

William Morris y su influencia en los tipógrafos del Modernismo

*William Morris' influence on
Modernism typographers*

Luisa Regina Martínez Leal

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

llm@azc.uam.mx

ORCID: 0000-0002-8591-7672

Recibido: 27/02/2022. **Aceptado:** 28/05/2022.

* Como citar este artículo / *How to cite this article*
Martínez Leal, L. R. (2022). William Morris y su influencia en los tipógrafos del Modernismo. *un año de diseñarte, mm1*, (24), 116-129.

Resumen

Este artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación Una nueva historia del diseño gráfico. El objetivo de este trabajo es concebir una nueva forma de ver y analizar la historia del diseño gráfico a partir del estudio de la tipografía y el diseño.

La decadencia del diseño editorial del siglo XIX dio un giro gracias a una apreciación diferente del libro diseñado por William Morris dentro del movimiento de los *Arts & Crafts*. A partir de la aparición de las innovaciones tecnológicas en sistemas de composición tipográfica e impresión y de la influencia de los tipos de William Morris, creció la demanda de tipos con mejor diseño y el mercado editorial tuvo un auge con los primeros diseñadores del siglo XX. La búsqueda de formas tipográficas, mas adaptados a las necesidades contemporáneas, se sintió como un requisito impulsado por el deseo de reflejar el espíritu de una época en continua transformación.

Palabras clave: tipógrafos, tipografía, siglos XIX y XX

Introducción

La Revolución Industrial generó grandes cambios en los países más poderosos de la época. Junto con el crecimiento de la producción y el comercio vino la expansión de población y la necesidad de trabajadores alfabetizados. A medida que la alfabetización aumentó, también creció el interés por lecturas diversas, que se fueron satisfaciendo por la prensa popular: periódicos, revistas ilustradas, novelas baratas y, para fines del siglo XIX, historietas. Con la creciente demanda de material impreso se presionó a los tipógrafos a mecanizar la producción que no había sufrido cambios desde los tiempos de Gutenberg y esto se iba acentuando sobre todo en los periódicos en donde se debía componer grandes textos en muy poco tiempo. Los sistemas de impresión se habían mecanizado con las prensas de vapor de Friedrich Koenig y Andreas Bauer. En noviembre de 1814, *The Times* fue el primer periódico en producirse en una máquina de cilindro doble. De este modo, ambos sentaron las bases de la impresión industrial y el acceso de sectores de población más amplios a los medios impresos.

Las prensas cilíndricas de William Cowper y Ambrose Applegath de 1815 tenían una velocidad de impresión de 4,000 pliegos por hora. A raíz de estas innovaciones tecnológicas, los impresores cambiaron sus prensas manuales por prensas de vapor. La Revolución Industrial había llegado al área de impresión de las artes gráficas con lo que bajaron los costos de impresión y aumentó el volumen de impresos todavía así cada letra en cada uno de los periódicos, libros y revistas se componía a mano. Al mismo tiempo que se experimentaba en máquinas voladoras y vehículos de motor, muchos más trabajaron en perfeccionar una máquina de composición tipográfica.

Abstract

This article is one of many outcomes of a research project called "A New History of Design". The goal of this Project is to conceive a different way of looking at and analyze the history of Graphic Design. William Morris' approach to book design, gave a new twist to the decadence of the 19th Century book design. With the advent of technological innovations in typesetting and printing systems and the craftsmanship of William Morris typefaces, the demand for better designed type grew and the publishing market boomed with the first designers of the 20th century. The search for typographic forms, adapted to contemporary needs, driven by the desire to reflect the spirit of an era of continuous transformation.

Keywords: *Typographers, Typography, 19th and 20th Centuries*

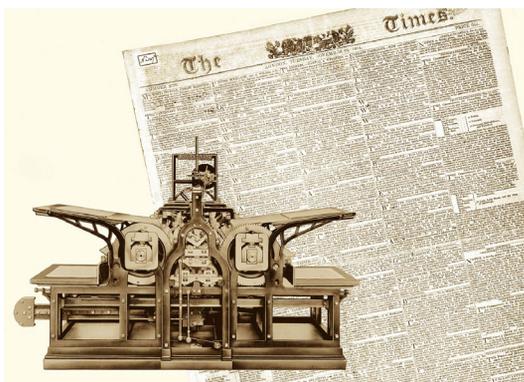


Figura 1. Koenig & Bauer - Duran. (s. f.). Prensas de vapor de doble cilindro, Friedrich Koenig y Andreas Bauer [Fotografía]. <https://www.duranmachinery.com/>.

La primera máquina de composición se patentó en 1825. Cuando Ottmar Mergenthaler perfeccionó su máquina de Linotipo en 1886, más de 300 máquinas se habían patentado ya en América y Europa y otras tantas patentes estaban en trámite. Antes de la invención del linotipo, el alto costo y lo tardado de la composición limitaba aún a los grandes periódicos, a ocho páginas de formato. Mergenthaler era de origen alemán, un inmigrado que trabajaba en la ciudad de Baltimore, quien tardó más de 10 años en perfeccionar su máquina de composición. El 3 de julio de 1886, mientras demostraba su máquina en la oficina del periódico *New York Tribune*, el editor, llamado Whitelaw Reid, exclamó “una línea de tipos” –en inglés *a line o' type*– y de aquí que la máquina recibiera este nombre (Meggs, 1983, p.215). Anteriormente al linotipo, varios inventores trataron de hacer una máquina que compusiera textos automatizando los tipos de metal, otros trataron de transferir imágenes litográficas al metal; lo que hizo Mergenthaler fue automatizar las matrices. Las matrices tenían los tipos grabados en hueco, a las que, una vez alineadas formando la línea de texto que se había compuesto en el teclado del linotipo, se les inyectaba el metal fundido para formar la línea de tipos en relieve.

