales de pensamiento dentro del corpus teórico de la Grafía Latina, así como el papel de los distintos miembros del movimiento y más en concreto el de sus dos figuras principales: el «escritor y polemista, más que historiador o teórico»<sup>4</sup> francés Maximilien Vox y el artista y diseñador español Enric Crous Vidal. En este sentido, nuestras hipótesis de partida eran que la concepción de la Grafía Latina de Vox no era única, sino que Crous Vidal no fue un simple discípulo suyo y que tenía sus propias ideas sobre la latinidad. Así lo hemos podido demostrar con el análisis y comparación de los textos de ambos autores, los cuales, si bien compartían unas bases fundamentales, se diferencian en sus posicionamientos finales.

A pesar de que una de las lagunas principales es que se desconocen las relaciones particulares entre ellos, lo que hemos podido comprobar es que entre ambos escribieron, si bien por separado, los principales textos que sostenían al movimiento. Hasta ahora la falta de investigaciones sobre el tema había impedido encontrar diferencias entre sus aportaciones y saber si la Grafía Latina era un bloque monolítico o si hubo distintas corrientes. Nuestra conclusión al respecto es que efectivamente las visiones sobre la Grafía Latina de los dos autores principales de las teorías no eran plenamente coincidentes. Por un lado la latinidad planteada por Crous Vidal se presentaba como una característica localista, reivindicando una mediterraneidad específicamente latina, centrada en modos de expresión visual dinámicos y coloristas; por otro estaba la de Vox, quien entendía el concepto de latinidad como catolicismo en su sentido etimológico de universalidad, de un modelo de pensamiento que abarca a todo el mundo y en el que no se hacen distinciones culturales, focalizando sobre la extensión del alfabeto latino como vínculo intelectual y vehículo ideal del pensamiento.

Sin embargo, las posturas de ambos resultan paradójicas. En primer lugar porque en la posición de Crous parece producirse un cambio al ser acogido en Francia en su exilio tras la Guerra Civil Española, dada no sólo su condición de antiguo capitán del ejército republicano, sino fundamentalmente por haber sido una de las figuras más notables de las vanguardias artísticas españolas desde su Lleida natal. En el caso de Vox, su definición de latinidad universalista contrasta con una posición política nacionalista y xenófoba —asumiendo las ideas maurrasianas de su maestro Iribe— y como antiguo director artístico del Ministerio de Información del Gobierno de Vichy durante la ocupación alemana de Francia. Pero las ideas sobre la Grafía Latina de Vox chocan sobre todo con el enfrentamiento a veces violento contra las posturas igualmente universalistas del movimiento moderno. Una posición esta que, todo hay que decirlo, no fue constante, ya que durante el periodo de entreguerras, Vox llegó a defender modelos tipográficos como la *Futura*, en un momento en el que, curiosamente, la

---

4 Morlighem, Sébastien, «Moderne depuis toujours», *Étapes* n° 208, París, Pyramyd, septiembre 2012, pág. 44.



fundición Deberny & Peignot negociaba con la alemana Bauer la compra de los derechos para distribuirla en el mercado francófono.

Otro hecho destacable es por tanto la ruptura que se produjo entre Crous Vidal y Vox. Aparentemente la causa principal fue un presunto malentendido tras la publicación de uno de los manifiestos de Crous en la revista *Le Courrier Graphique*, en enero de 1954, en el que se omitieron todas las referencias originales hacia Vox y la Escuela de Lure. Por este motivo, los lursinos entendieron que Crous se asignaba en exclusiva la paternidad de la Grafía Latina y acabaron relegándole al ostracismo, cerrando filas en torno a Vox. A partir de ese momento las teorías de ambos se distanciaron claramente, si bien sospechamos que las causas de la ruptura fueron mucho más profundas que ese simple descuido editorial. Una de ellas fue seguramente el hecho de que Crous Vidal estaba trabajando como diseñador principal para la Fonderie Typographique Française, la cual era a su vez competencia directa de Deberny & Peignot para la que Vox seguía colaborando indirectamente. No obstante, todo ello es algo que corresponderá estudiar en investigaciones posteriores, dado que el tema de nuestra investigación se centra en las teorías de la Grafía Latina y no en las biografías de sus protagonistas.

En esta investigación se hacía necesario, también, evaluar cuál era la aportación de Crous en la Grafía Latina, ya que en los documentos de la época se le reconocía un papel importante, lo cual contrasta con su supresión posterior de la historia de la tipografía francesa, siendo relegado a un simple nombre. Por tanto, esta investigación nos ha permitido valorar cuál ha sido su lugar y descubrir que los papeles que jugaron Enric Crous Vidal y Maximilien Vox en la Grafía Latina fueron relativamente distintos. Si bien las ideas básicas iniciales se repiten en las teorías de ambos —por lo que la paternidad de la Grafía Latina puede ser perfectamente compartida entre ellos—, del conjunto de sus textos se destilan actitudes muy diferentes, como acabamos de comentar.

Crous seguía siendo un artista y como tal su carácter tendía más hacia la introspección y el individualismo, centrado en sus creaciones como herramientas finales de todo su discurso y con las que parecía pretender demostrar las teorías de la Grafía Latina que defendía, llevándolas a la práctica. Con un talante casi opuesto, Vox actuó sin embargo como propagandista y líder espiritual y carismático de un movimiento en el que no parece destacar más que él mismo tras el destierro de Crous, al que sin embargo siguió admirando personalmente como diseñador. Esto queda reflejado en las menciones elogiosas que Vox seguiría haciendo sobre el trabajo de Crous con posterioridad a su ruptura. Por su parte, los planteamientos de Vox acabaron finalmente por diluirse en un larguísimo discurso nada pragmático, cargado de retórica y en el que se difuminaban las disciplinas, dogmas y postulados<sup>5</sup> a causa de su indefinición.

Por otro lado, otro de nuestros objetivos era conocer cuáles fueron los principales representantes del movimiento. Sin embargo, no existe una relación

---

5 Vox, Maximilien, «Un coup de bleu. L'École de Lure 1960», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, 1960, s.p. [Discurso de apertura de los Encuentros de 1960, el 22 de agosto.]

precisa de los componentes de la Grafía Latina, salvo una lista de asistentes a los Encuentros de 1955. Además, la figura de Vox eclipsó a todos los demás, por lo que resulta complejo discernir quiénes eran en su conjunto. Si bien hubo otros miembros del movimiento que escribieron textos relacionados con distintos conceptos de la Grafía Latina,<sup>6</sup> el hecho es que estuvieron todos a la sombra —o cuanto menos bajo el paraguas— de la figura dominante de Maximilien Vox. Todos los que hemos denominado discípulos suyos fueron personajes que ejercieron un papel secundario dentro del movimiento —considerando que el único protagonista principal fue Vox— aunque él mismo les reconocería en distintos momentos como hijos espirituales, manifestándoles públicamente su apoyo y el reconocimiento de su valía y potencial. Frente a todos ellos y el resto de miembros del movimiento, Vox actuaba como un auténtico *maître à penser*.<sup>7</sup>

Es evidente por tanto que Crous no se sometió a los dictados de su mentor, por lo que es lógico que no acudiera a los Encuentros de Lure, máxime cuando la primera Cita efectiva se produjo en el verano de 1954, cuando la polémica acababa de estallar sólo unos meses antes.

Otro de los objetivos de esta investigación era establecer qué medios fueron los mecanismos de difusión de las ideas de la Grafía Latina. Como hemos puesto de relieve en el capítulo 4, los dos mecanismos fundamentales fueron los Encuentros de Lure y las revistas *Caractère* y *Caractère Noël*. Los primeros se crearon expresamente como retiro espiritual de la profesión francesa, lugar de reconforte colectivo y centro de estudios para el diseño de la nueva disciplina por parte de la élite intelectual de la tipografía francesa y altavoz de la misma. Aunque las decisiones se exponían en asamblea, eran discutidas por un comité en el cual Vox actuaba como Canciller de Lure a perpetuidad, por lo que sus propuestas y su voz destacaban con un peso y autoridad notables. El aporte de los Encuentros a la Grafía Latina se redujo, por consiguiente, a ser un foro anual de debate que funcionaba como una especie de reunión monacal de los profesionales de la imprenta franceses. La difusión que se perseguía con dicha reunión era mínima, pues el conjunto de los miembros era básicamente de carácter endogámico y los participantes invitados, externos al círculo de Vox, raramente servían de transmisores de las ideas lursinas. Evidentemente hubo algunas excepciones —como ya hemos visto, en artículos publicados en revistas belgas, británicas e incluso españolas—, pero el alcance y repercusión de aquellas noticias fue muy escaso fuera de Francia.

Con respecto a *Caractère* y *Caractère Noël*, podemos afirmar que fueron claramente los órganos primordiales de transmisión de las teorías de la Grafía Latina, en especial la publicación anual de Navidad. La razón fundamental es que estaban dirigidas por Maximilien Vox, quien aprovechó sus páginas para publicar

---

6 Los miembros más activos y destacados del movimiento fueron Charles Peignot, Robert Ranc, Gérard Blanchard, René Ponot y los extranjeros John Dreyfus y G.W. Ovink.

