

Curiosidades tipográficas (2)

Lo que se cifra en el nombre

ARQ. DG HORACIO GORODISCHER
Docente investigador FADU/UNL

Introducción necesaria

Dar nombre a las cosas no es algo que pueda tomarse a la ligera. De hecho, en el origen mismo del universo (o de nuestras mitologías al respecto) se condensa toda la magnitud y gravedad que reviste la cuestión: nombrar algo es crearlo.

Desde perspectivas más seculares, pero no por ello menos serias, se hace evidente que ningún campo específico de la actividad humana ha dejado de preocuparse por esta cuestión.

Brevemente y a modo de ejemplo: la preservación del nombre hace posible el reconocimiento y la continuidad de las dinastías y los linajes; los objetos del mundo y sus seres vivientes son cognoscibles mediante las sucesivas reducciones que les van imponiendo los modos de nombrarlos; las negociaciones y los enfrentamientos (bélicos o más o menos pacíficos) se originan, se definen y se resuelven sobredeterminados por representaciones simbólicas que se objetivan con las palabras elegidas para nombrarlas; saber de sí es encontrar las palabras para decir lo que se sabe, lo que no se sabe y lo que no se quiere saber; ningún conjunto de síntomas se transforma en enfermedad hasta tanto no sea nombrado; producir saber exige dar nuevos nombres a lo nuevo que ese saber pone en el mundo...

En suma, nombrar es conocer, poseer y decidir. Tener el poder de ponerle nombre a las cosas es tener poder sobre esas cosas, ya sean personas, países, conceptos o inventos. Así ha sido tanto en la política cuanto en la ciencia y en la economía, así ha sido también en la tipografía.

La historia de la tipografía está atravesada por nombres célebres. Gutenberg, Manuzio, Garamond, Baskerville y Didot, pero también Carlomagno, Trajano y Platón.

Nombres que quedaron en la historia porque la historia les reconoce el valor de su obra. Nombres que son ejemplos, ideas o inventos; nombres que son letras; nombres que son precursores, creadores o innovadores.

Pero la historia no siempre es justa, ya se sabe: tampoco en la historia de la tipografía están todos los que son, ni son todos los que están.

Gutenberg

Johann Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles en 1455, imprimiendo en Maguncia entre 180 y 200 ejemplares de una Biblia de 42 líneas, que se precia de ser el primer libro impreso en el mundo occidental.

Como señala María del Valle Ledesma¹, la afirmación «Colón descubrió América en 1492» es aparentemente irrefutable, pero obliga a aceptar una división arbitraria del tiempo impuesta por el poder eclesiástico, junto a una visión eurocéntrica del «descubrir» y el «ser descubierto», a la par que atribuye todo protagonismo al individuo, negando a la acción su carácter colectivo y social.

«Gutenberg inventó la imprenta en 1455» es, en ese sentido, de un reduccionismo similar. En principio, Gutenberg se propuso perfeccionar una idea de imprimir que, aunque novedosa, se practicaba ya en Europa con suerte dispar. Entre los siglos IX y XI, en China y en Corea se desarrollaron sistemas de impresión con caracteres móviles tanto de madera como de arcilla cocida y de metal². Se desconoce si estas invenciones llegaron (y si así fue, cómo lo hicieron), a territorios europeos, pero se presume que desde el siglo VI se usaban en ese continente bloques de madera para estampas textiles, y que sistemas similares se aplicaron a la impresión de naipes en Francia a finales del siglo XIV.

Por su parte los árabes transmitieron otro invento chino de gran significación, cual fue el método de fabricación de papel: el primer molino papelerero se construyó en España hacia el año 1150. Los orfebres (y Gutenberg lo era) sabían cómo fundir piezas de metal tales como monedas, cómo tallar punzones y cómo estampar figuras en otros objetos de metal. La utilización de tintas, tanto para escribir como para estampar, no era para la época ninguna novedad; y otro tanto ocurría con las prensas de madera, que se usaban para procesar lino, uvas y otras materias primas.

Tan cierto es que Colón dirigió aquella primera expedición ocupando su lugar en un proyecto colectivo, como que Gutenberg experimentó durante muchos años con técnicas y materiales que la época le proveyó.