El linotipo podía hacer el trabajo de siete u ocho componedores y comenzó a reemplazarlos, lo que provocó huelgas y violencia en muchas instalaciones. Esta nueva tecnología originó un desarrollo del material grá-

fico que generó nuevas fuentes de trabajo, redujo los costos –que ya habían bajado con la industrialización de la impresión– y aumentó la producción de libros, revistas y periódicos

Al linotipo le siguieron otras máquinas de composición. Una de las más exitosas fue el Monotipo, inventado en 1887 por Tolbert Lanston. Mientras que el linotipo fundía líneas enteras de texto, el monotipo fundía caracteres individuales, lo que permitía que las correcciones fueran más rápidas. Tanto el linotipo como el monotipo estaban diseñados para componer tipos de texto. Tipos de mayor tamaño se componían a mano hasta que se inventó la cabeceadora Ludlow, que tuvo una gran aceptación en los periódicos para componer los titulares. Incluso con la aparición de la cabeceadora Ludlow, la mayor parte de las letras de display se fundían y componían a mano. Debido a la competencia que generaron estas innovaciones tecnológicas, se fusionaron 23 fundidoras en 1892 creando la American Type Founders Company (conocida como ATC) con el propósito de estabilizar la industria tipográfica y detener la “piratería” en el diseño. Ésta consistía en que una fundidora comisionaba un diseño tipográfico nue-

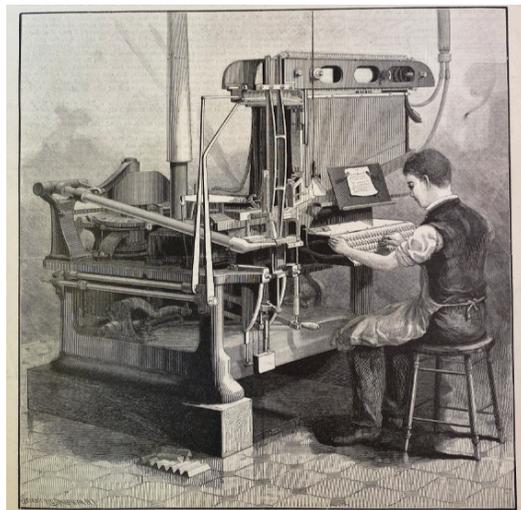


Figura 2. Primera página de *Scientific American*, 9 de marzo de 1889, mostrando un linotipo en el periódico *New York Tribune*. (2020, 11 mayo). Linotipo [Grabado]. <https://www.lindahall.org/ottmar-mergenthaler>

vo y la competencia lo copiaba y fundía los tipos con matrices de segunda mano. A partir de 1886, los tipos compuestos a mano o en máquina se estandarizaron en tamaños según el sistema angloamericano de puntos, lo cual estabilizó aún más la industria tipográfica.

Para 1840, la calidad de la producción editorial se había deteriorado: el diseño de los libros era mediocre, la calidad del papel era inferior, así como la tipografía y la impresión; tal parece que el buen oficio de los impresores se había perdido con la mecanización y la publicidad.

Una notable excepción fueron los libros de la imprenta Chiswick de Charles Whittingham y del editor William Pickering que pidieron a la fundición Caslon les hiciera tipos originales de ellos para la impresión de sus libros; preferían usar tipos de estilo antiguo antes que utilizar los nuevos tipos de la época. Así, en 1844, el tipo Caslon original resurgió en el libro *The Diary of Lady Willoughby* (Berkeley, 1980. p. 199) que fue un éxito tanto comercial como artístico. La tipografía no significó ningún avance, pero a los impresores de la época les llegó como una novedad, ya que hacía tiempo habían abandonado las tipografías editoriales en favor de fuentes más novedosas como las de Thorne. Entre las publicaciones más famosas de Pickering y Whittingham están *The Aldine Poets*, *Lady Willoughby*, una edición en octavo de Milton y Herbert y la serie de libros de oraciones en folio de estilo gótico; sin embargo, la serie de volúmenes en 16avo fue indiscutiblemente la mejor y no ha podido ser superada en belleza y funcionalidad. La imprenta Chiswick continuó funcionando hasta el año 1862.

William Morris y la Kelmscott Press

A pesar de los esfuerzos de Pickering, Whittingham y otros, la decadencia del diseño editorial siguió hasta las últimas décadas del siglo XIX, cuando comenzó el renacimiento del diseño editorial gracias a una apreciación diferente: el libro visto como objeto de arte de edición limitada. Esto se debió en gran parte al movimiento de *Arts & Crafts* que floreció en Inglaterra como una reacción a los cambios sociales, morales y artísti-

cos que había traído la Revolución Industrial. El escritor John Ruskin inspiró la filosofía de este movimiento. Como dice Berkeley Updike: "Teórico, espiritual y de un socialismo crítico pasivo, Ruskin predicaba la universalidad de las artes y el revisionismo social, influyendo decisivamente a través de sus textos" (Satué, 1988, p. 93). Según Ruskin, el proceso de separación entre el arte y la sociedad había comenzado después del Renacimiento.