7 Esta figura se suele traducir al castellano como gurú, si bien la denominación original en francés refleja de forma más explícita el carácter no sólo de líder espiritual sino de director intelectual, de dictador del pensamiento y los caminos de reflexión de los demás miembros del grupo o secta.

extensos reportajes sobre los Encuentros y el grueso de los textos que contienen las ideas del movimiento. Sin embargo, estas publicaciones iban dirigidas expresamente al profesional de la imprenta francesa,<sup>8</sup> lo que subraya el restringido contexto y las limitaciones divulgativas que tenían por su propio carácter interno.

Uno más de los objetivos de la investigación realizada era dilucidar si existió un modelo tipográfico que se pudiera definir como propio de la Grafía Latina. Tras nuestra investigación, hemos podido determinar que este no se hizo evidente hasta las puertas de la década de 1960, aunque ya desde finales de la de 1940 se produjeron declaraciones que apuntaban hacia la recuperación de las latinas decimonónicas, si bien como estadio intermedio en la revisión de las capitulares lapidarias romanas clásicas. Finalmente recayó así en un grupo tan particular como el de las incisas, cuando todo apuntaba desde el primer momento de nuestra investigación a que sería más bien el de las manuarías, vista la defensa que hacían del gesto y la mano que dibuja. Tras analizar los documentos existentes, hemos podido constatar que cuando la Grafía Latina defendía la letra dibujada no se refería de manera exclusiva a la que traza la letra de forma gestual o caligráfica, sino que en realidad lo que estaba haciendo era oponerse a lo que consideraban como construcción fría y mecánica de los tipos modernos —con regla y compás— en los que su geometría arquitectónica eliminaba, a su entender, cualquier reminiscencia humanista. Esta oposición se debía por un lado al rechazo hacia unos modelos que procedían fundamentalmente de países extranjeros y, por otro, la evocación que producían en aquellos momentos de la producción mecánica.

Todo indica además que el particular modelo de incisas que proponía la Grafía Latina, de trazo modulado y contraste variable, no era sino un intento de humanización de las lineales neogrotescas que por aquel entonces empezaban a acaparar el mercado internacional bajo el influjo del diseño suizo propagado desde las escuelas de Zurich y Basilea. Otra de las paradojas de la actitud de Vox reside en que rechazó continuamente la teorización como reacción a la modernidad, para lo que sin embargo se construyó todo un aparato teórico.

Como uno de los objetivos de la investigación ha sido averiguar si la Grafía Latina entró en decadencia y los motivos de su posible declive, podemos efectivamente afirmar que, tras su origen y posterior apogeo —coincidiendo con los primeros debates de Lure y la publicación de la clasificación de caracteres de Vox—, el movimiento entró en declive. Este se debió precisamente a esa continua oposición y enfrentamiento a las ideas modernas, lo cual constituye una de las razones que acabaron por certificar la inviabilidad de la Grafía Latina. El motivo fue que las tendencias suizas acabaron por imponerse en Francia a partir de finales de la década de 1950, por lo que el movimiento voxiano evidenciaba su carácter retrógrado y a contracorriente. Además, el propio contexto de Lure dejó de lado las teorías originales de la Grafía Latina cuando los debates derivaron hacia el visualismo y un creciente interés por los medios audiovisuales frente al libro impreso tradicional —superado este por el auge del libro de bolsillo— y

---

<sup>8</sup> Hemos de recordar que *Caractère* era el órgano oficial de la agrupación de sindicatos de la imprenta francesa.

coincidiendo por otra parte con la presidencia de los Encuentros por parte de Roger Excoffon a partir de 1963.

Tras la desaparición de la escena pública de Vox a lo largo de la última mitad de la década de 1960 y su fallecimiento en diciembre de 1974, diseñadores como José Mendoza y Ladislav Mandel siguieron sin embargo actuando en los principios de la latinidad, oponiéndose de forma sistemática a cualquier planteamiento moderno y rechazando vehementemente las lineales de cualquier tipo en busca de una legibilidad clásica que consideraban arquetípica. En el caso de Mandel derivó no obstante hacia una latinidad identitaria e incluso chovinista en la década de 1980, lo cual podría de nuevo parecer paradójico con respecto a la herencia voxiana, ya que la latinidad que defendía Vox era precisamente la universalista, en oposición a la mediterránea de Crous, si bien las posturas políticas voxianas fueron siempre de carácter manifiestamente nacionalista y xenófobo.

Finalmente, el legado presente de la Grafía Latina es muy difícil de valorar, ya que los creadores de tipos franceses actuales raramente han hecho mención a sus teorías. Sin embargo, diseñadores como Frank Jalleau, Jean-François Porchez, Xavier Dupré y Thierry Puyfhoulloux se consideran en cierta medida herederos de las enseñanzas de Mandel y Mendoza a través del Atelier national de création typographique, así como del Scriptorium de Toulouse.<sup>9</sup>

Como ya hemos mencionado en la introducción, el material que hemos encontrado es fragmentario y se encuentra muy disperso, repartido en múltiples archivos y publicaciones. Por este motivo, hay algunas cuestiones que siguen quedando en el territorio de la duda. Una de las lagunas que quedan por cubrir es la de la propia persona de Vox, tanto en lo que se refiere a su biografía como a su obra en general, relaciones e influencias. Tendría especial interés descubrir cuál era el calado del pensamiento de Stanley Morison en las teorías de Maximilien Vox, dado entre otras cosas la amistad que existía entre ambos y que se evidencia en la abundante correspondencia que intercambiaron.<sup>10</sup> Este asunto no correspondía a nuestra investigación, ya que el tema no era la persona de Vox sino la Grafía Latina y, dentro de esta, cuál fue su papel.

Dado que no pertenece de forma específica a esta investigación, además de las carencias y deficiencias que evidencian los estudios efectuados hasta el momento, sería deseable realizar una historia crítica y razonada de los Encuentros de Lure, centrada especialmente en las eras Vox y Excoffon, con el objetivo añadido de completar otra de las piezas fundamentales de la historia del grafismo francés.

Otra de las líneas abiertas está en relación con el desarrollo de las incisas durante la década de 1950, pues se nos planteó la cuestión de saber hasta qué punto el diseño del tipo *Optima* (1955, Stempel AG) de Hermann Zapf estuvo influido por las ideas de la Grafía Latina, entre otras cosas dado el carácter

---

9 Taller de formación en tipografía y caligrafía creado en 1968 en el seno de la Escuela de Bellas Artes de Toulouse y que estuvo en funcionamiento hasta 2005.

10 «La typographie anglaise vue par un Français, et vice-versa», *The Shelf Journal*, nº 2, Saint-Denis, The Shelf Company, diciembre 2012, págs. 108–119.

tradicionalista de este diseñador alemán y el hecho notable de que fuera uno de los participantes asiduos de Lure durante la época.

Igualmente, otro de los posibles temas de investigación en el futuro sería averiguar la trascendencia de la Grafía Latina en la creación tipográfica contemporánea —si es que existe realmente—, así como realizar un estudio crítico exhaustivo de otras clasificaciones de tipos contemporáneas y a fecha de hoy prácticamente desconocidas, publicadas dentro del mismo periodo histórico, en comparación con la de Vox con el fin de ubicarla definitivamente en su contexto en vez de estudiarla como un hecho aislado dentro de la historia de la tipografía.

En relación al legado de la Grafía Latina, dado que esta se cierra en 1965 como hemos demostrado, otra línea de investigación sería averiguar cuál es su repercusión actual y si los jóvenes diseñadores de tipos franceses incorporan de alguna manera dichas teorías a sus creaciones.

De esta manera, esperamos que esta investigación haya contribuido a llenar un vacío en la historia de la tipografía del siglo xx y a poner en su lugar a figuras protagonistas como Maximilien Vox y Enric Crous Vidal. Igualmente, es nuestro humilde deseo que esta investigación pueda abrir el camino hacia otras nuevas.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- A.G.U., «Crous Vidal», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro* nº 100, año X, Madrid, Gráficas, octubre, 1952, págs. 170–171.
- «À la cime de l'effort...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1958, s.p.
- «À la suite de la Retraite...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.
- ALBERT, Pierre y TERROU, Fernand, *Histoire de la presse*, « Que sais-je ? » Le point des connaissances actuelles nº 368, París, Presses Universitaires de France, 1970.
- «Aldo Novarese et le graphisme italien», *Techniques Graphiques*, nº 36, París, Editions Michel Brient, marzo–abril 1961, págs. 39–44.
- ANTHÈS, Ch., «Sachez choisir judicieusement vos caractères...», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 4, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre, 1953, págs. 1189–1191.
- «Apprenons à raboter», *Informations TG*, nº 98, París, Editions Michel Brient, 15 septiembre 1961, pág. 4.
- AUBRY, Catherine, «Lurs 1964», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 15, nº 11, París, Compagnie française d'éditions, noviembre 1964, págs. 103–107.
- AUBRY, Catherine, «Lurs 1965, une belle réussite», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 16, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre 1965, págs. 76–82.
- AUDIN, Marius, *Le livre français*, París, Les Éditions Rieder, 1929.
- BABLON, J., «L'actualité graphique: les nouveaux caractères de l'année», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 2, nº 1, París, Compagnie française d'éditions, enero 1951, págs. 31–40.
- BABLON, J., «L'actualité graphique: Modes et harmonies typographiques», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 2, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1951, págs. 43–49.
- BABLON, J., «L'actualité graphique: Modes et harmonies typographiques», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 2, nº 4, París, Compagnie française d'éditions, abril 1951, págs. 58–62.
- BABLON, J., «La Parade des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 4, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre, 1953, págs. 1229–1234.
- BABLON, J., «La Parade des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 4, nº 11, París, Compagnie française d'éditions, noviembre 1953, págs. 1363–1367.