Pero también se da por cierto que desarrolló innovacio-

- 1 Ledesma, M.: «Diseño gráfico, ¿un orden necesario?». En: Arfuch, I.; Chaves, N.; Ledesma, M. (1997): *Diseño y comunicación. Teoría y enfoques críticos*. Paidós, Buenos Aires.
- 2 En: Ambrose, G; Harris, P. (2007): *Fundamentos de la tipografía*. Parramón, Barcelona, puede leerse: «Sin embargo, el verdadero precursor del invento revolucionario de Gutenberg fue el sistema inventado por Bi Sheng en China entre 1041 y 1048, que fue perfeccionado por Chwe Yun-Ui en el año 1234, aproximadamente, durante la dinastía Goryeo de Corea. Ésta fue la primera vez que se utilizó el metal en lugar de la frágil arcilla o la delicada madera».
- 3 McLean, R. (1993): *Manual de Tipografía*. Turson / Blume, Madrid.
- 4 Kane, J. (2005): *Manual de Tipografía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- 5 El 6 de noviembre de 1455, Peter Schöffer fue testigo del alegato que presentó Johann Fust contra Gutenberg, que privó a éste de todos sus recursos y materiales. (Lehmann-Haupt, H. y McCurry, C. (s/d): *Two Essays on the Decretum of Gratian*. Zeitlin & Ver Brugge, Los Angeles).
- 6 Esta argumentación nos fue sugerida por el Dr. Enric Tormo i Ballester, catedrático del Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona, durante el dictado de una de sus asignaturas en el curso de doctorado «Revoluciones tipográficas», en el año 2000.

nes de importancia mayor. Entre ellas sobresale su sistema ajustable de moldes para fundir tipos móviles, que evitaba hacer un molde individual para cada letra de distinto grosor, lo que puso a su disposición caracteres metálicos que se podían combinar, recombinar y volver a utilizar. Ideó también una aleación lo suficientemente blanda como para fluir dentro de sus matrices, pero lo bastante dura como para que se pudiera presionar repetidamente sin deformaciones ni desgastes excesivos (para lo que usó una combinación de plomo, antimonio y estaño). Y descubrió además que «la mejor tinta era una mezcla de aceite de linaza y de pigmentos usados por los pintores de óleos»³. Aun así, queda claro que no estuvo solo en todos estos afanes.

Tal parece que comenzó sus experimentos con las matrices en Estrasburgo, hacia 1436, y que en 1438 ya había resuelto la primera imprenta a partir de una prensa de uvas, mientras ensayaba con diversas tintas disponibles hasta obtener una apta para la labor. En 1448 volvió a su Maguncia natal y abrió su propio taller; no sin antes protagonizar varios episodios judiciales que parecen poner de manifiesto una escasa confiabilidad y falta de criterio respecto de los asuntos de dinero. De esa época de su vida se conserva documentación judicial que da cuenta de las penurias económicas y legales que sufrió hasta el final de sus días.

Según algunos⁴, Gutenberg solicitó fondos para financiar su empresa a un comerciante llamado Johann Fust, cuyo posterior reclamo legal obligó a aquel a empeñar todo su material, incluida la Biblia de 42 líneas que estaba realizando en ese momento (fig. 1). Merced a una acción que puede ser vista como una premeditada conjura, Fust y Peter Schoeffer (a la sazón, asistente de Gutenberg y luego yerno de Fust) se quedaron con todas las pertenencias de Gutenberg⁵, terminaron la Biblia y la vendieron con gran éxito. Gracias a las pingües ganancias obtenidas a costa del pobre Gutenberg, los «desleales socios» cimentaron un próspero negocio de impresión y edición que heredó luego el hijo del propio Schoeffer.

Pero hay también otras interpretaciones posibles⁶. Gutenberg se habría asociado con Fust y Schoeffer llevado

