

Flora tipográfica catalana, 1930-1960

Catalan typographic flora

Resumen. Este artículo se centra en tres personajes del entorno gráfico catalán de mediados del siglo xx: Enric Crous Vidal, Ricard Giralt Miracle, y Joan Trochut Blanchard. De distinta formación, tradición y repercusión, se asocian, en grado variable, a la «Grafía latina», respuesta al canon centroeuropeo de modernidad tipográfica que liderará la «escuela suiza». Los tres autores señalan líneas diferentes para desarrollar la capacidad expresiva de la tipografía, que, en aquellos años, presenciara la desaparición progresiva del plomo frente a la litografía-óset. Dos de ellos (Crous, Trochut) eligen un camino donde la modulación y la propuesta formal apuntan hacia soluciones gráficas complejas, pero posibles dentro de la modernidad. Giralt, por su parte, cursa por derroteros más cercanos a la forma que a la modulación.

Palabras clave: Crous-Vidal, Giralt Miracle, Trochut Blanchard, módulo tipográfico

Abstract. This paper focuses on three figures of the Catalan graphic scene in mid-20th century: Enric Crous Vidal, Ricard Giralt Miracle and Joan Trochut Blanchard. Of different background, training and impact, they all were associated—to a greater or lesser extent—with the ‘Graphie latine’, a response to the modernist typography canon from Central Europe that would be led by the ‘Swiss school’.

The three authors show different ways of handling the expressive power of typography—which, in those years, witnessed the gradual decline of letterpress and the steady rise of offset litho. Two of them (Crous, Trochut) follow a path where modulation and formal proposition render graphic solutions of high complexity, but feasible within modernity. Giralt’s proposals, on the other hand, are closer to form than to modulation.

Keywords: Crous-Vidal, Giralt Miracle, Trochut Blanchard, type module

Fecha de recepción: 10/10/2022

Fecha de aceptación: 21/11/2022

Cómo citar: Moret, O. (2022). Flora tipográfica catalana, 1930-1960. RChD: creación y pensamiento, 7(13), 33-46.

<https://doi.org/10.5354/0719-837X.2022.68505>

Introducción

Las décadas de 1930 a 1960 son cruciales para la evolución de la figura — moderna— del diseñador gráfico. En Cataluña, el período estuvo marcado por la Guerra Civil Española (1936–1939) y la dictadura franquista (1939–1975), con sus fases de posguerra cruda y cierta apertura posterior. La figura y el período se han estudiado ya con suficiencia, cuando menos en el entorno local: la primera, en clave de «oficio a profesión»; el segundo, de «modernidad truncada» (por ejemplo, MDB: 2014, y Córdoba: 2008, respectivamente). Así, aquí no se abundará en estas líneas argumentales, que se darán por sabidas.

En contrapartida, o como complemento, se propone revisar tres «creaciones» conocidas de tres personajes conocidos (también cuando menos, en el entorno local): Veloz de Trochut Blanchard, Fuga de arabescos de Crous Vidal, Ikebana de Giralt Miracle. La revisión se centra en la concepción tipográfica de estas creaciones y personajes, con especial cuenta de su articulación modular, porque ahí se aprecia mejor—y esto sería menos sabido— el camino hacia la nueva figura profesional.

Veloz (Trochut Blanchard, 1942)¹

Veloz, «carácter de combinaciones intercambiables», original de Joan Trochut, se fundaba en la pretensión híbrida de componer tanto letras como ilustraciones. Su puesta de largo tuvo lugar en el álbum NOVADAM II (1942), editado por su padre Étienne, quien lo presentaba como «TIPOGRAFÍA TOTAL» (así, en negritas mayúsculas) y «remate de nuestros esfuerzos» (II, 6A).²

Veloz sería, pues, resultado de un «programa». Como «remate de nuestros esfuerzos», cabría ver en Trochut padre no solo la inspiración, sino una especie de director artístico; y, en Trochut hijo, el tipógrafo-artífice que lo llevaría a cabo.