- BABLON, J., «La Parade des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1954, págs. 1739-1743.
- BALIUS, Andreu, «Lletres llatinas. Estudi i descripció tècnica dels dissenys tipogràfics d'Enric Crous Vidal», en PELTA, Raquel (ed.); *Crous Vidal i la grafia llatina*. (Museu d'Art Jaume Morera, del 4 de desembre de 2008 al 8 de març de 2009), Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2008, págs. 64-81.
- BARRÉ-DESPONS, Arlette, *Union des artistes modernes*, París, Éditions du Regard, 1986.
- BAUDIN, Fernand (ed.), *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975.
- BAUDIN, Fernand, «30 ans de typographie en France», *Caractère TPG: le magazine des professionnels de l'imprimé bimensuel*, año 30, nº 25, París, Compagnie française d'édition, noviembre 1979, págs. 17-47.
- BAUDIN, Fernand, «Au carrefour des idées et des nations», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero, 1975, pág. 17.
- BAUDIN, Fernand, «L'an X de Lurs», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 11, nº 10, París, Compagnie française d'éditions, octubre 1960, págs. 113-119.
- BAUDIN, Fernand, «L'écriture à bille», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, s.p.
- BAUDIN, Fernand, «Les Travaux et les Bruits de Lurs. An X», *La Revue Graphique* nº 7, octubre 1960, s.p.
- BAUDIN, Fernand, «Linéales, scriptes et stylo-bille», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent* nº 109, París, Impr. Henri Marchand, mayo-julio 1960, págs. 43-49.
- BAUDIN, Fernand, «Lurs 1967. Les droits de l'œil et du tambour de ville», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 18, nº 11, noviembre 1967, págs. 49-56.
- BAUDIN, Fernand, «Lurs an XVI. Visions et visualisations lursiennes», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 17, nº 10, octubre 1966, págs. 55-62.
- BAUDIN, Fernand, «Lurs an XVII. Les mots-maux du visualisme», *Techniques Graphiques*, nº 72, París, Editions Michel Brient, octubre 1967, págs. 686-694.
- BAUDIN, Fernand, «Lurs sans Provence I», *La Revue Graphique*, diciembre 1962, págs. 212-214.
- BAUDIN, Fernand, «Lurs sans Provence II», *La Revue Graphique*, enero 1963, págs. 256-258.
- BAUDIN, Fernand, «Lursbi & orbite. Le Premier Parlement Typographique International», *Nouvelles Graphiques* nº 10-12, Deurne, Keesing, noviembre 1962, págs. 10-14.
- BAUDIN, Fernand, «Maximilien Vox, 1894-1974», *Quærendo. A quaterly journal for the Low Countries devoted to the manuscripts and printed books*, Amsterdam, A.R.A. Croiset van Uchelen, 1976, págs. 3-9.
- BAUDIN, Fernand, *L'Effet Gutenberg*, París, Éditions du Cercle de la Librairie, 1994.

- BAUDRY, Jean, «Sur l'imprimerie, Arts et métiers graphiques», n° 58, París, 15 julio 1937, págs. 5-9.
- BELIN, Édouard, «Ce doit être en 1910...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.
- BLANCHARD, Gérard y MENDOZA José, «Excoffon», *Communication & Langages*, n° 57, tercer trimestre 1983, págs. 10-28.
- BLANCHARD, Gérard y MENDOZA, José, «Classification typographique (suite)», *Communication & Langages*, n° 44, 4º trimestre 1979, págs. 90-95.
- BLANCHARD, Gérard, «Albert Hollenstein, typographe audio-visualiste», *Communication & Langages*, n° 24, 4º trimestre 1974, págs. 62-81.
- BLANCHARD, Gérard, «Conclusions provisoires», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 109, París, Impr. Henri Marchand, mayo-julio, 1960, págs. 25-53.
- BLANCHARD, Gérard, «Dernière heure: le vent "suisse" a tourné», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 115, París, Impr. Henri Marchand, septiembre-octubre 1961, pág. 57.
- BLANCHARD, Gérard, «Des rapports filiaux», *Art et Métiers du Livre*, año 85, n° 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, págs. 19-22.
- BLANCHARD, Gérard, «In memoriam Stanley Morison», *Caractère: Revue mensuelle des industries graphiques*, año 18, n° 12, diciembre 1967, págs. 95-98.
- BLANCHARD, Gérard, «Les états de la création typo-graphique contemporaine en France de la fin de la seconde guerre mondiale à l'an 2000» en PORCHEZ, Jean-François (ed.), *Lettres françaises. Spécimen de caractères français*, París, ATypI-Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1998, págs. 22-33.
- BLANCHARD, Gérard, «Maximilien Vox et les Rencontres de Lure», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, págs. 100-113.
- BLANCHARD, Gérard, «Mort de Gutenberg», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 113, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1961, págs. 16-26.
- BLANCHARD, Gérard, «Trente années de recherches et d'action à Lure», *30 ans de Lure: trentième anniversaire de l'Association internationale des rencontres de Lure*, París, Institut national des industries et arts graphiques de París, 1981, s.p.
- BLANCHARD, Gérard, «Une grande enquête sur les linéales (II)», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 109, París, Impr. Henri Marchand, mayo-julio 1960, págs. 25-53.
- BLANCHARD, Gérard, «Une grande enquête sur les linéales (suite et fin)», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 110, París, Impr. Henri Marchand, septiembre-octubre 1960, págs. 55-63.
- BLANCHARD, Gérard, «Une grande enquête sur les linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 108, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, págs. 20-63.
- BLANCHARD, Gérard, «Vive la typographie», *Impressions, bulletin de l'Imprimerie Nationale*, n° 24, París, l'Imprimerie Nationale, agosto 1983, págs. 38-40.



- BLANCHET, Robert, «Mort de Gutenberg. Magnétophone de Jean Giono, Maximilien Vox, Jean Garcia», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954. s.p.
- BURNAND, Gaston, «Vedettes du graphisme international: Crous-Vidal et l'École Graphique de Paris», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 6-7, Zurich, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund, junio-julio 1955, págs. 407-408.
- BUTTI, Alessandro, «Augustea, lettre lapidaire», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 2º cuaderno, Paris, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, abril 1950, s.p.
- CADEAU, Émyl, «Crous-Vidal, "croyant" de la graphie latine, est en état de révolte contre la facilité», *La France Graphique*, nº 58, Paris, octubre 1951, págs. 12-17.
- CADEAU, Émyl, «Marcel Jacno», *La France Graphique*, nº 50, Paris, febrero 1951, págs. 8-13.
- CASSAN, Valentin, «Crous-Vidal», *Publimondial: la publicité de France, revue internationale des arts graphiques et des techniques publicitaires*, nº 29, agosto 1950, págs. 119-126.
- CASSANDRE, «Bifur, caractère de publicité», *Art et Metiers Graphiques*, nº 9, Paris, junio 1929, pág. 578.
- CASSANDRE, «Publicité», *L'Art international d'aujourd'hui*, nº 12, Paris, Ed. Art Charles Moreau, 1929.
- CENDRARS, Blaise, «La publicité», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p. (org: *Le spectacle est dans la rue*, 1936).
- CENDRARS, Miriam, «Blaise Cendrars, la Vie, le Verbe, l'Écriture», 3ª ed., Paris, Denoël, 2006.
- CHAMARET, Sandra, GINESTE, Julien y MORLIGHEM, Sébastien, *Roger Excoffon et la fonderie Olive*, Paris, Ypsilon, 2010.
- CHANCOGNE, Thierry, «Latin graveur», *Tout le monde connaît Roger Excoffon*, (catálogo de exposición, Lyon, Musée de l'imprimerie, noviembre 2011-febrero 2012) Villeurbanne, Deux-cent-cinq, 2011, págs. 114-123.
- CHAPOU, Robert, «La typographie suisse d'avant-garde», *La France Graphique*, nº 54, Paris, junio 1951, págs. 18-21.
- CHATELAIN, Roger, «Le chantre de la "graphie latine"», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 4, Zurich, Mediengewerkschaft, 1995, págs. 4-5.
- CHATELAIN, Roger, «Maximilien Vox», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 4, Zurich, Mediengewerkschaft, 1995, págs. 2-3.
- CHATELAIN, Roger, *La typographie suisse du Bauhaus à Paris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- CHERONNET, Louis, «Maximilien Vox, homme orchestre», *Art et Décoration*, nº 65, septiembre 1936, págs. 153-160.
- «Chronique de la 3e dimension», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.