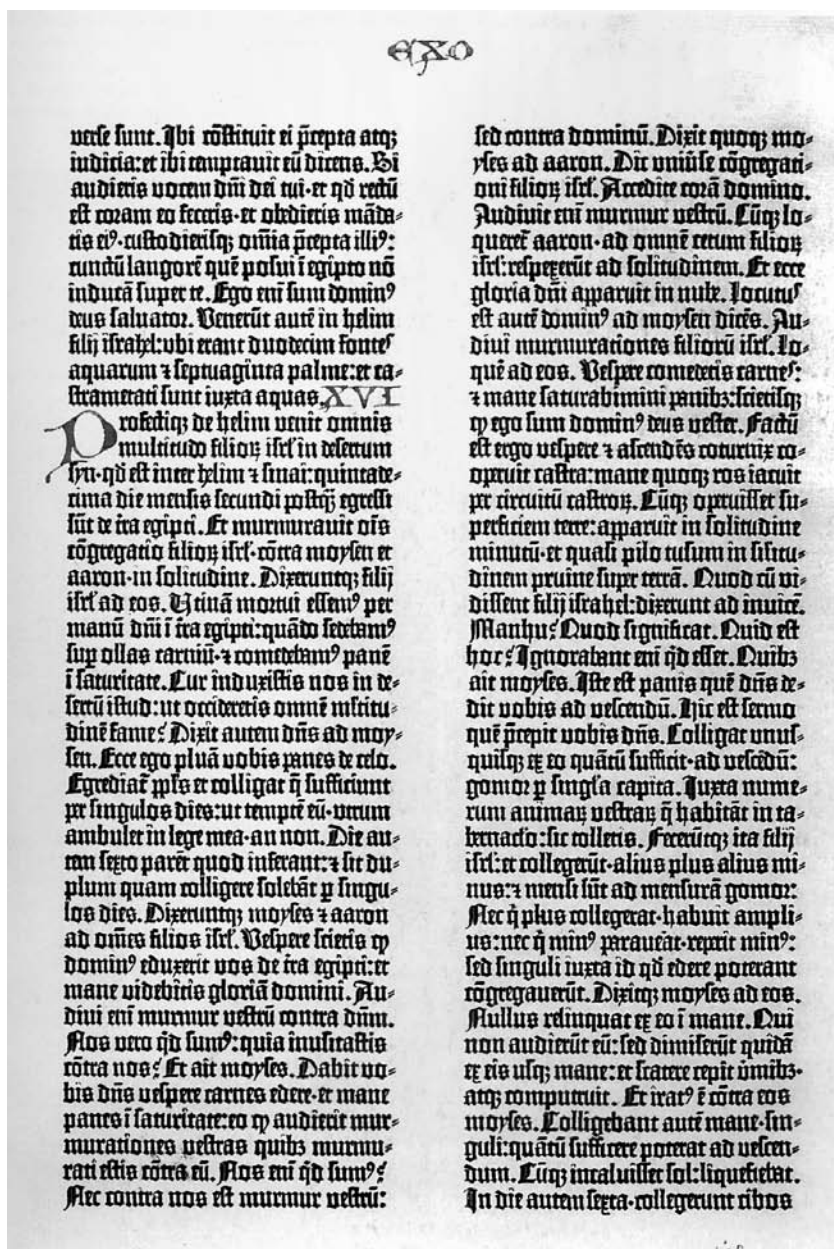


Figura 1. Fuente: Kane, 2005.

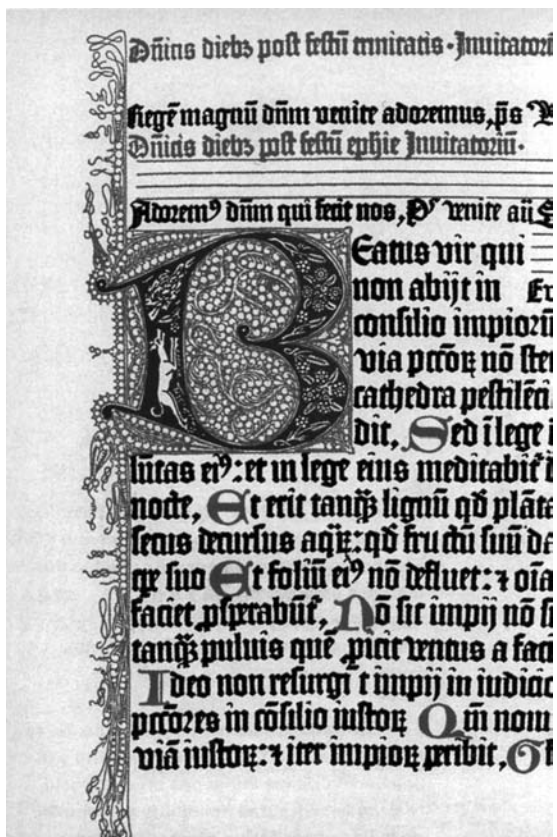


Figura 2. Fuente: Meggs, 2000.

no sólo por necesidades financieras, sino también porque tenía todavía otro problema sin resolver. Al parecer, su sistema de impresión estaba técnicamente a punto, salvo en lo que hacía al diseño de las letras a utilizar. Según esta versión, fue Schoeffer, hábil calígrafo y persona muy interesada en el movimiento intelectual del Renacimiento⁷, el que habría resuelto todos los aspectos formales derivados de la adaptación de la letra gótica manuscrita a los tipos de plomo.