La industrialización y la tecnología fueron el punto culminante de esta separación y las consecuencias fueron un eclecticismo de los modelos históricos, una decadencia de la creatividad y el diseño hecho por ingenieros sin preocupaciones estéticas. Entre los artistas, arquitectos y diseñadores que adoptaron las filosofías estéticas y la conciencia social de Ruskin, William Morris es una de las figuras más importantes de la historia del diseño. Morris provenía de una familia de recursos; estudió en el Colegio Exeter de Oxford en donde conoció a Edward Burne Jones en 1853. Publicó su primer libro de poesía a la edad de 24 años y a través de toda su carrera escribió poesía, prosa y escritos filosóficos que fueron publicados después de su muerte en 24 volúmenes. Queriendo ser ministro de la iglesia, cambió de opinión y estudió arquitectura, lo que posteriormente cambiaría por la pintura bajo la tutela del pintor Dante Gabriel Rossetti (Greensted, 2010, p.25). Alrededor del año 1870 se fue interesando por la decoración, haciendo también trabajos de ilustración, diseño de tapices, alfombras y vitrales.

En 1861, Morris formó parte de la sociedad de la casa de decoración *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* que tuvo gran aceptación y empezó a trabajar con todo tipo de artesanos. La compañía se reorganizó en 1875 como *Morris & Co.* de la cual Morris fue el único propietario. El estilo de las impresiones de Morris surgió de las casas que decoraba y el motivo de éstas era su idea del socialismo que pretendía regenerar a la sociedad a través de la belleza y el trabajo artesanal. Si sus diseños nos parecen hoy en día excesivos y su socialismo algo romántico y poco real, es porque Morris era un hombre de la época Victoriana y para él todo esto era muy real. Morris publicó libros mag-

níficos, pero –al igual que Bodoni¹– no para lectores ordinarios, sino para un grupo selecto de este tiempo. Los primeros trabajos de Morris fueron producidos por la imprenta Chiswick, influenciados por el trabajo que producía y por los manuscritos medievales y los incunables; posteriormente, Morris estableció la Kelmscott Press (llamada así porque éste era el nombre de la casa que adquirió para establecerla en 1871) y procedió a diseñar sus propios tipos e imprimir libros. Para el primer tipo que diseñó, se basó en el *Eusebius* de Nicolás Jenson², lo que dio como resultado un tipo de estilo veneciano antiguo al que llamó Golden, pues lo usó para imprimir *The Golden Legend* en 1892.

Para su segundo tipo, Morris estudió los tipos góticos de Schoeffer, Koberger y Zainer para diseñar un tipo

1. Giambattista Bodoni fue un gran tipógrafo e impresor de finales del XVIII y principios del XIX, así como diseñador de los tipos de estilo Moderno

2. Nicolás Jenson fue grabador y tipógrafo francés del siglo XV, quien cortó e imprimió en Italia de los primeros tipos de estilo romano.

gótico más parecido a la letra bastarda francesa del siglo XVI, que a los tipos góticos originales. Este tipo lo llamó Troy debido a que fue utilizado para la impresión de *Historyes of Troy*, también de 1892

Una versión de tamaño menor que el tipo Troy, llamado Chaucer fue el tercero y último de los tipos de Morris, que utilizó en algunas secciones de *Historyes of Troy*. El primer libro totalmente compuesto con tipo Chaucer fue *The Order of Chivalry* y posteriormente se usó en una edición de *The Works of Geoffrey Chaucer*.

Morris diseñó un cuarto tipo, basándose en las fuentes de Sweynheim y Pannartz del siglo XV, pero nunca fue cortado. Los tipos y libros de Morris no tuvieron gran impacto entre los impresores ingleses de la época, sino en Alemania y Estados Unidos en donde se renovó el interés por los tipos romanos y góticos que a su vez inspiraron otras versiones tipográficas. La *Kelmscott Press* trató de capturar la belleza de los

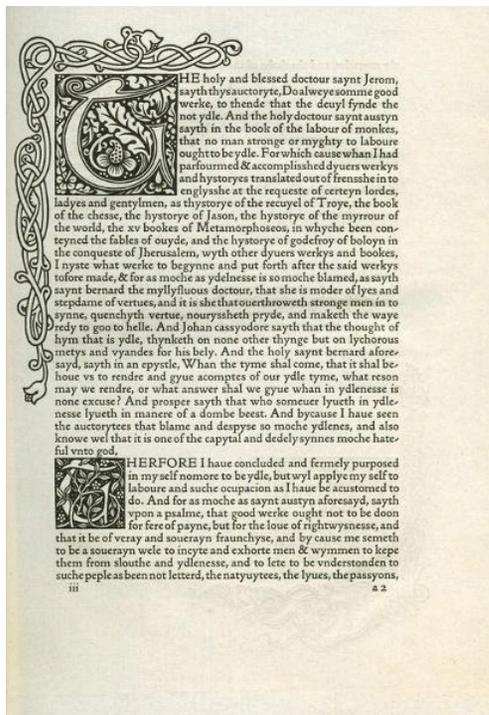


Figura 3. Cleveland Museum of Art. (s. f.). Página de *The Golden Legend* compuesta en tipo Golden, 1892. [Fotografía]. <https://www.clevelandart.org/research/in-the-library/collection-in-focus/william-morris-and-kelmscott-press>.