- CINGRIA, Hélène, «Lurs à la une», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p. (org.: *Lettres Françaises*, 3 septiembre 1959).
- «Collaborer ou résister», *Étapes graphiques*, nº 60, París, Pyramyd, marzo 2000, págs. 38-39.
- «Compagnons de l'an V», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.
- Compagnon de Lure, «Salut à l'an V», *Techniques Graphiques* nº 10, julio 1957, págs. 16-30.
- «Conferencias. Las de M. Maximilien Vox», *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores*, nº 26, Barcelona, el Gremio, junio 1953, págs. 10-11.
- CONTINI, Frédérique, «Maximilien Vox et l'Union Bibliophile de France», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, págs. 30-31.
- CÓRDOBA BURKE, Patricia, *Typography and graphic design in Spain: from gothic revival to avant-garde*, (Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Typography & Graphic Communication), Reading, The University of Reading, septiembre 2003.
- «Creación de la Unión Tipográfica Internacional», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 153, año XIV, Madrid, Gráficas, marzo 1957, pág. 135.
- CROUS, Enric, «Cartell», *Art: revista de les arts*, nº 1, Lleida, 1933, pág. 3.
- CROUS-VIDAL, «de la vignette...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.
- CROUS-VIDAL, Enric, *Doctrine & Action: pour la renaissance du graphisme latin*, París, Imprimerie Damien, 1953.
- CROUS-VIDAL, Enrique, «Doctrina y acción», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 131, año XII, Madrid, Gráficas, mayo 1955, págs. 218-220.
- CROUS-VIDAL, «El color. De su buen empleo en artes gráficas», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 125-126, año XI, Madrid, Gráficas, noviembre-diciembre, 1954, pág. 541.
- CROUS-VIDAL, *Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, París, Imprimerie Lafayette, 1953.
- CROUS, Enric, «Imprenta», *Art: revista de les arts*, nº 2, Lleida, 1933, pág. 6.
- CROUS VIDAL, Enric, «Justificació i acusació personal», *Art: revista de les arts*, nº 0, Lleida, 1934, págs. 1-2.
- CROUS-VIDAL, Enric, «La nouvelle école graphique de Paris, doctrine et action de la graphie latine», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 69, París, Impr. Henri Marchand, enero 1954, págs. 25-30.
- CROUS-VIDAL, «Latinité», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cahier, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, enero-febrero 1950, s.p.
- CROUS VIDAL, Enric, «Lletrística», *Art: revista de les arts*, nº 5, Lleida, 1933, pág. 6.
- CROUS, ENRIC, «Plástica, lirisme», *Art: revista de les arts*, nº 7, Lleida, 1933, pág. 1.

- CROUS-VIDAL, *Pour la renaissance du graphisme latin. Suite doctrinale du mouvement graphique*, París, Victor Thomas, imprimeur, 1956.
- [CROUS VIDAL, Enric], «Presentació», *Art: revista de les arts*, nº 1, Lleida, 1933, pág. 2.
- CROUS-VIDAL, «Richesse de la graphie latine», (conferencia impartida en el Collège Technique Estienne, 16 diciembre 1950), París, Cahiers Estienne, 1951, s.p.
- CROUS VIDAL, Enrique, «Tratado sintético de Caligrafía», Lleida, Imp. Coca, 1933.
- «Crous Vidal y la evolución de la letra tipográfica», *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores*, nº 27, Barcelona, el Gremio, septiembre, 1953, pág. 23.
- «Crous Vidal y la evolución de la tipografía», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº III, año X, Madrid, Gráficas, septiembre 1953, pág. 426.
- «Crous Vidal y la Plaquette editada por la Fonderie Typographique Française», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, nº 2, año I, Barcelona, Gráf. Delriu, diciembre 1954, pág. 17.
- «Crous Vidal y sus creaciones tipográficas», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 113-114, año X, Madrid, Gráficas, noviembre-diciembre 1953, págs. 544-545.
- «Crous-Vidal y sus creaciones gráficas», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 115, año XI, Madrid, Gráficas, enero, 1954, pág. 48.
- DANGON, Georges, «Au Salon de 1952 des Techniques Papetières et Graphiques», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 62, París, Impr. Henri Marchand, noviembre-diciembre, 1952, págs. 75-79.
- DANGON, Georges, «Bibliographie. Le numero de Noël de "Caractère"», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 58, París, Impr. Henri Marchand, mayo-junio 1952, pág. 50.
- DANGON, Georges, «De la graphie latine. Pour une conclusion», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 71, París, Impr. Henri Marchand, abril 1954, págs. 11-13.
- DANGON, Georges, «Fugue d'arabesques», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 58, París, Impr. Henri Marchand, mayo-junio 1952, pág. 76.
- DÉVIGNE, Roger, «La lettre et le décor du livre pendant la période 1880-1905», *Arts et métiers graphiques*, nº 54, París, 15 agosto 1936, págs. 53-56.
- DREYFUS, John, «And a party at Lurs», *Motif, a Journal of the Visual Arts*, nº 1, Ed. Ruari McLean, Shenval Press, noviembre 1958, págs. 83-84.
- DREYFUS, John, «Maximilien Vox et les anglais», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, págs. 94-97.
- DREYFUS, John, «Tendances de la création artistique de caractères typographiques (I)», *La France Graphique*, nº 145, París, enero 1959, págs. 22-27.
- DREYFUS, John, «Tendances de la création artistique de caractères typographiques (II)», *La France Graphique*, nº 147, París, marzo 1959, págs. 17-19.
- DUBURQUE, Paul, «Vers la photo-compo», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.

- «École de Lure An VIII», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.
- «Edición homenaje a Crous-Vidal», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 124, año XI, Madrid, Gráficas, octubre, 1954, pág. 502.
- «El retiro de Lurs en Provence», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, nº 13, año II, Barcelona, Gráf. Delriu, noviembre 1955, pág. 21.
- «Empresas destacadas al servicio de las artes gráficas. Fundición Tipográfica Nacional, C.A.», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 125-126, año XI, Madrid, Gráficas, noviembre-diciembre 1954, pág. 577.
- EXCOFFON, Roger, «Le graphiste, aujourd'hui», *Techniques Graphiques*, nº 44, París, Editions Michel Brient, julio-agosto 1962, págs. 17-22.
- Extrait du catalogue général*, París, Fonderie Typographique Française, 1948.
- «Faire parler le papier», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p.
- FAUCHEUX, Pierre, «Art parmi les arts. Situation de la typographie en France en 1960», *Techniques Graphiques*, nº 28, París, Editions Michel Brient, noviembre-diciembre 1959, págs. 15-26.
- FERRAND, Louis, «Écriture de la mode», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 2º cuaderno, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, abril 1950, s.p.
- FERRAND, Louis, «La troisième dimension et le mouvement par le graphisme pur», *Nouvelles Graphiques. Revue pour les Arts Graphiques et Connexes*, nº 14, año III, 1955, pág. 4.
- FERRAND, Louis, «Lettres et caractères dans l'art graphique actuel», *Cahiers d'Estienne*, nº 16, París, École Estienne, 1950, págs. 8-25.
- FOUQUET, Alain, «Crous-Vidal et les origines de son mouvement», en CROUS-VIDAL, *Doctrine & Action: pour la renaissance du graphisme latin*, París, Imprimerie Damien, 1954, s.p.
- FOUQUET, Alain, «Crous-Vidal ou la renaissance de la graphie latine», *Publimondial: la publicité de France, revue internationale des arts graphiques et des techniques publicitaires*, nº 63, agosto-septiembre 1954, pág. 9-12.
- FOUQUET, Alain, «La tercera dimensión y el movimiento por el grafismo puro. Bajo el signo de la Escuela Gráfica de París», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, nº 1, año I, Barcelona, Gráf. Delriu, noviembre 1954, pág. 3.
- FOURASTIÉ, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1945 à 1975*, 4ª ed., París, Hachette, 2008.
- FROISSART, Jean-Luc, *L'or, l'âme et les cendres du plomb: l'épopée des Peignot, 1815-1983*, París, Techné, 2004.