Schoeffer es descrito por Philip B. Meggs⁸ como escriba, artista, ilustrador y diseñador de gran talento, y sugiere que quizás haya sido él el primer diseñador de tipos de la historia. Jorge de Buen Unna se refiere a él como «un fino calígrafo a quien se atribuyen destacadas participaciones en partes trascendentales del proceso, tales como el diseño tipográfico, el tallado de los caracteres, la aleación final de los tipos y la creación de nuevas fórmulas para las tintas»⁹. Schoeffer se habría percatado de que el módulo horizontal implícito en el dibujo de la gótica textura, era la solución para determinar las proporciones en anchura de los casi 290 caracteres distintos que se fundieron para componer el texto de la Biblia. En este sentido, resulta reveladora la redacción del párrafo dedicado a la letra gótica que se encuentra en el *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*¹⁰: «Su forma llamada *textura* [...], es la de la bella escritura distinguida de la Edad Media. *Gutenberg (¿o Schöffer?)* la escogió para la Biblia de 42 líneas» (el interrogante es del autor, las negritas me pertenecen).

Se puede conjeturar entonces que tanto Fust como su futuro yerno, en función de sus propias contribuciones al proyecto (que seguramente juzgaron fundamentales), hayan decidido desprenderse de un socio cuyas cualidades personales y administrativas consideraron un lastre para la ardua y onerosa empresa en la que se habían embarcado.

Como ya se dijo, los dos continuaron imprimiendo con gran éxito, y a ellos se les deben obras magníficas (tanto por su calidad como por sus innovaciones), tales como el *Salterio en latín*, 1457 (fig. 2), la *Razón fundamental de los deberes santos*, 1459, la mencionada Biblia de 1462 y *Acerca del deber*, 1465, entre otras.

- 7 Lehmann-Haupt menciona especialmente la mixtura entre elementos humanísticos y góticos con la que Schoeffer diseñó la tipografía (a la que el autor clasifica como *ferre humanística*) usada en su Biblia de 48 líneas, de 1462. (Lehmann-Haupt, H. (s/d): «Peter Schoeffer of Gernsheim. Printer of the Decretum at Mainz in 1472». *Two Essays on the Decretum of Gratian*. Zeitlin & Ver Brugge, Los Angeles).
- 8 *Historia del diseño gráfico*. McGraw-Hill, México, 2000.
- 9 De Buen Unna, J. (2003): *Manual de diseño editorial*. Santillana, México.
- 10 Dreyfus, J. y Richaudeau, F. (dirs.) (1990) Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Salamanca, Madrid.

11 Para completar el panorama, cabe comentar que existe una versión (que la mayoría de los estudiosos relativizan por falta de pruebas documentales) que atribuye a un tal Laurent Janszoon, llamado Coster y residente en Haarlem (Países Bajos españoles), la invención de los tipos móviles de plomo muchos años antes que Gutenberg. Este relato se completa con un detalle cuanto menos perturbador: Coster habría tenido un aprendiz, que una noche de Navidad huyó a su ciudad natal, robando materiales y herramientas del taller. *El aprendiz se llamaba Johann Faustus, y su ciudad natal era... Maguncia.*

Justo es señalar que al menos cuatro ciudades más (Aviñón, Feltre, Brujas y Estrasburgo) reclaman el honor de haber sido la cuna de la imprenta de tipos móviles, invento que, en todos los casos, habría sido robado a un emprendedor hijo de la ciudad en cuestión. El supuesto ladrón, que generalmente huye hacia Maguncia, es siempre un empleado o aprendiz deshonesto, de sospechoso apellido: Fausto, Faustus o Gensfleisch (*Typographie & Civilisation*, www.histoire.typographie.org/gutenberg/dossier4.html).

12 Brown, H. (1981): *The Venetian Printing Press*. Putnam's Sons, New York.

13 Martínez De Sousa, J. (2001): *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Trea, Gijón.

14 Lowry, M. (1979): *The World of Aldus Manutius*. Cornell University Press, Ithaca.

15 Pottinger, D. (1941): *Printers and Printing*. Harvard University Press, Cambridge.

16 Alexander Paganino usaba una suerte de cursiva en 1491, que no tenía nada en común con la de Griffo, que debe ser considerada como una gran innovación (Brown, H., op. cit.).

Pero finalmente, fue Johann Gensfleisch zum Gutenberg quien, como Colón, resultó ser el elegido para jugar el papel protagónico y excluyente en la historia del invento que cambiaría el mundo.