Los esfuerzos se remontaban a 1930 —Étienne colaboró con la Fundación Tipográfica José Iranzo en sus figuras geométricas de corte «moderno»; editó los tres álbumes de inspiración para impresores ADAM (Archivo Documentario de Arte Moderno, 1930–1933) y el primer NOVADAM (Nuevos Archivos de Arte Moderno Tipográfico, 1936), con sus «ornamentos y viñetas Novadam».

Su «ideario», afín a los predecesores de la Graphie latine—Iribe (y Vox) con su elección entre el cubo Europa o el arabesco Francia; Peignot (y Vox) con sus *Divertissements typographiques*—, celebraba la «nueva flora tipográfica»: una figura decorativa y de fantasía conveniente que podía servir tanto para «el estudio y la modernización racional de la tipografía» como para «el estudio de la letra como elemento decorativo primordial» —según rezaban las portadillas de los NOVADAM II y III, respectivamente.

Este encaje de lo racional y lo decorativo está en la raíz de Veloz, y se aprecia especialmente en los catálogos-inventario que Joan Trochut imprimió en los años cincuenta, «para uso de los tipógrafos» (Trochut: 195?). El conjunto de grafismos se arreglaba en dos grandes grupos: los «motivos principales»

1. Joan Trochut Blanchard (1920-1980) era hijo de Étienne Trochut, un impresor francés que se instaló en Cataluña después de la Primera Guerra Mundial. Étienne, al frente de la imprenta SADAG (Sociedad Alianza de Artes Gráficas), fue celebrado por promover el trabajo de calidad entre los impresores con la publicación de los álbumes ADAM (1930–1933) y NOVADAM (1936–1952), donde se presentó la creación más conocida de Joan, el 'supertipo' Veloz (1942), un 'sistema' modular de tipos móviles que, combinados, producían letras y/o imágenes. Joan diseñó otros alfabetos, como Juventud (1946) o Bisonte (1940–8). «Miembro» de la «Nueva Escuela Gráfica de París» (con Crous) y afín a la Graphie latine, su labor profesional menguará hacia 1960 con la difusión del ófset y la fotocomposición.

2. Las denominaciones variarían según la ocasión: Veloz, Super(-)tipo Veloz, Super Veloz...; tipografía total, pura, integral, constructiva...

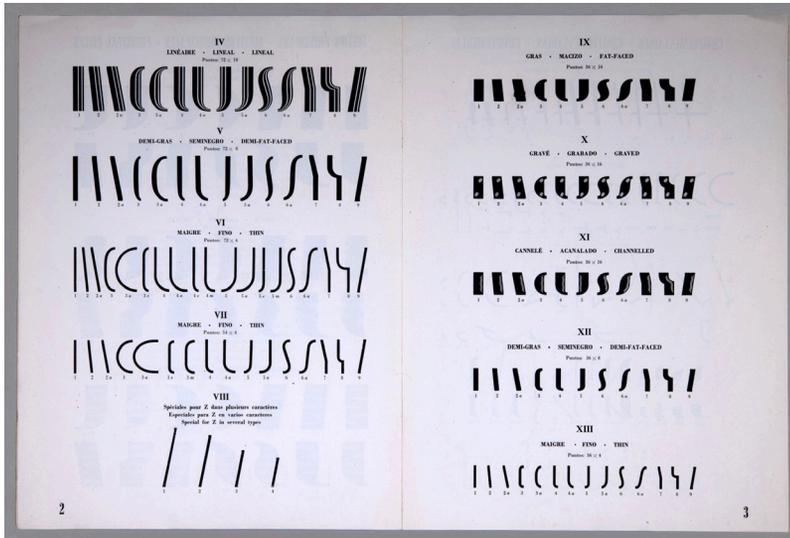


Figura 1. Doble página de la Relación ordenada (Trochut, 1957). Biblioteca de Catalunya

(remárquese el sustantivo) y las «complementarias». Los primeros eran levemente geométricos; las segundas, mayormente «caligráficas» —era predecible que el segundo grupo fuera (mucho) más numeroso que el primero.