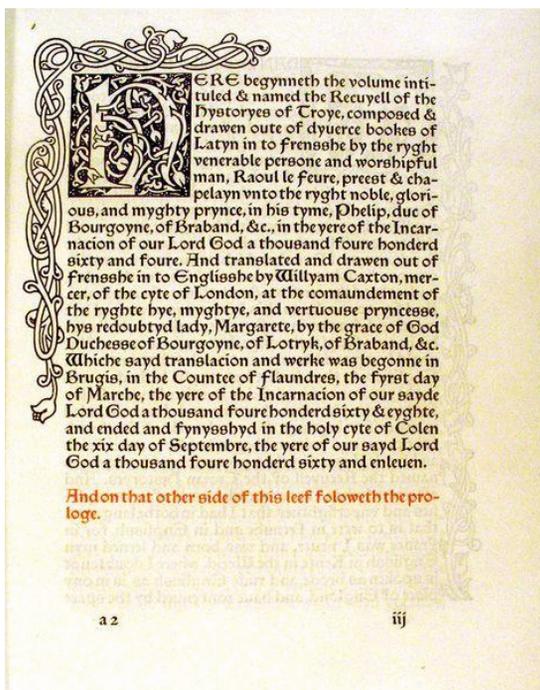
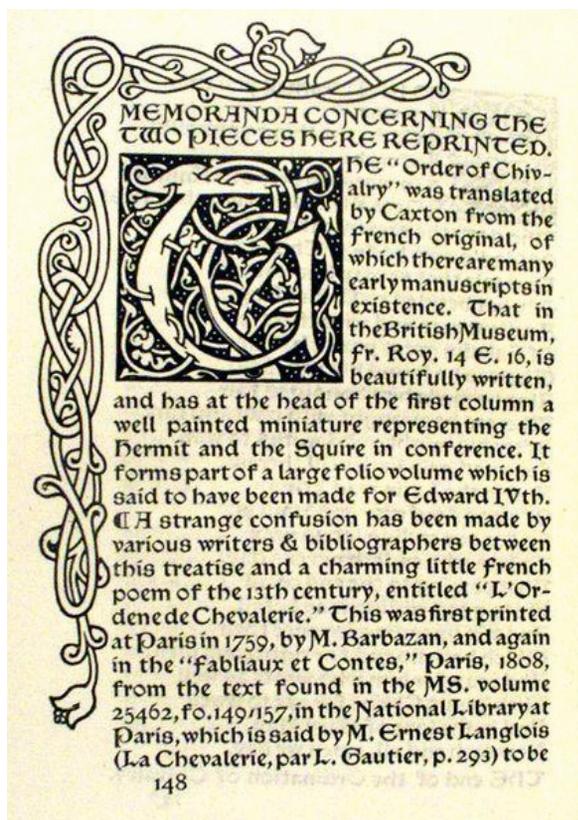


Figura 4. Cleveland Museum of Art. (s. f.). Página inicial de *Historyes of Troy*, compuesta en tipo Troy, 1982. [Fotografía]. <https://www.clevelandart.org/research/in-the-library/collection-in-focus/william-morris-and-kelmscott-press>.

Figura 5. Cleveland Museum of Art. (s. f.). Página de Order of Chivalry compuesto en tipo Chaucer, 1892. [Fotografía]. <https://www.clevelandart.org/research/in-the-library/collection-in-focus/william-morris-and-kelmscott-press>.



libros incunables, manejando sus ediciones como objetos de arte. El estilo de su diseño se definió desde sus primeras publicaciones. Los ornamentos y las capitulares eran diseñados por Morris y grabados en madera por William Hooper. Estas decoraciones armonizaban con los tipos y las ilustraciones producidas por Burne-Jones. La obra maestra de la Kelmscott Press fue *The Works of Geoffrey Chaucer* de 556 páginas, que tardó cuatro años en producirse: contiene 87 xilografías de Burne Jones y 32 marcos alrededor de las ilustraciones. Se imprimió a dos tintas (negro y rojo) en folio, la edición constó de 42 ejemplares en papel y 13 en pergamino y fue el último trabajo de Morris, ya que murió cuatro meses más tarde en 1896 (Carter, 1987, p. 35). La paradoja de William Morris es que a medida que fue rescatando el oficio de los tipógrafos del pasado, desarrolló actitudes sobre el diseño que influenciaron el futuro. Su preocupación por este oficio, los materiales y, sobre todo por la belleza en el diseño de lo funcional, fueron aspectos que adoptaron las generaciones siguientes que trataron de unificar -no el arte y el oficio- sino el arte y la industria.

A partir de la aparición del linotipo y de la influencia de la Kelmscott Press, creció la demanda de tipos con mejor diseño. En los Estados Unidos de América, hubo tres tipógrafos que se influenciaron por los trabajos de William Morris: Theodore Lowe de Vinne, Linn Lloyd Benton y Bertram G. Goodhue.

Theodore Lowe de Vinne es mejor conocido como el impresor de la revista *Century* y fue quien comisionó a Linn Lloyd Benton en 1895 para que cortara un tipo más obscuro y legible que los tipos modernos con que se componía la revista. El resultado fue el tipo *Century*, que además de cumplir con esos requerimientos era un tipo con ciertas tendencias de estilo antiguo: letra un poco extendida y patines cortos triangulares, que llegó a ser una de las fuentes más populares de fines del siglo XIX y muy utilizada todavía. De Vinne escribió *The Practice of Typography* que consistía de cuatro tomos y comenzaba con los tipos de impresión comunes en 1899. Esta obra fue el primer estudio moderno de tipografía. Linn Lloyd Benton, además de haber cortado el tipo *Century*, entre otros, inventó el cortador de

pantógrafo, lo que revolucionó la producción de tipos, al eliminar el punzón. Benton posteriormente diseñó una familia de 18 variaciones para la American Type Founders (ATF) y el tercer diseñador, Bertram G. Goodhue, diseñó la letra Cheltenham para la *Cheltenham Press* de Nueva York, un tipo de patines cortos que permitían que las letras se compusieran con menos espacio entre cada una, lo que daba como resultado que se compusiera más texto en una línea. Al contrario del tipo *Century*, el Cheltenham era condensado y no tenía tanto contraste entre sus trazos gruesos y delgados.