- GARCIA, Jean, «À propos de la graphie latine», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 70, París, Impr. Henri Marchand, febrero-marzo 1954, págs. 27-30.
- GAUDIN, Pierre, «Réflexions sur l'esthétique typographique de notre temps», *Techniques Graphiques*, n° 15, París, Editions Michel Brient, febrero 1958, págs. 10-15.
- GID, Raymond, «À l'heure où le plomb devient lumière», *De plomb d'encre & de lumière: essai sur la typographie et la communication écrite*, París, Centre d'étude et de recherche typographiques, 1982, págs. 3-67.
- GID, Raymond, «Défense et illustration d'une typographie visible», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, s.p.
- GID, Raymond, «La lettre», *Art présent*, n° 4-5, París, Clermont, septiembre 1947, págs. 84-85.
- «“Gráficas”. Maximilien Vox y la grafía latina», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, n° 117, año XI, Madrid, Gráficas, marzo, 1954, pág. 238.
- GRAPHICUS, «Comentaire», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- GRAPHICUS, «Commentaire. Graphisme nouvelle vague, vieille vague», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.
- GRAPHICUS, «Inventaire de la typographie pure (Recensement ou Essai de Palette Typographique)», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- GRAPHICUS, «Post-scriptum», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, s.p.
- GRATWOHL, Paul, «À juger par ce livre d'Armin Hofmann, le “carré suisse” se porte bien», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, n° 8-9, Zurich, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, agosto-septiembre 1965, págs. 611-616.
- GRATWOHL, Paul, «Le règne de l'arabesque», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, n° 11, Zurich, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, noviembre 1965, pág. 808.
- GUÉGAN, Bertrand, «Le Futura», *Arts et métiers graphiques*, n° 6, París, 1 julio 1928, pág. 388.
- GUÉRIN, Robert, «Pas toutes bonnes à dire», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.
- GUITTON, Jean, «Lettre et télévision», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p. (org.: *Le Figaro*, 3 de octubre de 1960).
- H.KROVS W., «Utilitat...!», *Art: revista de les arts*, n° 6, Lleida, 1933, pág. 6.

- HAUTIN, Roger-Pierre, «L'ennui naquit un jour de l'uniformité», *La France Graphique*, nº 138, París, junio, 1958, s.p.
- HENRI-MUNSCH, René, «Retour aux sources et à l'utile», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, s.p.
- HIGNETTE, Marcel, «À Éducation nouvelle, Typographie nouvelle», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p.
- HIGOUNET, Charles, *L'écriture*, col. « Que sais-je ? » Le point des connaissances actuelles, nº 653, París, Presses Universitaires de France, 1955.
- HOLLENSTEIN, Albert, «La création de caractères aujourd'hui», *Communication & Langages*, nº 9, 1971, págs. 55-60.
- HOLLENSTEIN, Albert, «Nouvelle liberté en typographie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1964, s.p.
- «Hommage à Maximilien Vox», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques et transformatrices du papier et du carton*, París, julio 1975, págs. 15-34.
- IRIBE, Paul, «Choix», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1955, s.p.
- IRIBE, Paul, *Choix*, Montrouge, Iribe, 1930.
- JACNO, Marcel, «Remarques sur l'esprit d'invention», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.
- JONQUIÈRES, Henri, «Alfred Latour, peintre typographe», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- JONQUIÈRES, Henri, «Monsieur T et Monsieur I, typographes», *Techniques Graphiques*, nº 3, París, Editions Michel Brient, julio 1956, págs. 21-28.
- JONQUIÈRES, Henri, «Vieux frère», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 11.
- JUBERT, Roxanne Sophie, «Typographie & Graphisme: Dissemblances, dissonances ... disconvenance? La France en marge de la révolution typographique», en EWIG, Isabelle, GAEHTGENS, Thomas W. y NOELL, Matthias (ed.), *Le Bauhaus et la France, 1919-1940*, Berlin, Akademie Verlag/Centre allemand d'histoire de l'art, 2002, págs. 66-80.
- JUBERT, Roxanne, *Graphisme, typographie, histoire*, París, Flammarion, 2005.
- KINROSS, Robin, *Modern typography. An essay in critical history*, Londres, Hyphen Press, 2004.
- «La alianza gráfica internacional, AGI», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 119, año XI, Madrid, Gráficas, mayo, 1954, pág. 126

- «La communauté de Lure, le manifeste de 1953», *Micromégas, courrier critique et technique du livre*, hors-série, Paris, Union Latine d'Éditions, julio 1959, págs. 1, 9.
- «La Parade des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 12, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1954, págs. 115-118.
- «La reunión gráfica internacional de Lurs, Gráficas: revista técnica de las artes del libro, nº 131, año XII, Madrid, Gráficas, mayo 1955, pág. 220.
- «La typographie anglaise vue par un Français, et vice-versa», *The Shelf Journal*, nº 2, Saint-Denis, The Shelf Company, diciembre 2012, págs. 108-119.
- LAURENT, André R., «Un maître inconnu: G. de Mendoza (1895-1944), apôtre de la Graphie Latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- «La viñeta y sus aspectos. Una original creación de un artista español, *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 91, año IX, Madrid, Gráficas, enero 1952, págs. 253-254.
- «Le cas Vox ou la "révolution nationale" dans le cas du graphisme», *Étapes graphiques*, nº 60, Paris, Pyramyd, marzo 2000, págs. 36-37.
- «L'École de Lure...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.
- «L'exposition Crous-Vidal», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 4, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1953, págs. 257-259.
- «Le club des clubs, Culture club», *The Shelf Journal*, nº 2, Saint-Denis, The Shelf Company, diciembre 2012, págs. 60-89.
- «Le dessin dans l'imprimé français», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p.
- «Le rendez-vous de Lure», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.
- LE ROY, Pierre, «Éloge d'un ami», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 15.
- Les Compagnons de Lure, «Pour une graphie latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.
- «Les exposants vous parlent», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 5, París, Compagnie française d'éditions, mayo, 1954, págs. 45-193.
- LOISY, Jean, *Lettres*, París, Arts et Metiers Graphiques, 1948.
- LOMBARD, Michel, «Ayons bons caractères», *La France Graphique*, nº 91, París, julio, 1954, s.p.
- «L'Univers, un événement graphique», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 11, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero, 1960, págs. 52-55.
- «Lurs 1956», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1956, s.p.

- MAJOUR, Martin y MORLIGHEM, Sébastien, *José Mendoza y Almeida*, París, Ypsilon éditeur, 2010.
- MALLON, Jean, *De l'écriture, recueil d'études publiées de 1937 à 1981*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.
- MANDEL, Ladislav, «Aspects graphiques de la lisibilité», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 14, nº 7-8, París, Compagnie française d'éditions, julio-agosto 1963, págs. 76-83.
- MANDEL, Ladislav, «Écriture et calligraphie», en BLANCHARD, Gérard et al., *Calligraphie*, Ardenne, Rencontres Internationales de Lure, 1984, págs. 210-216.
- MANDEL, Ladislav, «L'écriture typographique: expression d'une identité culturelle», *Communication & Langages*, nº 68, 2º trimestre 1986, pág. 86-94.
- MANDEL, Ladislav, «L'écriture typographique: vers une prise de conscience», *Communication & Langages*, nº 77, tercer trimestre 1988, págs. 5-30.
- MANDEL, Ladislav, «Le Messidor: nouveau caractère français», *Communication & Langages*, nº 65, tercer trimestre 1985, págs. 43-52.
- MANDEL, Ladislav, «Pour un code de l'écriture latine. Aspect actuel de la lettre typographique», *Techniques Graphiques*, nº 70, París, Editions Michel Brient, junio-julio 1967, págs. 380-408.
- MANDEL, Ladislav, «Quelques réflexions sur la lettre et les techniques typographiques», *Techniques Graphiques*, nº 47, París, Editions Michel Brient, enero-febrero 1963, págs. 8-22.
- «Manifeste», *Art présent*, nº 1, París, Clermont, noviembre, 1946, págs. 14-15.
- MANNONI, Eugène, «Mort de Gutenberg?», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p. (org.: *Le Monde*, 25 agosto 1956).
- MARCOU, Dominique, «La nouvelle École graphique de Paris», *Typografische Monatsblätter / Revue Suisse de l'Imprimerie*, nº 6-7, Zurich, Herausgegeben vom Schweizerischen Typographenbund, junio-julio, 1955, pág. 410.
- MARSHALL, Alan, *Du plomb à la lumière: La Lumitype-Photon et la naissance des industries graphiques modernes*, París, Les Editions de la Mayoson des Sciences de l'Homme, 2003.
- MARTIN SALVAT, François, «Pitié pour les classiques!», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- «Maximilien Vox en Barcelona», *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores*, nº 26, Barcelona, el Gremio, junio 1953, pág. 5
- «Maximilien Vox, una cruzada por la grafía latina», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 107, año X, Madrid, Gráficas, mayo 1953, pág. 220.
- MAZERAND, Christine, *Le graphisme «en français» aux rencontres Internationales de Lurs-en-Provence, 1955-1970*, París, Les Compagnons de Lure, 1973.
- MONOD, Flavien, «Un nouveau caractère suisse: Le Diethelm», *Caractère: industries et techniques papetières et graphiques*, año 1, nº 4, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, Navidad - diciembre 1949, págs. 6-7.