Cada grupo se subdividía a su vez en «capítulos» (numeración romana) —en los motivos principales, cada capítulo (a excepción de VIII) era una «familia gráfica» (macizo, grabado, acanalado...) en un cuerpo tipográfico. Debajo de cada denominación, se especificaban medidas tipográficas —cuerpo por grueso— en puntos (Didot). Estas medidas identificaban solamente la pieza rectangular base, numerada «1» en cada capítulo.³ (Figura 1)

Con ello se da a entender, entonces, que estas piezas rectangulares son los módulos reales de todo el «sistema» —una colección multimodular, de 8 módulos «en total». Que por eso se las singulariza detallando su magnitud superficial. (Se dice «piezas rectangulares» por comodidad: se alude ahora al ojo del tipo, a la superficie impresora que produce el grafismo en el papel.)

La pieza mayor es de 72×36 puntos. 72×36, en tipografía, es medio cuadratín del 72. Así, no llega al módulo tipográfico por excelencia, el cuadratín. Pero este submódulo tiene resonancias caligráficas. Su elección es una solución de compromiso —lógica y necesaria: la mancha-pieza superficial se corresponde con el ancho-trazo caligráfico; el módulo caligráfico queda asimilado a un submódulo del módulo tipográfico «puro», el cuadratín. (La observación vale para el resto de capítulos, con módulos de grueso menor a medio cuadratín.)

La correspondencia entre grafismo y tipo se da solo en este caso: el grueso de las trece piezas restantes de cada capítulo debe intuirse y deducirse a partir de la pieza-módulo rectangular. Lo mismo para todas las piezas complementarias: no se ofrecen medidas, como si fueran inconmensurables —o incombinales. Las medidas no se explicitan porque la combinación no es de origen tipográfico sino caligráfico: lo que se combina es más el grafismo que su superficie.

3. Se ofrecen los valores absolutos en puntos tipográficos para cada capítulo. I, II y III: 72 x 36; IV: 72 x 18; V: 72 x 8; VI: 72 x 4 // VII: 54 x 4 // IX (=I); X (=II, distinto grabado); XI (=III, distinto canal): 36 x 16; XII (=V): 36 x 8; XIII (=VI, VII): 36 x 4.

Sus valores proporcionales son menos limpios. Para el 72: 1/2, 1/4, 1/9, 1/18. Para el 54 no hay relación «fácil», no hay modulación real, solo aritmética (36+18=54; 54+18=72). Para el 36, solo XIII tiene una relación 1/9; las dos restantes (16, 8), aritméticas.

La combinación de superficie tipográfica «solo» añade más posibilidades en orientación espacial (y composición): la pieza 72*36 puede ser 36*72 —medio-cuadratín-del-72 o un-cuadrado-de-dos-cuadratinos-del-36. Si esto ocurre con una simple pieza rectangular, qué decir de las piezas-rasgo: su juego posicional bien lleva a lo que los Trochut nombraban «jardín» de «flores» tipográficas.

En resumen, ante los abecedarios modulares de años anteriores, Veloz era efectivamente esto, un super-tipo. Por concepción y por cantidad: aquellos (versiones estarcidas incluidas) se reevalúan aquí bajo los criterios (y operación) de las viñetas de combinación, y de las (escrituras) inglesas de combinación.⁴

Y, en cierta medida, por exceso. Veloz tiene algo de excesivo. Necesariamente, porque esto ya no persigue ser «tan solo» un abecedario —véanse, por ejemplo, los «caracteres contruidos» (Ergos, Fauno, etc.) que aparecen en la sección «Abundancia» de NOVADAM III y IV. Veloz se funda en el exceso del despiece, despegándose del módulo tipográfico hasta casi anularlo —lo que, a su modo, también anuncia la muerte del molde en plomo.