Si el lugar secundario reservado para Johann Fust y Peter Schoeffer es un acto de justicia histórica que repara una cruel maniobra de despojamiento o resulta ser una más de otras tantas tergiversaciones injustas, ello sigue siendo objeto de discusión¹¹.

Griffo

Francesco Griffo, también conocido como Francesco da Bologna, a veces confundido con Francesco Raibolini¹², es el protagonista de otra historia de nombres en disputa. Su antagonista fue el editor veneciano Aldo Manuzio. En este caso, la historia parece haberles dado un lugar importante a los dos, aunque ha sido bastante más considerada con este último.

A fines del siglo XV, Manuzio abrió un taller de impresión en Venecia. La marca del ancla y el delfín de su imprenta Aldine se hizo famosa en toda Europa, por la solvencia editorial, la erudición y los altísimos niveles de calidad y exquisitez con que produjera sus numerosas ediciones de grandes autores clásicos. La obra de Manuzio es reconocida y alabada por todas las autoridades en el tema y siempre aparece junto a él el nombre de Francesco Griffo, quien debió sufrir en vida (y hasta nuestros días), el rencor de verse opacado por el brillo de su empleador. No le faltó razón, si se piensa que las garaldas (de la clasificación de Maximilien Vox, 1953) debieran llamarse con más propiedad «*francamondas*», y las cursivas, «grifadas» (como con justicia se las llama en alguna bibliografía)¹³.

El editor convocó a Francesco da Bologna a establecerse en Venecia por su reconocida capacidad como diseñador de tipos y tallador de punzones. Su primer encargo fue el de realizar un tipo romano para *De Aetna* (fig. 3), de Pietro Bembo, c. 1495. No conforme con los diseños de Jenson, Griffo investigó manuscritos precarolingios para conseguir un tipo romano más auténtico y más refinado. Logró con creces su propósito, modificando el típico color uniforme de los caracteres de la época con un leve contraste de trazos finos y gruesos, aunque cabe señalar

is interrogaremus ab iis, quibus notum est illa nos satis diligenter perspexisse; ut ea tandem molestia careremus; placuit mihi eum fermonem conscribere; quem

HAMBURGE FONTS

hamburgefonts *hamburgefonts*

Figuras 3 y 4. Fuente fig. 3: Dreyfus y Richaudeau, 1990.

que las capitales de la Bembo resultaron un poco pesadas y «rechonchas» en relación con sus minúsculas.

El hecho de que todas las versiones actuales basadas en los caracteres cortados para *De Aetna* reciban el nombre de Bembo (fig. 4), y no el de su auténtico creador, puede ser visto como el primer indicio de los sinsabores que el futuro tenía reservados para el genio de Griffo (la primera recuperación moderna de esta letra fue realizada por Monotype en 1929, dirigida por Stanley Morison, diseñador de la Times).

En 1499 Manuzio le hace cortar una nueva versión para *El sueño de Poliphilus*, de Fra Francesco Colonna, edición que es considerada una obra maestra (fig. 5, 6 y 7). Griffo hizo las letras más finas y livianas, mejorando la relación de la caja alta con la caja baja, y le dio a las ascendentes mayor altura que la de las capitales, con lo que corrigió el problema óptico de color causado por la tendencia de las mayúsculas a verse demasiado grandes y pesadas (lo que se observaba en todas las romanas anteriores)¹⁴.

El nuevo corte fue considerado tan bueno y tan superador de los tipos venecianos más viejos y más pesados (los de Jenson entre ellos), que los relegó inmediatamente y se transformó en el modelo de todos los tipos romanos que se tallaron en los siguientes 250 años¹⁵: Garamond y Granjon se basaron en él, y fue una inspiración tanto para los trabajos de Van Dijk y Caslon cuanto para la Sabon de Jan Tschichold.