El siglo XX

Las primeras décadas del siglo XX fueron épocas de cambio que alteraron todos los aspectos de la vida humana. Fue una época de experimentación y atrevimiento nunca antes vista que expandió los límites del arte. Junto con el nuevo siglo se generó una revolución creativa en la cual las artes estuvieron a la vanguardia. El diseño gráfico como actualmente lo conocemos surgió a raíz de esos cambios, ya que para los representantes del modernismo, el diseño y su impresión representaba la unión entre el arte y la industria. Los primeros innovadores responsables de este desarrollo fueron por lo general artistas “universales” que cambiaban de una disciplina a otra, diseñando tipografía, material gráfico, productos, exposiciones, edificios o escenografías y, a menudo, se involucraban en artes como la pintura o la literatura.

De aquí que el diseño gráfico surgiera como una disciplina híbrida, tomando principios y métodos de las matemáticas, la ingeniería y la psicología para resolver problemas de cierto tipo, reteniendo al mismo tiempo lazos emocionales con el campo de las artes. Los adelantos tecnológicos e industriales que se llevaron a cabo tanto en Europa como en Estados Unidos de América proporcionaron la base para la unión del arte y la industria, a pesar de que tuvieran papeles muy diferentes en cada una de estas sociedades. En Europa, los movimientos artísticos encontraron una forma de expresión en la tipografía y el diseño gráfico, con lo que se creó un vocabulario casual.

En los Estados Unidos de América la publicidad ya tenía lazos de unión con la industria y el comercio, lo que permitió que las agencias de publicidad florecieran, al mismo tiempo que desarrollaron el arte de la persuasión; mientras que en Inglaterra la reacción al movimiento de *Arts & Crafts* colocó al diseño gráfico para trabajar al servicio de la sociedad.

Nuevas necesidades, nuevas tipografías

Hasta principios del siglo XX, sólo se conocían los nombres de unos pocos diseñadores tipográficos famosos, como Bodoni, la familia Didot o Fournier. Los miles de tipos de letra creados por las fundiciones del siglo XIX fueron diseñados y cortados por tipógrafos anónimos.

La fundidora Klingspor en Alemania fue quien reconoció y contrató a famosos tipógrafos en las primeras décadas del siglo XX, como Otto Eckmann Rudolf Koch, Walter Tiemann o Imre Reiner (De Jong, 2009, p. 7). Bauer contrató a Lucian Bernhard, E. R. Weiss, Paul Renner y Heinrich Wieyck. Berthold empleó a tipógrafos como Louis Oppenheim, Georg Trump y Herbert Bayer.

Georg Belwe y Jan Tschichold diseñaron tipos para Schelter y Giesecke y F. W. Kleukens y Hermann Zapf para la fundidora Stempel. Algunos tipógrafos diseñaron para más de una empresa. Los alemanes dictaron la moda en esta área, sin embargo en otros países había excelentes tipógrafos que diseñaron para las fundiciones tipográficas. Georges Auriol y Eugene Grasset trabajaron para Peignot, posteriormente A. M. Cassandre y Adrian Frutiger para Deberny & Peinot (De Jong, 2009, p. 9). Roger Excoffon trabajó para Olive, Aldo Novarese para Niebolo, Morris F. Benton para American Type Founders, William Addison Dwiggins para Linotype y F. W. Goudy, Bruce Rodgers y Eric Gill para Monotype (De Jong, 2009, p. 8).

La búsqueda de formas tipográficas y modos de hacer más adaptados a las necesidades contemporáneas se sintió como un requisito impulsado por el deseo de reflejar el espíritu de una época en rápida y continua

transformación. Así lo explicaba Herbert Bayer en un texto publicado en 1935 en el que decía: “Nos precede una larga herencia de desarrollo del diseño de tipos y no tenemos intenciones de criticar el patrimonio que ahora nos oprime, pero hemos arribado a un punto en el que debemos decidir romper con el pasado. Cuando nos enfrentamos a un conjunto de estilos tradicionales, deberíamos percatarnos de que podemos desviarnos de las formas anticuadas de la edad media con clara conciencia de las posibilidades de diseñar una nueva clase de tipo más apropiado para el presente y para lo que podemos anticipar del futuro” (Parlona, 21 de abril de 2019).

Muchas de las ideas de Morris y el *Arts & Crafts* se ven reflejadas sin cambio en el trabajo de los tipógrafos modernistas del siglo XX. De ese movimiento brotaron múltiples escuelas de artes y oficios que se desperdigaron por el mundo y que, posteriormente, desembocaron en lo que hoy reconocemos como la figura del diseñador.

El más importante tipógrafo alemán después del movimiento de *Arts & Crafts* fue Rudolf Koch, quien fuera una figura con un criterio profundamente místico y nacionalista. Fundó y enseñó en la escuela de artes y oficios de *Offenbach am Main*, el *Offenbacher Werkstatt* en 1921. Donde encabezaba una comunidad creativa de escritores, pintores y orfebres. Su trabajo lo basó en la caligrafía e intentó renovar los libros manuscritos de la Edad Media tratando de crear una tradición caligráfica con una expresión original. En 1906, empezó a trabajar en la fundidora Klingspor y permaneció ahí hasta su muerte en 1934, donde diseñó todos sus tipos con excepción de la familia *Deutsche Anzeigerschrift* que diseñara entre 1923 y 1934 para la fundición Stempel.