Algo semejante debió pensar Maximilien Vox, en su conferencia barcelonesa, cuando apeló a Joan Trochut en público:

Je veux dire que vos formules, vont d'ici peu, avoir leur champ d'action élargi avec l'avènement prochain de la composition photo-électrique.
(Vox, 1953: (3))

Pero esto no ocurrió. Veloz no se adaptó a ese fantasma de la nueva modernidad, la fotocomposición, responsable —según Vox y compañía— de la inminente «muerte de Gutenberg». Entre otras razones, porque el sentido original de Veloz radica en el entorno físico y limitado de la tipografía en plomo; su concepción modular y combinatoria, arraigadas en el molde material, no aguantan bien el traspaso a sistemas inmateriales —si acaso, solo admiten traspaso sus formas. Este es el camino complementario que se abrirá, años después, con las revisiones digitales: el de las combinaciones formales, con nuevos excesos, sin articulación modular —donde los responsables son, todos ya, diseñadores, y nadie cajista.

Se apunta lo anterior para remarcar que la aproximación «modular» de Veloz, en el fondo, va asociada al desarrollo de una figura que irá perfilándose gradualmente, en las páginas de NOVADAM y en el mundo profesional. En realidad, este es el destinatario principal de todos los álbumes, por encima de los «señores impresores» y, por supuesto, del cajista o del maquinista. La figura recibe distintas denominaciones a lo largo de los álbumes —dibujante, maquetista, tipógrafo, dibujante tipógrafo...— pero, en el último volumen, queda fijada como proyectista, antes del cajista y del impresor, encabezando el proceso de ideación y producción del impreso. (IV: 23-24)⁵

Incluso cabría creer que Veloz habría sido imposible sin este proyectista,

4. Unas y otras pueden revisarse en Serra y Oliveres, 1852: 176–203 y 143–144, respectivamente. La referencia abre una línea de continuidad que se estudiará más adelante.

5. *El texto francés lo designa maquettiste; el inglés, designer. Esta figura se reconocía en NOVADAM I a pie de comentario a los modelos «(Maqueta de Juan Trochut)» (42, 54). En NOVADAM IV, los seis autores de «dibujos tipográficos originales» se listarán en la página de créditos. En páginas anteriores, Trochut padre exponía que las tres «profesiones» (maquetista, dibujante tipógrafo, y cajista) podían «ser asumidas por una misma persona o por dos: tipomaquetista y dibujante profesional» (IV: 14). El vocablo proyectista había aparecido, una sola vez, en NOVADAM III; en la última página de NOVADAM I figuraba «la maqueta (boceto o proyecto)».

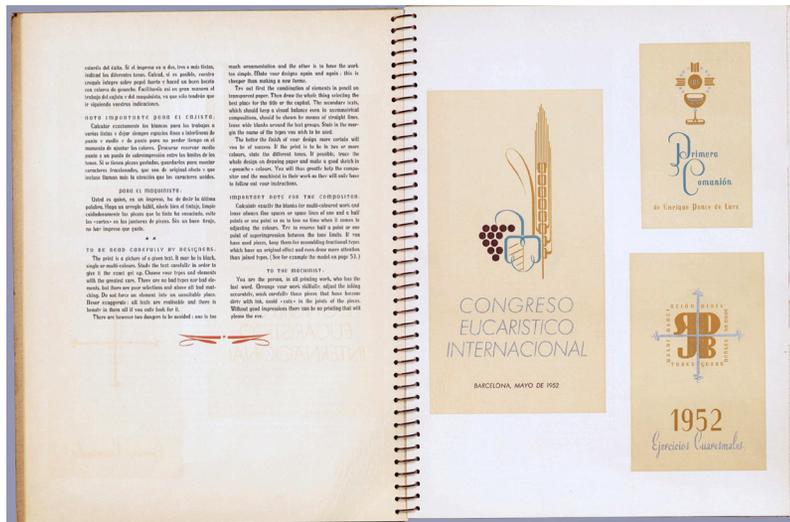
el joven profesional conocedor de la «nueva técnica» que debía dirigir el trabajo «artesanal» del cajista liniero (sin él, el supuesto ahorro de tiempo y dinero que los Trochut atribuían a Veloz era más que dudoso). Tras este reparto de funciones, se entiende mejor el procedimiento que aconsejan los Trochut:

Probad primero con lápiz, en papel transparente, las combinaciones de elementos. Luego dibujad el conjunto (...) Indicad al margen el nombre de los tipos que se quieren utilizar. (IV: 23)⁵

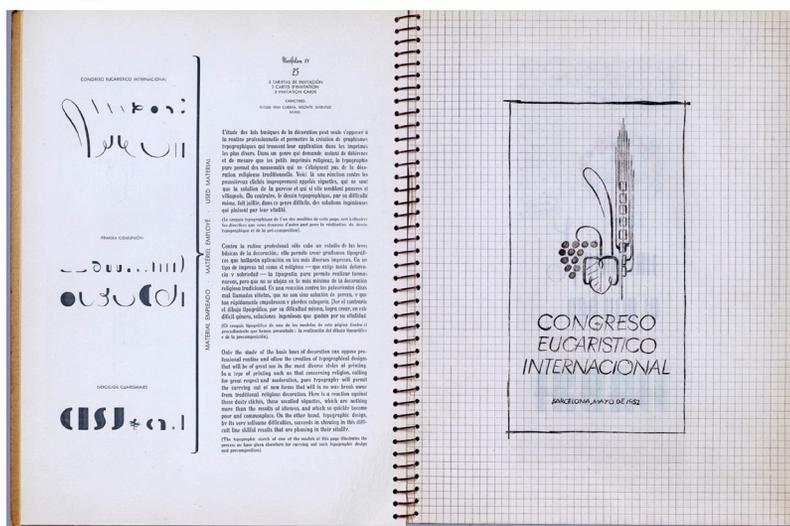
El proyectista no compone plomo: calca formas de los catálogos de Veloz. Para ilustrar la «realización del dibujo tipográfico y de la precomposición», en la página siguiente se adjunta el boceto, el «croquis tipográfico de uno de los modelos», en «papel transparente», cuadrículado a cíceros Didot (12 puntos) —vehículo básico entre el proyectista y el cajista encargado de componer el molde tipográfico, versión rudimentaria de retículas suizas.⁶ (Figuras 2-3)

Y, al fin, también se entiende mejor la concepción del propio álbum. NOVA-

6. Nótese que, entre los consejos para el cajista y el maquinista, figuran «trampas» para sortear las propiedades técnicas y materiales de la tipografía —así, el hombro o rebaba del tipo es un «inconveniente» que debe ocultarse en el impreso. La preocupación gráfica del proyectista se vuelve preocupación técnica para los operarios.



Figuras 2 y 3. Modelo y boceto en NOVADAM IV (1952). Biblioteca de Catalunya.



instrucción «por encima» del de inspiración: los modelos que se muestran en anverso de página se despiezan en el reverso, para guía y ayuda del proyectista. Tras diez años de existencia de Veloz, se creía necesario continuar instruyendo a los proyectistas en usarlo, ahora de modo más «sistemático», o didáctico.

El proyectista esbozado en NOVADAM es la figura moderna que complementa la del dibujante litógrafo: la síntesis de ambas figuras resultará en el perfil profesional del diseñador gráfico.

Fuga de arabescos (Crous Vidal, 1952)⁷

Crous, —*maquettiste, graphiste, artiste...*— encaja suficientemente bien en el perfil del proyectista que trazaba Trochut. El que calca formas y rasgos con ayuda de papel transparente cuadriculado en cíceros —o sin ellos.