Como si esa contribución no fuera suficiente, en el año 1500 Griffo cortará la primera cursiva¹⁶, basada en la escritura cancillerescas de los escribas papales. Esta

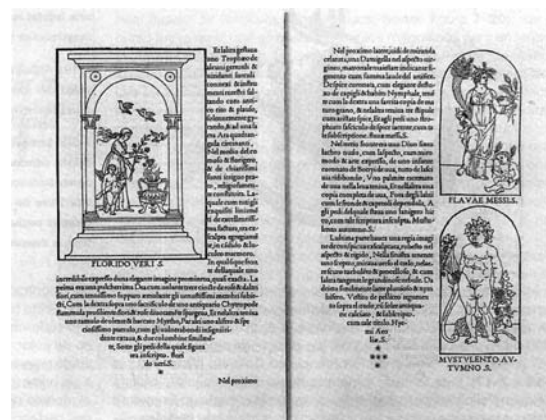
POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI LA SVA HYPNEROTOMACHIA. NEL QVALE POLIA ET LVI DISERTABONDI, IN QVALE MODO ET VARIO CASO NARRANO INTER CALARIAMENTE IL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET ANTIQVA ORIGINE SVA, ET COMO PER LI PREDECESSORI SVI TRIVISIO FVE EDIFICATO, ET DI QVEL LA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MODO DISAVEDVTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE SE INAMOROE DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILLO.



AEMIE DEBILE VOCE TALE OGRATIO & diue Nymphæ absone peruenerãno & inconcine alla uostre benigna audiẽtia, quale laterrificã raucitate del urinante Esacho al suaue canto dela piangeuole Philomela. Nondimeno uolendo io cum tuti gli mei exili conati del intellecto, & cum la mia pauca sufficiẽtia di satisfare alle uostre piaceuole petitione, non ristaro al potere. Lequale semota qualũque hesitatione epse piu che si congruerbbe altronde, dignamente meritano piu uberrimo fluuio di eloquentia, cum troppo piu rotunda elegancia & cum piu exornata politura di pronũtiato, che in me per alcuno pacto non si troua, di cõsequire il suo gratioso affecto. Maa uui Celibe Nymphæ & adme alquãto, quantũche & confusa & incomptamẽte fringultiẽte haro in qualche portiuucula gratificato assai. Quando uoluntarosa & diuota a gli desii uostri & postulato me prestaro piu presto cum lanimo nõ mediocre prompto humile parendo, che cum enucleata tersa, & uenusta eloquentia placẽdo. La prisca dunque & ueterrima geneologia, & profapia, & il fatale mio amore garrulando ordire. Ondegia effendo nel uostro uenerando conuentuale conspecto, & uederme sterile & ieiuna di eloquio & ad tanto prestãte & diuo ceto di uui O Nymphæ sedule famularie dil acceso cupidine. Et itanto benigno & delecte uole & sacro sito, di sincere aure & florigeri spiramini afflato. Io acconciamente compulsa di assumere uno uenerabile a ufo, & tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuto uenia date, o bellissime & beatissime Nymphæ a questo mio blaxterare & agli femelli & terri geni, & pusilluli Conati, si aduene che in alchuna parte io incautamente

A



O bruerent terras: nisi in edificata superne
M ulta forent nullis exempto nubila sole.
N ec tanto possent terras opprimere imbri:
F lumina abundare ut facerent: camposq; natate
S i non extructis foret alte nubibus æther.
H is igitur uentis, atq; ignibus omnia plena
S unt: ideo passim fremunt, & fulgura fiunt.
Q uippe etenim supra domi permulta uaporis
S emina habere cauas nubes: & multa necesse
C oncipere ex solis radijs, ardoreq; eorum.
H oc ubi uentus eas idem qui cogit in unum
F orte locum quemuis, expressit multa uaporis
S emina: seq; simul cum eo commiscuit igni:
I nsinuatus ibi uortex uersatur in alto:
E t calidis acuit fulmen fornacibus intus.

Figuras 5, 6 y 7. Fuente: Meggs, 2000.

Intramus mundum autore, inhabitamu Intramus mundum auctore, incolimus arbitro

Figura 8. Fuente: Kane, 2005.

fuelle fue encargada por Manuzio, que necesitaba una letra de mayor rendimiento para editar libros más pequeños y económicos. La cursiva de Griffo, que era sólo de caja baja y se usaba con mayúsculas redondas, apareció en 1501 en la *Opera*, de Virgilio. El nuevo tipo fue un éxito: aunque hoy la cursiva se usa casi exclusivamente como complemento de la redonda, en el siglo XVI se imprimían con ella tantos libros como con romanas redondas (fig. 8)¹⁷.

Para ese entonces, la relación de Griffo y Manuzio, ya enardecida, ingresa en una etapa de deterioro irreversible. Manuzio, renuente desde un principio a reconocer públicamente los méritos de su empleado, solía dar a entender en los preliminares de sus ediciones que todos los diseños eran de su autoría (aunque sí menciona la participación de Griffo en el libro de Virgilio)¹⁸. Preocupado por proteger sus cuantiosas inversiones en el diseño y la producción de tipos, el editor gestiona derechos de exclusividad para su uso y comercialización, con lo que Griffo se ve impedido de vender sus ya muy populares diseños a otros impresores; y, lo que quizás fuera peor para él, tampoco le permite disfrutar del prestigio de la autoría.