La mayor parte de los tipos de Koch fueron de estilo gótico a los que impuso un nuevo estilo caligráfico basado en su característico estilo de escritura. Su primer tipo fue el *Deutsche Schrift*, que diseñó en 1910; su versión condensada la hizo en 1913 y una variante de peso medio en 1918. En 1914, diseñó el tipo *Fraktur Frühling*, del que escribió: “todo en esta letra es tan convencional, que por lo mismo se ve nueva” (Carter, 1987, p. 61).



Figura 7. The Herb Lubalin Lecture Series. (14 de noviembre de 2016). Rudolf Koch and the Offenbacher Werkstatt. Tipo Maximilian de Rudolf Koch. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/192271510>

Su tipo Maximilian fue el primero de los tipos góticos al que le diseñó mayúsculas de tipo romano, para ayudar a hacerlas más legibles. Después de la primera guerra, diseñó y cortó un tipo que fue una innovación en su estilo, el tipo Koch antigua y Kursiv. Fuera de Alemania es el tipo más conocido de Koch y se le denomina Locarno; llegó a ser uno de los tipos más utilizados en la publicidad de la posguerra. Después de la guerra empezó el periodo más productivo de Koch: diseñó un tipo Fraktur para un periódico del grupo Ullstein que finalmente no se produjo, y diseñó el Wilhelm Klingspor Schrift, el mejor de sus tipos góticos tradicionalmente germano. La tradición de los tipos góticos se veía amenazada por un nuevo grupo, la Bauhaus, cuya preocupación se centraba en la aceptación de los tipos Sans Serif de diseños geométricos, antítesis del método intuitivo de Koch.

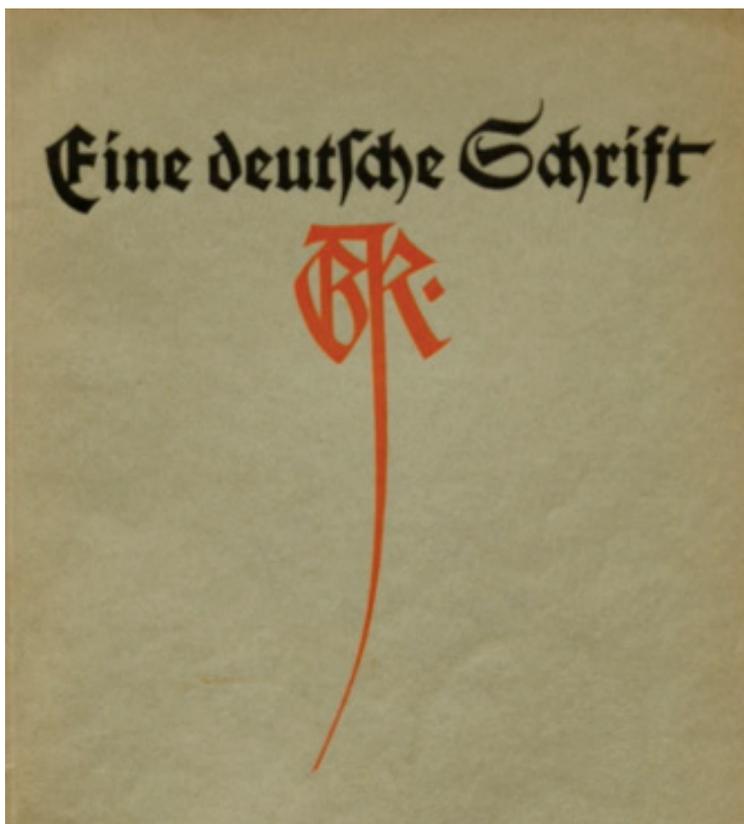


Figura 6. The Herb Lubalin Lecture Series. (14 de noviembre de 2016). Rudolf Koch and the Offenbacher Werkstatt. Fine Deutsche Schrift. Primer tipo que diseñó Rudolf Koch para la fundidora Klingspor. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/192271510>

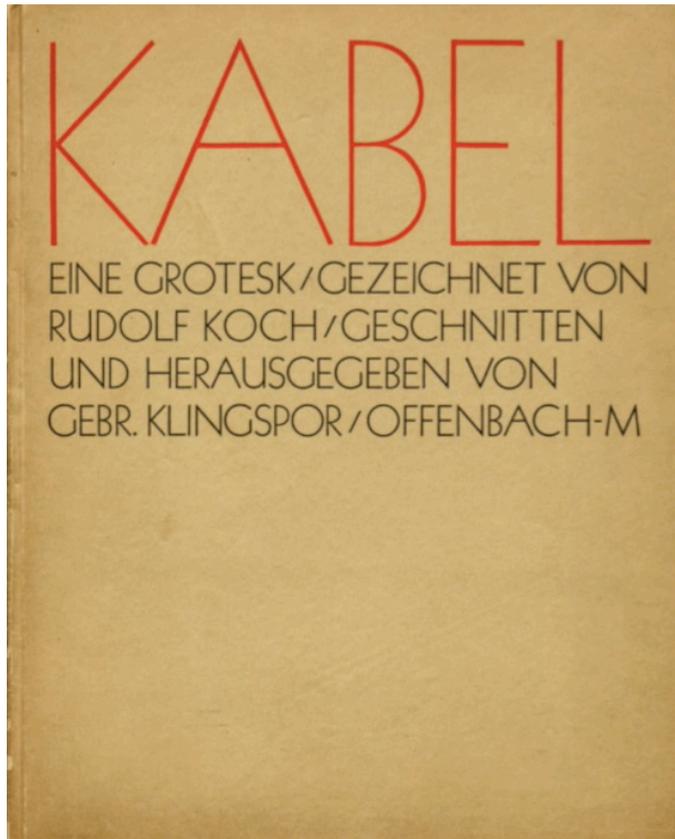


Figura 8. The Herb Lubalin Lecture Series. (14 de noviembre de 2016). Rudolf Koch and the Offenbacher Werkstatt. Tipo Kabel diseñado en 1926-27h. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/192271510>

Diseñó su tipo Kabel en 1926-1927 con otro tipo complementario fileteado llamado Zeppelin, de 1929, y el más interesante de todos sus tipos el Prisma de 1931, formado por líneas y tan avanzado que se ve tan actual ahora como cuando se diseñó. Como escribiera Georg Haupt en su estudio sobre los tipos de Koch "... el maestro de la escritura vernácula también diseñó el más claro y lógico de los tipos constructivos" (Carter, 1987, p. 61).