- MONOD, Luc, «Voxiana ou de la typographie», *Arts et Métiers du Livre*, n° 188, París, Éditions Filigranes, noviembre–diciembre 1994, págs. 38–40.
- MONOD, Sylvère, «Maximilien Vox, l'homme et les lettres», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, París, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, págs. 34–59.
- MORAN, James, «L'École de Lure», *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts*, n° 52, Londres, Lund Humphries & Co, 1958, págs. 35–38.
- MORAN, James, «L'esprit de Lure», *Techniques Graphiques* n° 10, julio 1957, pág. 15.
- MORIN, Edgar, [Introducción], *L'art moderne en typographie. De la maquette à l'exécution*, París, Fonderie typographique française, 1935.
- MORLIGHEM, Sébastien, «Moderne depuis toujours», *Étapes*, n° 208, París, Pyramyd, septiembre 2012, págs. 40–45.
- MOUGIN, Armand, «Classification des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 6, n° 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1955, págs. 103–109.
- NINEUIL, Olivier, «Ladislas Mandel, explorateur de la typo française», *Étapes*, n° 55, octubre 1999, págs. 44–64.
- «Noticias: La próxima reunión gráfica de Lurs», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, n° 180, año XVI, Madrid, Gráficas, junio 1959, pág. 311.
- «Noticias. Francia: Éxito internacional de la reunión de Lure», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, n° 110, año X, Madrid, Gráficas, agosto 1953, pág. 410.
- NOVARESE, Aldo, «Un nouvel humanisme à Lurs», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.
- OSTERER, Heldrun y STAMM, Philipp (ed.), *Adrian Frutiger, caractères: l'œuvre complète*, Basel, Birkhäuser, 2009.
- OVINK, G.W., «Back to Humanism in Type Design», *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts*, n° 50, Londres, Lund Humphries & Co, 1956, págs. 69–72.
- OVINK, G.W., «La Beauté est-elle payante?», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- OVINK, G.W., «Questions autour de la typographie contemporaine», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 6, n° 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1955, págs. 41–45.
- OVINK, G.W., «Questions autour de la typographie contemporaine», *Techniques Graphiques*, n° 13, París, Editions Michel Brient, noviembre 1957, págs. 12–19.
- OVINK, G.W., *Questions autour de la typographie contemporaine*, París, École Estienne, diciembre 1954.
- PAILLIEZ, Rodolphe, «La latinité: ni un mythe, ni un style, mais la traduction d'une sensibilité de la forme», *Art et Métiers du Livre*, n° 93, París, Éditions Technorama, noviembre, 1979, págs. 2–7.

- PAILLIEZ, Rodolphe, «Peut-on encore parler, en 1979, de graphie latine?», *Art et Métiers du Livre*, n° 92, París, Éditions Technorama, octubre 1979, págs. 2–8.
- Paul Iribe: *precurseur de l'art déco*, París, Bibliothèque Forney, 1983.
- PEIGNOT, Charles, «Cassandre et la typographie», *Médecine de France*, n° 198, París, O. Perrin, 1969, págs. 38–40.
- PEIGNOT, Charles, «Deberny & Peignot, la belle époque de la typographie», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 26, n° 12, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1975, págs. 33–53.
- PEIGNOT, Charles, «Georges Peignot, créateur français de typographie moderne», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1961, s.p.
- PEIGNOT, Charles, «Il éveillait l'intelligence», *Art et Métiers du Livre*, año 85, n° 54, París, Éditions Technorama, febrero, 1975, págs. 9–11.
- PEIGNOT, Charles, «Les Peignot: Georges, Charles», *Communication & Langages*, n° 59, primer trimestre 1984, págs. 61–85.
- PEIGNOT, Charles, «Nouvel age de la typographie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- PEIGNOT, Charles, «Qu'est-ce que l'Association Typographique Internationale? Sachons protéger les droits du créateur», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.
- PEIGNOT, Charles, «Quel avenir réserve à l'art typographique la composition photographique?», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 8, n° 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1957, págs. 35–47.
- PEIGNOT, Jérôme, «A. M. Cassandre ou l'autobiotypographe», *Communication & Langages*, n° 65, tercer trimestre 1985, págs. 53–73.
- PEIGNOT, Jérôme, «De l'écriture à la typographie», en COHEN, MARCEL y PEIGNOT, Jérôme (ed.), *Histoire et art de l'écriture*, París, Robert Laffont, 2005, págs. 953–1029.
- PEIGNOT, Jérôme, «Du trait de plume aux contre-écritures», en COHEN, Marcel y PEIGNOT, Jérôme (ed.), *Histoire et art de l'écriture*, París, Robert Laffont, 2005, págs. 805–857.
- PEIGNOT, Jérôme, «L'esprit de la lettre», *De plomb d'encre & de lumière: essai sur la typographie et la communication écrite*, París, Centre d'étude et de recherche typographiques, 1982, págs. 277–307.
- PEIGNOT, Rémy, «L'esprit des lettres», *De plomb d'encre & de lumière: essai sur la typographie et la communication écrite*, París, Centre d'étude et de recherche typographiques, 1982, págs. 71–164.
- PEIGNOT, Rémy, «La Parade des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, n° 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1954, págs. 43–47.
- PEIGNOT, Rémy, «La typographie américaine», *Techniques Graphiques*, n° 40, París, Editions Michel Briant, noviembre–diciembre 1961, págs. 18–25.

- PEIGNOT, Rémy, «Les Peignot: Rémy», *Communication & Langages*, n° 60, 2º trimestre 1984, págs. 42-54.
- PELTA, Raquel (ed.), *Crous Vidal i la grafia llatina*. Museu d'Art Jaume Morera, del 4 de desembre de 2008 al 8 de març de 2009, Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, 2008.
- «Petit Bottin des artistes typographes. Première série», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.
- PLATA, Walter, «Typographie moderne allemande», *La France Graphique*, n° 166, 1960, págs. 8-14.
- PLÉCY, Albert, «Message aux gens d'images», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1956, s.p. (org.: *Point de vue*, 7 novembre 1956).
- «Point crucial ou point mort», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1961, s.p.
- PONOT, René, «Actualité de Bodoni», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1961, s.p.
- PONOT, René, «Auriol témoin de son temps», *Communication & Langages*, n° 27, 1975, págs. 45-66.
- PONOT, René, «Classification typographique», *Communication & Langages*, n° 81, tercer trimestre, 1989, págs. 40-54.
- PONOT, René, «Entretien avec Graphicus», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, décembre 1953, s.p.
- PONOT, René, «La retraite graphique internationale de Haute Provence», *Graphé: bulletin d'information et de diffusion des techniques de l'imprimerie*, Paris, Chambre syndicale typographique parisienne, Navidad 1958, págs. 247-248.
- PONOT, René, «La télévision», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 113, Paris, Impr. Henri Marchand, marzo-abril, 1961, pág. 42.
- PONOT, René, «Les années trente et l'innovation typographique française», *Communication & Langages*, n° 78, 4º trimestre 1988, págs. 15-28.
- PONOT, René, «Les linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 108, Paris, Impr. Henri Marchand, marzo-abril, 1960, págs. 25-37.
- PONOT, René, «Maximilien Vox, le typographe», *Maximilien Vox, un homme de lettre*, Paris, Bibliothèque des Arts Graphiques, 1994, págs. 62-91.
- PONOT, René, «Tendances de la lettre contemporaine», *La France Graphique*, n° 96, Paris, décembre 1954, págs. 56-64.
- PONOT, René, «Un précurseur: Francis Thibaudeau», *Communication & Langages*, n° 46, 2º trimestre 1980, págs. 15-33.
- PONOT, René, *Rencontres internationales de Lure*, Paris, L'Association des Compagnons de Lure, 1978.
- PORCHEZ, Jean François, «José Mendoza y Almeida, créateur de caractères», *Étapes graphiques*, n° 47, Paris, Pyramyd, enero 1999, págs. 52-58.

- PORCHEZ, Jean-François (ed.), *Lettres françaises. Spécimen de caractères français*, Paris, ATypI-Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1998.
- «Por el renacimiento del Grafismo Latino», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 149-150, año XIII, Madrid, Gráficas, noviembre-diciembre 1956, pág. 548.
- «Por una grafía latina. Interesante manifiesto para una reunión cultural europea», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 108, año X, Madrid, Gráficas, junio 1953, pág. 275.
- «Qu'est-ce que l'École de Lure? Qui nous sommes...», *Micromégas, courrier critique et technique du livre*, hors-série, Paris, Union Latine d'Éditions, julio 1959, págs. 3, 4, 8.
- RANC, Robert, «Adieu au "coup de bleu" !», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, Paris, Éditions Technorama, febrero 1975, págs. 13-14.
- RANC, Robert, «L'École de Lure 1954», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1954, s.p.
- RANC, Robert, «La recherche dans les industries graphiques», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.
- RANC, Robert, «La Retraite Graphique Internationale de Haute Provence», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 9, nº 9, Paris, Compagnie française d'éditions, septiembre 1958, págs. 89-95.
- RANC, Robert, «Les rendez-vous de Lure 57», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 8, nº 10, Paris, Compagnie française d'éditions, octubre, 1957, págs. 108-114.
- RANC, Robert, «Problèmes de l'imprimé», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1956, s.p.
- RANC, Robert, À tous nos amis, Paris, 15 diciembre 1956. (Folleto).
- RAULT, David, *Roger Excoffon, le gentleman de la typographie*, Paris, Atelier Perrousseaux, 2011.
- «Retraite Graphique Internationale», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 9, nº 8, Paris, Compagnie française d'éditions, agosto 1958, pág. 47.
- RICHAUDEAU, François, «Pour une typographie contemporaine», *Techniques Graphiques*, nº 41, Paris, Editions Michel Briant, enero-febrero 1962, págs. 9-14.
- RICHAUDEAU, François, *La lettre et l'esprit: vers une typographie logique*, Paris, Planète, 1965.
- RISLER, Robert y HOLLENSTEIN Albert, «Graphies: "École de Lurs"», *Les Cahiers de la publicité*, nº 18, 1967, págs. 11-15.
- ROBERT, Maurice, «Un véritable feu d'artifice», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, Paris, Éditions Technorama, febrero 1975, pág. 12.