A finales del año 1502, y luego de continuas disputas, los dos se pelean violentamente y deciden separarse. En 1503, Griffo reclama, sin éxito alguno, ser el diseñador de todos los tipos aldinos y continúa haciéndolo muchos años después: en su *Petrarca*, impreso en 1516 en Bologna, vuelve a sostener la propiedad sobre ellos. De los méritos de Griffo no parecen haber dudas. No sólo el propio Manuzio hizo el reconocimiento mencionado más arriba: Gerónimo Soncino, de una familia de impresores judíos, usó una cursiva cortada por Griffo, y en la dedicatoria de una edición suya recuerda la autoría de éste último, poniendo especial énfasis en la obligación de reconocimiento que Manuzio tenía con Griffo¹⁹.

Dice Meggs (op. cit.) que Griffo desapareció del registro histórico en 1516, luego de que se lo acusara de asesinar a su yerno, quien apareció muerto con la cabeza destrozada por una barra de hierro. Otro autor sostiene que Griffo, a partir de la frustración que le produjo el menosprecio de su viejo empleador, se volvió un hombre irascible y violento; y que no desapareció, sino que fue ahorcado por aquel crimen en Bologna, en el año 1518²⁰.

Si bien la historia reconoce su obra, la sombra célebre de Aldo Manuzio seguirá opacándolo siempre. Ruari McLean (op. cit.) escribe, refiriéndose a la letra cursiva: «Fue grabada por primera vez en relieve, alrededor del año 1500, por el humanista y editor veneciano Aldo Manuzio, quien la utilizó para textos completos: compuso con ella libros enteros, porque le parecía la letra más apropiada para aquellas publicaciones». Y, en una «entrevista» realizada a Claude Garamond²¹, a una pregunta acerca de las polémicas sobre la autoría de sus propios tipos, el viejo maestro responde diciendo: «El caso no me sorprende ni me inquieta, fíjese que para concretar mi trabajo tomé muy en cuenta las realizaciones de Aldo Manuzio [en todas las citas los nombres se transcriben con la grafía usada por el autor], especialmente en lo que considero su mayor aporte, el invento de los caracteres itálicos».

Como vemos, el pobre Francesco no pudo obtener ni siquiera el reconocimiento de uno de sus más renombrados «discípulos»...

Kis

Hacia finales del siglo XVI y durante el siglo XVII el epicentro del mundo editorial se trasladó a los Países Bajos. Empresas familiares como las de Plantin-Moretus y los Elzevir se ganaron un lugar de gran prestigio en toda Europa. En sus comienzos, estos editores usaron tipogra-

17 Baines, P. y Haslam, A. (2002): *Tipografía, función, forma y diseño*. Gustavo Gili, Barcelona.

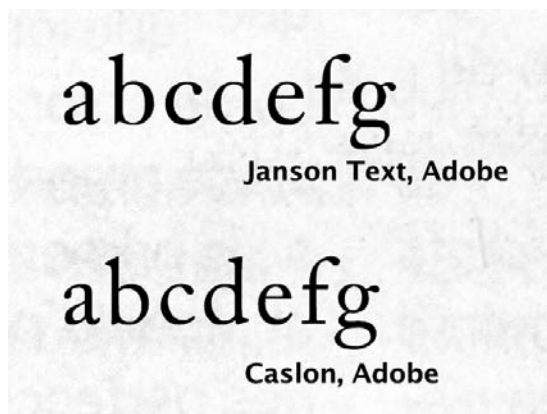
18 Millroy, R. (comp.) (1999): *Francesco Griffo da Bologna, fragments & glimpses*. A Lone Press, Vancouver.

19 Johnson, A. (1970): *Selected Essays on Books and Printing*. s/d.

20 Thomas, A. (1975): *Great Books and Book Collectors*. Weidenfeld and Nicolson, London.

No lo dice este autor, pero dado que Manuzio había muerto en 1514, resulta tentador suponer que, huérfano de maestro, protector y antagonista, el atormentado Griffo no pudo menos que enloquecer...