En Estados Unidos la revitalización de la tipografía y el diseño editorial estuvo a cargo de tres diseñadores; Bruce Rodgers, Frederic Goudy y William Addison Dwiggins.



Figura 9. de Vroye, L. (10 de marzo de 2022). Marca de impresor de la fundidora Village Letter [Fotografía]. <http://luc.devroye.org/fonts-84217.html>. <http://luc.devroye.org/fonts-84217.html>

Frederic Goudy primero estableció la Booklet Press en 1895, que tuvo una corta vida: ahí diseñó su primer tipo llamado Camelot, mismo que mandó a la fundidora Dickinson de Boston, con una oferta de vender el diseño en cinco dólares; después de dos semanas recibió un cheque por 10 en pago por su diseño. En 1899, Goudy empezó a trabajar por su cuenta en Chicago como diseñador de letras y tipografía. Estableció otra imprenta, la Village Press, dedicada al cuidado de buenas ediciones; posteriormente, se cambió a Boston y de ahí a Nueva York, donde un incendio destruyó la imprenta en 1908, lo que marcó el fin de Goudy como impresor, dedicándose en adelante exclusivamente al diseño, corte y fundición de tipos. Este fue el año en que comenzó a diseñar tipos para la compañía Lanston Monotype que le comisionara sus mejores fuentes (Godine, 1994, p 35). Goudy diseñó un total de 122 tipos, que lo convierte en uno de los diseñadores tipográficos más prolíficos, tal vez sólo superado por Morris Fuller Benton, quien diseñara 221. Goudy fue un eslabón entre los ideales de William Morris y los impresores. Entre los libros que escribió están: *The Alphabet* de 1908, *Elements of Lettermg* de 1921 y *Typologia* de 1940. Editó dos periódicos, *Ars Typographica* y *Typographica*, los que ayudaron a cambiar el curso del diseño editorial. En 1923, estableció la fundidora Village Letter en Nueva York, en donde diseñó y fundió tipos para venderlos.

En 1939, otro incendio destruyó su fundidora, acabando con 75 tipos originales y miles de matrices; el único tipo que se salvó fue el California, comisionado por la Universidad de California, ya que las pruebas las había mandado a la compañía Monotype. Este tipo fue utilizado para la edición de su libro *Typologia*, que es uno de los mejores estudios sobre tipografía que se han escrito; en él Goudy escribió, describiendo sus tipos, lo siguiente:

“...es casi imposible crear un buen tipo que difiera radicalmente de las formas establecidas en el pasado, sin embargo todavía es posible asegurar nuevas expresiones de vida y vigor. Los tipos de uso diario, casi sin excepción, divulgan las evidencias de su origen y no siempre siguen las mejores tradiciones. Se requiere de la destreza, la

apreciación y el gusto del artista para seleccionar modelos propicios que se puedan adaptar a nuestro uso y a los cuales les podamos dar un nuevo giro para adaptarlo a nuestro tiempo. He hecho diseños inspirados en los caracteres lapidarios romanos, en los tipos clásicos de Jenson, Ratdolt y Aldus; y ahora, casi al fin de mis labores, dibujo con prácticamente ninguna referencia de estas fuentes, sino confiando en los años de práctica y estudio, y gobernado por el conocimiento técnico de los requerimientos de la tipografía y la fundición, quiero experimentar en la creación de estas impresiones con nuevos diseños de belleza y utilidad. Debemos estudiar los tipos antiguos para conocerlos, para incrementar el material para nuestro uso futuro, o aun copiarlos sino permitimos que nuestras copias lleguen a ser el fin deseado en vez del medio para llegar a un fin determinado... Sólo un inventor sabe cómo pedir prestado. (Goudy, 1978, pp. 44 - 45).

Bruce Rogers nació cinco años después que Goudy y, como él, tuvo una carrera de éxito desde joven. Goudy fue diseñador de tipos que ocasionalmente diseñaba libros, Bruce Rogers era un diseñador de libros, pero la dedicación a su trabajo le llevó ocasionalmente al diseño de tipos. Updike lo llamó “el más distinguido diseñador de libros de este tiempo” (Carter, 1987, p.52). Rogers comenzó trabajando de ilustrador hasta que conoció los libros de William Morris y su interés cambió al diseño editorial, lo cual empezó a desarrollar en la revista *Modern Art*, donde le pagaban 50 centavos la hora (Meggs, 1983, p.217). En 1896 Rogers trabajó en la editorial Riverside, donde diseñó libros con una gran influencia de Morris. En 1900, la editorial estableció un departamento para producir ediciones limitadas finas. Rogers diseñó 60 de estas ediciones en los siguientes 12 años, mismas que dieron la pauta a seguir en el diseño editorial del siglo XX. Su primer tipo, Montaigne, lo diseñó de 1902 a 1904, para la edición en tres volúmenes de *The Essays of Montaigne*; éste es un tipo romano inspirado en las fuentes de Nicolás Jenson con el que no quedó muy convencido, por lo que diez años después lo modificó y el resultado fue el tipo



Figura 10. Print magazine. (2016, 13 septiembre). Tipo Centaur [Fotografía]. <https://www.printmag.com/>. <https://www.printmag.com/daily-heller/the-rise-of-centaur/>

Centaur. En 1912 decidió dejar la editorial Riverside y dedicarse a trabajar por su cuenta y fue en 1915 que diseñó Centaur, originalmente comisionada por Henry Watson Kent, secretario del Museo Metropolitano de Nueva York, para uso exclusivo del Museo y del diseñador.