- ROLLET, Jean, «Dans son encyclopédie typographique un éditeur anglais propose une nouvelle classification des caractères», *La France Graphique*, n° 93, Paris, octobre 1954, págs. 14-15.
- ROLLET, Jean, «Enciclopedia tipográfica», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, n° 3, año II, Barcelona, Gráf. Delriu, enero 1955, págs. 14-15.
- ROSNER, Charles, «French Typefounders and French Type Design», *The Penrose Annual: A review of the Graphic Arts*, n° 48, Londres, Lund Humphries & Co, , 1954, págs. 44-46.
- «Salut à l'an nouveau», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- SAVIGNAC, «Remarques sur l'affiche», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, Paris, Compagnie française d'éditions, diciembre 1951, s.p.
- SAVOIE, Alice, *French type foundries in the twentieth century. Causes and consequences of their demise*, Reading, septiembre 2007.
- SCHUWER, Philippe, «La lisibilité des linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 108, Paris, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, págs. 61-63.
- «Se anuncia la próxima "Reunión de Lurs"», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, n° 144, año XIII, Madrid, Gráficas, junio 1956, pág. 272.
- SOUZE, Émile, «Exposition Crous-Vidal à la Galerie d'Orsay», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 58, Paris, Impr. Henri Marchand, mayo-junio 1952, págs. 45-46.
- Spécimen général de la fonderie G. Peignot et Fils*, Paris, Georges Peignot et fils, 1903.
- Spécimen général: gravure, fonderie, galvanoplastie, clicherie*, Paris, Georges Peignot et fils, 1923.
- STIRLING, Ramón, *Bellezas de la caligrafía*, 2 volúmenes, Barcelona, Joaquim Verdaguer, 1844.
- THIBAudeau, Francis, *La lettre d'imprimerie*, vol. 1, «Origine, développement, classification», Paris, Bureau de l'édition, 1921.
- THIBAudeau, Francis, *La lettre d'imprimerie*, vol. 2, «Le rôle de l'empattement dans la détermination des familles», Paris, Bureau de l'édition, 1921.
- THIBAudeau, Francis, *Le Style Français en Typographie Moderne, Album d'applications des nouvelles créations françaises de la Fonderie G. Peignot & Fils, précédé d'une étude pratique sur «Le style français en typographie moderne»*, Paris, Fonderie G. Peignot & Fils, septiembre 1901.
- THIBAudeau, Francis, *Manuel français de typographie moderne*, Paris, Bureau de l'édition, 1924.
- THIREAU, Maurice, «La typographie contemporaine», *L'Art moderne et la graphie*, Paris, Bureau d'Édition, 1930, págs. 97-102.
- THOMAS, Victor, «La "surprise française" et ses problèmes», *La France Graphique*, n° 46, Paris, octubre 1950, págs. 8-9.

- «Tipografía moderna. Elección y empleo de caracteres», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 164, año XV, Madrid, Gráficas, febrero, 1958, págs. 62–63.
- TROCHUT-BLANCHARD, Joan, «La nueva tipografía constructiva. Reflexiones sobre la reunión gráfica de Lurs», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 113–114, año X, Madrid, Gráficas, noviembre–diciembre, 1953, págs. 539–541.
- TROCHUT-BLANCHARD, Joan, «Los elementos tipográficos al servicio del bello impreso», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 125–126, año XI, Madrid, Gráficas, noviembre–diciembre 1954, págs. 544–545, 564.
- TROCHUT-BLANCHARD, Joan, «Communication à l'École de Lure», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.
- TROCHUT-BLANCHARD, Joan, «Los problemas del impresor», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, nº 4, año II, Barcelona, Gráf. Delriu, febrero, 1955, págs. 15–17.
- «Un cuaderno sobre Crous Vidal», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, nº 5, año II, Barcelona, Gráf. Delriu, marzo 1955, pág. 7.
- «Un document unique: Réimpression du Standard Typographique S.N.C.F.», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4º cuaderno, (nº spécial du deuxième salon international des techniques papetières et graphiques), París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.
- UNGER, Gerard, «La frontière de la bière et du vin», en PORCHEZ, Jean-François (ed.), *Lettres françaises. Spécimen de caractères français*, París, ATypI–Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1998, págs. 8–21.
- VERBEKE, Pierre-Jean, «An IV du Rendez-vous de Lurs», *Graphica*, nº 3, Bruselas, 1956. (Encarte s.p.)
- VICTOR-MICHEL, V.-P., «Les Familles de caractères selon le principe de Thibaudeau», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- VILARNAU RIERA, Carlos, «La Fundición Tipográfica Nacional y el renacimiento de la grafía latina», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 129, año XII, Madrid, Gráficas, marzo, 1955, págs. 119–120.
- VILARNAU, Carlos, «La Fundición Tipográfica Nacional y el Renacimiento de la Grafía Latina», *Grafía hispana: revista técnica de artes gráficas y publicidad al servicio del impresor*, nº 4, año II, Barcelona, Gráf. Delriu, febrero 1955, págs. 4–5.
- Vox, Maximilien, À Giono, à Ranc, à Garcia, aux Compagnons de Lure. In memoriam – et in spe, París, 15 octubre 1954. (Manuscrito).
- Vox, Maximilien, À mes amis du Comité, París, 5 de marzo 1965. (Carta).

- Vox, Maximilien, «Autour de la “Nouvelle Classification Française” des caractères d'imprimerie», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 11, París, Compagnie française d'éditions, noviembre 1954, págs. 37-41.
- Vox, Maximilien, «Autour du “Carré suisse”», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 16, nº 12, París, Compagnie française d'éditions, decembre, 1965, págs. 117-119.
- Vox, Maximilien, «Barcelone et la nouvelle renaissance graphique. Conférence prononcée à Barcelone le 27 mayo 1953. Pour une Graphie Latine», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1953, s.p.
- Vox, Maximilien, «Bernard Grasset, précurseur», *Communication & Langages*, nº 12, 1971, págs. 81-90.
- Vox, Maximilien, «Bientôt dix ans», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.
- Vox, Maximilien, «Biologie des caractères d'imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p.
- Vox, Maximilien, «Biologie des linéales», *Le Courrier graphique: revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, nº 108, París, Impr. Henri Marchand, marzo-abril 1960, págs. 20-21.
- [Vox, Maximilien], «Caractère est né...», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 1, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, abril-mayo 1949, s.p.
- Vox, Maximilien, *Carré suisse contre typographie française?*, París, octubre-noviembre 1965. (Manuscrito).
- Vox, Maximilien, «C'est l'imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.
- Vox, Maximilien, «Charles Peignot et son temps», *Communication & Langages*, nº 14, junio 1972, págs. 45-61.
- [Vox, Maximilien], «Chronique de “Caractère”. Pour une doctrine graphique / Croissance», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4º cuaderno, (nº spécial du deuxième salon international des techniques papetières et graphiques), París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «Crous-Vidal ou l'Expression Radieuse», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, enero-febrero, 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «Déclin d'une hérésie», *Caractère* nº 9, junio 1965.
- Vox, Maximilien, «Défense du vocabulaire pour une graphie latine», Lure, [1955]. (Folleto).
- Vox, Maximilien, «Dessin, geste français», *Micromégas*, nº 29, París, 10 abril 1939.
- Vox, Maximilien, «Deux heures avec Maximilien Vox et l'école de Lure», (Interview de S.G. Chain), *Techniques Graphiques*, nº 2, París, Editions Michel Brient, mayo-junio 1956, págs. 5-13.