21 Fontana, R. (1987): «Reportaje a Claude Garamond». *Tipográfica*, Nº 1. Ediciones de Diseño, Buenos Aires.



HAMBURGEFONTS hamburgefons *hamburgefons*

Figuras 9 y 10. Fuente fig. 9: Dreyfus y Richaudeau, 1990.

fías de fundiciones francesas, pero luego comenzaron a encargar sus propias fuentes a proveedores locales.

Tan grande fue la contribución holandesa al arte de la tipografía durante el siglo XVII, que, a pesar de la incongruencia temporal, a las romanas antiguas se las suele llamar elzevirianas²². También en algunos textos se llama a los números de caja baja números elzevirianos.

En la clasificación de Thibaudeau serían romanas antiguas, en la de Vox, garaldas, y también se las categoriza como reales²³. Pero autores como Bringhurst las des-

agregan aún más, atribuyéndoles cualidades de mayor claridad y vigor, con contrastes más marcados, mayor altura de *x*, y rasgos de formas más contundentes. Estas características hacen que en este tipo de letras se diluya la evidencia del trazo manual realizado con pluma, típico de todas las romanas anteriores, razón por la cual Bringhurst las incluye en su categoría de tipos barrocos (a los que describe como *menos dibujados* que los renacentistas)²⁴.

Uno de los más apreciados tipos de este estilo es el Janson, obra del húngaro Miklós Kis, y erróneamente atribuido durante mucho tiempo al tallador de punzones holandés Antón Janson.

Kis se estableció en Ámsterdam cerca de 1680, donde aprendió el oficio de tallador y punzonista de tipos. Allí, alrededor del año 1685 según Bringhurst, o 1690 según Kane, cortó su espléndido exponente de romana barroca, que sin embargo nunca pudo recibir el nombre de su auténtico diseñador (fig. 9).

En esos años, los editores e impresores ingleses compraban casi todas sus tipografías en Holanda, lo que dejó una fuerte impronta en el diseño de las tipografías inglesas posteriores. En la Caslon, por ejemplo (que ha sido desde su presentación en 1734, y durante muchos años, la tipografía emblemática de Inglaterra), se puede observar una clara influencia de los modelos holandeses²⁵, y de la Janson en particular (fig. 10).

En 1919 la fundición Stempel se hizo con punzones y matrices originales de Kis y lanzó al mercado su tipografía con el nombre de Stempel Janson. En 1954, siem-

- 22 Según José Martínez de Sousa, el nombre de elzeviriana se debe a la letra cortada por Van Dijk por encargo de la familia Elzevir (*Manual de edición y autoedición*. Pirámide, Madrid, 1999).
- 23 Luidl, P. (2004): *Tipografía básica*. Campgràfic, s. l. [Valencia].
- 24 Bringhurst, R. (2001): *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks, Vancouver.
- 25 Kane, J., op. cit.
- 26 Bringhurst, R., op. cit.

pre a partir de originales de Kis y bajo la supervisión de Hermann Zapf, se cortó la Linotype Janson. A su vez, la Monotype hizo su propia Janson, también sobre adaptaciones de diseños de Kis.

Finalmente, en el año 1985, Linotype presentó la Janson Text (fig. 11), versión digital del tipo de Kis, desarrollada bajo la supervisión de Adrian Frutiger y basada en el trabajo anterior de Zapf²⁶.

Desde ya que no fue una conspiración que todas estas empresas, y todos los profesionales involucrados, mantuvieran a esta letra bajo el nombre de Janson. En su ya citado *Manual de edición y autoedición*, Martínez de Sousa dice: «Durante mucho tiempo se creyó que esta preciosa romana antigua, llamada *janson*, era un tipo de letra creado por el neerlandés Anton Janson, fundador de caracteres del siglo XVII que tuvo taller en Leipzig entre 1668 y 1687. Desde 1923 Stanley Morison (quien la pone a la misma altura artística que las creaciones de Garamond y Granjon) comienza las investigaciones para descubrir al creador. Finalmente, en 1954 el británico Harry Carter, con la ayuda del xilógrafo György Buday, establece que la letra janson fue creada en Amsterdam hacia 1690 por un tipógrafo húngaro, Nicolas Kis (1650-1702), discípulo del tipógrafo neerlandés Dirk Voskens». Hoy ya no quedan dudas acerca de la verdadera autoría de la Janson. Pero luego de años y años de uso, y de tantos emprendimientos de adaptación y comercialización con ese nombre, parece que Miklós Kis deberá resignarse a correr la misma suerte que Griffo: ver a su progenie prosperar, pero llevando el apellido del otro.