Rogers usó Centaur para la impresión del libro *Centaur* de Maurice de Guerin, que fue además uno de los libros más elegantes que diseñó. Diseñó el tipo Centaur en 1905 para el que se inspiró en la letra Eusebius de Nicolás Jenson, la cual refinó y por lo mismo es más ligera de aquí podemos considerar que Centaur no fuera un nuevo diseño sino una recreación. En 1916, Rogers viajó a Inglaterra en donde colaboró como consultor de la Cambridge University Press hasta 1919 (Godine, 1994, p. 223).

Rogers fue un diseñador intuitivo y exigente. Para él, el diseño era un proceso de toma de decisiones, la culminación de la selección de papel, tipografía, márgenes,

interlíneas y otros elementos que combinados creaban una unidad o un desastre. Al seleccionar sus mejores libros de entre los 700 que diseñó, sólo escogió 30. Uno de sus libros más importantes fue la *Oxford Lectern Bible*, para la que usó un tipo variante del Century del Goudy Newstyle, llamado Goudy Bible. Esta Biblia fue muy criticada debido a que no era lo suficientemente monumental, que fue una de sus intenciones al diseñarla. Rogers murió a los 87 años en 1957. Al mismo tiempo que fue un clásico, trató de revivir las formas del pasado. Esto lo hizo con un sentido de la forma que dio como resultado que sus diseños fueran extraordinarios.

William Addison Dwiggins estudió con Goudy en Chicago, con el que posteriormente trabajó en Boston y fue el encargado de establecer un estilo de diseño para la editorial de Alfred A. Knopf, para quien diseñó cerca de 300 libros. Dwiggins fue el primero que usó el nombre de diseñador gráfico para describir su actividad (Martínez Leal, L., 1990).

Diseñó el tipo Caledonia en 1938, que llegó a ser uno de los tipos más utilizados en el diseño de libros. También diseñó varios tipos para Linotype que no llegaron más que a su etapa experimental; sólo unos cuantos tuvieron uso para ediciones limitadas. Eldorado fue un tipo que sí se fundió y fue el último que diseñó antes de morir en 1956.

Podemos concluir pensando que la tipografía desde William Morris hasta el Modernismo respondía de manera precisa a los desafíos de su época. En realidad, las propuestas tipográficas se redujeron a la búsqueda de un principio generador que resolviera lo esencial para comunicarse visualmente. En palabras de Herbert Bayer “Todas las letras... son ante todo una expresión de su propio tiempo, así como cada hombre es un símbolo de su tiempo” (Naylor, G., 1968, p. 246).

Durante 500 años, se utilizaron los mismos métodos de impresión y gracias a los nuevos adelantos tecnológicos, la industria de la tipografía y las artes gráficas cambiaron radicalmente. Las fundiciones tipográficas que fabricaron tipos de plomo han desaparecido. Algunas se adaptaron a las nuevas tecnologías y todavía forman parte del proceso tipográfico en el mundo digital.

La revolución tipográfica no constituyó un hecho aislado, sino que fue de la mano de una nueva conciencia social y política y, consiguientemente, con la construcción de nuevos cimientos culturales. Pensemos que al igual que muchos de sus contemporáneos, veía a la industria como un potencial nivelador de las desigualdades sociales. Más allá de juzgar la certeza o no de las soluciones propuestas por estos diseñadores pensemos en la vigencia de su actitud como actores sociales en este tiempo.



abcdefghijkl
mnopqrstuv
wxyz

Figura 11. de Vroye, L. (2022a, marzo 10). Tipo New Caledonia Semi Bold-1939. [Fotografía]. <http://luc.devroye.org/fonts-84217.html>. <http://luc.devroye.org/fonts-84217.html>

Referencias

- Berkeley Updike, D. (1980). *Printing Types: Vol. II*. Dover Publications Inc.
- Carter, Sebastian (1987). *Twentieth century type designers*. Trefoil
- Godine, David, R. (ed). (1994) *Into Print*. D. R. G.,
- Goudy, Frederic, W. (1978). *Typologia*. Cambridge University Press
- de Jong, Cees editor (2009). *Type. A visual History of Typefaces and Graphic Styles*. Taschen.
- Greensted, Mary(2010). *The Arts and Crafts Movement in Britain*. Shire Publications.
- Martínez Leal, L. (1990). *Treinta siglos de tipos y letras*, UAM-A-Tilde Editores.
- Meggs, Philip, B. (1983). *A History of Graphic Design*. Van Nostrand Reinhold
- Naylor, G.(1968). *The Bauhaus*. Studio Vista.
- Pariona, R. *La Tipografía moderna, destruyendo los esquemas tradicionales*. <http://proyectoone.epizy.com/2019/04/21/la-tipografia-moderna-destrullendo-los-esquemas-tradicionales/?i=1>,
- Satué, Enric, (1988). *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Editorial.