- Vox, Maximilien, «Dix ans de publicité», *Plaisir de bibliophile: gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, nº 22, París, Editions Bossard, julio 1930, págs. 92–99.
- Vox, Maximilien, «Dix milliards de signatures. Marcel Jacno», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio, 1949, s.p.
- Vox, Maximilien, «Europe et le Studio», *Les divertissements typographiques: recueil de modèles et d'exemples à l'usage des imprimeurs*, nº 4, París, Deberny et Peignot, primavera 1931.
- [Vox, Maximilien], «Évolution», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4º cuaderno, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «Excoffon», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.
- Vox, Maximilien, *Faisons le point*, París, Union bibliophile de France, 1963.
- Vox, Maximilien, (Introducción) en LOISY, Jean, *Lettres*, París, Arts et Metiers Graphiques, 1948, págs. 5–10.
- Vox, Maximilien, «Jean Garcia et la typographie d'expression», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1959, s.p.
- Vox, Maximilien, «L'A.B.C. de l'Alphabet», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 10, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1959, págs. 33–51.
- Vox, Maximilien, «L'art n'est pas un luxe...», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio 1949, s.p.
- Vox, Maximilien, «L'écuelle de bois», en BAUDIN, François (ed.), *Dossier Vox*, Ardenne, Rémy Magermans, 1975, págs. 7–8.
- Vox, Maximilien, «L'internationale de la typographie», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, enero–febrero, 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «L'œil s'ouvre», *Le Cahier*, año 3, nº 7, París, diciembre 1931.
- Vox, Maximilien, «La classification anglaise de caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 6, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1955, págs. 126–127.
- Vox, Maximilien, «La nouvelle classification Vox», *Techniques Graphiques*, nº 1, París, Editions Michel Brient, abril 1956, págs. 6–12.
- Vox, Maximilien, «La passion de Stanley Morison», *Communication & Langages*, nº 26, 1975, págs. 46–58.
- Vox, Maximilien, «La pointe impitoyable de l'aube...», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1964, s.p.
- Vox, Maximilien, *La typographie anglaise vue par un français*, (A talk given by Maximilien Vox to the Wynkyn de Worde Society in Stationer's Hall London, 15th July 1965), 1965.



- Vox, Maximilien, «La typographie discipline de l'esprit», *Micromégas, courrier critique et technique du livre*, hors-série, Paris, Union Latine d'Éditions, julio 1959, págs. 6-7.
- Vox, Maximilien, «La typographie doit être la chose du philosophe», *Les Cahiers de la publicité*, nº 19, 1968, págs. 14-16.
- Vox, Maximilien, «Le "Choix" de Paul Iribe», *Plaisir de bibliophile: gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, nº 23, París, Editions Bossard, octubre 1930, págs. 168-172.
- Vox, Maximilien, «Le caractère d'imprimerie en 1935», *Publicité 1936*, París, Arts et métiers graphiques, 1936.
- Vox, Maximilien, «Le graphisme et la vie», *Le jardin du bibliophile*, París, Le Crapouillot-Noël, diciembre 1931.
- Vox, Maximilien, «Le livre de luxe en France», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1955, s.p. (org.: *The Times*, 25 julio 1955).
- Vox, Maximilien, «Les lineales. Table ronde avec Gérard Blanchard», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1960, s.p.
- Vox, Maximilien, «Les Néosignes, un langage silencieux», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1954, s.p.
- Vox, Maximilien, «Les neuf vagues de la typographie», *Techniques Graphiques*, nº 32-33, París, Editions Michel Brient, julio-octubre 1960, págs. 3-6.
- Vox, Maximilien, «Les sept styles de notre typographie», *Le jardin du bibliophile*, París, Le Crapouillot-Noël, diciembre 1927, págs. 21-23.
- Vox, Maximilien, «Les trois Kilos de Caractère Noël 58», *Vente et Publicité*, nº 71, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1958, pág. 61.
- Vox, Maximilien, «Lettre à un bibliophile», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1957, s.p.
- Vox, Maximilien, *Magasin des arts, des métiers et de la pensée typographique*, París, octubre 1965. (Carta).
- Vox, Maximilien, «Maximilien Vox par Maximilien Vox», *Arts et métiers graphiques*, nº 45, París, 15 de febrero 1935, págs. 62-67.
- Vox, Maximilien, «Mémoire d'un typographe: le coup de bleu», *Communication & Langages*, nº 19, 1973, págs. 34-45.
- Vox, Maximilien, «Mort de Gutenberg», *Techniques Graphiques* nº 10, julio 1957, pág. 32.
- Vox, Maximilien, «Nouvelles internationales», *Le Petit Lursien Illustré: Courrier intermitent de la Chancellerie de Lure*, nº 1, París, Union Bibliophile de France, 1965, s.p.
- Vox, Maximilien, «Nueva clasificación de los caracteres», *Gráficas: revista técnica de las artes del libro*, nº 146, año XIII, Madrid, Gráficas, agosto, 1956, págs. 372-374, 376. (org.: «Biologie des caractères d'imprimerie», *Caractère Noël*, diciembre 1955).

- [Vox, Maximilien], «Objectivité», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 4, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, diciembre 1949, s.p.
- Vox, Maximilien, «Origines spirituelles de l'École de Lure», *Le Petit Lursien Illustré: Courrier intermitent de l'Association des Compagnons de Lure*, nº 2, París, Union Bibliophile de France, septiembre 1966, págs. 9-13.
- Vox, Maximilien, «Petit testament d'un typographe», *Art et Métiers du Livre*, año 85, nº 54, París, Éditions Technorama, febrero 1975, págs. 6-7.
- Vox, Maximilien, «Photo-graphisme. Le point de vue de l'utilisateur», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1957, s.p.
- Vox, Maximilien, «Pour une graphie latine», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, primer cuaderno, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, enero-febrero, 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «Pour une philosophie des médias», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1961, s.p.
- [Vox, Maximilien], «Qualité», *Caractère: le magazine de l'imprimé*, año 1, nº 2, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, julio, 1949, s.p.
- Vox, Maximilien, «Renouveau de la publicité de luxe», *Art présent*, nº 4-5, París, Clermont, septiembre 1947, págs. 90-93.
- Vox, Maximilien, «Renouveau du livre français», *Schweizer Graphische Mitteilungen*, St. Gallen, Verlag Zollikofer & Co., abril 1948.
- Vox, Maximilien, «Salut à l'an 50», *Caractère Noël*, año 1, nº 4, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1949, s.p.
- Vox, Maximilien, «Solidarité de l'Imprimerie», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1954, s.p.
- [Vox, Maximilien], «Sous le signe de Clio», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, tercer cuaderno, París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, junio 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «Texte intégral prononcé par M.V. à l'occasion de l'Exposition Crous-Vidal à la Galerie d'Orsay. Paris le 16 octobre 1952» en *CROUS-VIDAL, Grace et harmonie du graphisme latin et autres remarques*, París, Imprimerie Lafayette, 1953.
- Vox, Maximilien, «The half century, 1914-1964», en DAY, Kenneth (ed.), *Book typography 1815-1965 in Europe and the United States of America*, Londres, Ernest Benn Limited, 1966, págs. 83-95.
- Vox, Maximilien, «Typographie à la Manosquine. À la rencontre de Jean Giono», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1952, s.p.
- Vox, Maximilien, «Typographie pratique: I. Simplifiez !», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 1, París, Compagnie française d'éditions, enero 1954, págs. 1611-1615.

- Vox, Maximilien, «Typographie pratique: II. Du classement des caractères», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 2, París, Compagnie française d'éditions, febrero 1954, págs. 1732–1737.
- Vox, Maximilien, «Typographie pratique: III. Le livre et ses problèmes», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 3, París, Compagnie française d'éditions, marzo 1954, págs. 49–53.
- Vox, Maximilien, «Typographie, discipline de l'esprit», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.
- Vox, Maximilien, «Typographie», *Art et Décoration*, nº 56, París, diciembre 1929, págs. 161–176.
- Vox, Maximilien, «Un coup de bleu. L'École de Lure 1960», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre 1960, s.p.
- Vox, Maximilien, «Un événement en typographie. Le prix Blumenthal 1954 à Gérard Blanchard, artiste typographe», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 9, París, Compagnie française d'éditions, septiembre 1954, págs. 85–87,III.
- Vox, Maximilien, «Un projet français de nomenclature des caractères typographiques: La classification "VOX"», *Caractère: revue mensuelle des industries graphiques*, año 5, nº 7, París, Compagnie française d'éditions, julio 1954, págs. 85–90.
- Vox, Maximilien, «Une expérience de rationalisation administrative», *Caractère: Industries et Techniques Papetières et Graphiques*, 4º cuaderno, (nº spécial du deuxième salon international des techniques papetières et graphiques), París, Industries et Techniques Graphiques et Papetières, octubre 1950, s.p.
- Vox, Maximilien, «Vers un caractère nouveau», *Le jardin du bibliophile*, París, Le Crapouillot–Noël, diciembre 1928, págs. 12–14.
- Vox, Maximilien, «Vers un style français», *Nouveaux destins de l'intelligence française*, París, Union Bibliophile de France, 1943, págs. 155–160.
- WLISSIKOFF, Michel, *Histoire du graphisme en France*, París, Les Arts Décoratifs – Carré, 2008.
- ZAGRODZKI, Christophe, *Ch. Loupot, 1892–1962*, París, Cherche Midi, 1998.
- ZAPE, Hermann, «La typographie du livre moderne répond-elle au style qui représente notre époque?», *Caractère Noël: numéro spécial d'art graphique français*, París, Compagnie française d'éditions, diciembre, 1963, s.p.