Tal parece el procedimiento que Crous utilizó para su primer experimento tipográfico, la serie Parade (ca. 1950), el «ballet tipográfico» de «154 personajes, animales, decorados, etc.» compuesto por cuatro piezas en distinta combinación espacial. De mancha plana, un tanto «ambigua», a nivel formal suavizaba la geometría tanto como oprimía el gesto; a nivel compositivo, no daba demasiada opción de juego al cajista. No sorprende, entonces, que Parade no se produjera en realidad. Parade no fue —ni debería pretender ser— nada semejante a Veloz, pero dio cierta experiencia para adentrarse en el mundo de la viñeta:

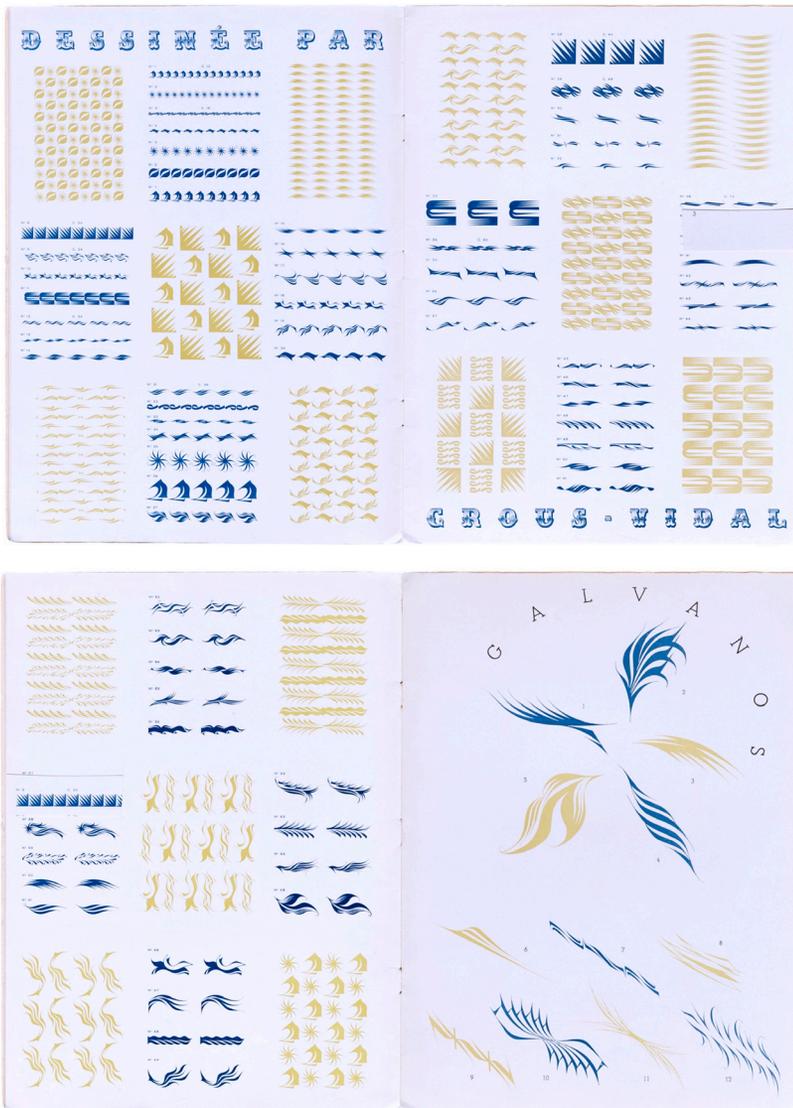
Hay quien dice: la viñeta... “¡ha quedado anticuada!”. Y, efectivamente, tienen razón, pero lo que olvidan es que siempre existirá. La naturaleza en ella misma nos lo ejemplifica cada otoño y cada primavera. Y nuestra sabiduría nos dicta no olvidar esta renovación perpetua. (Crous, 1952: 255)

Las palabras de Crous retienen aquel espíritu combativo o provocador, algo desarticulado, de su pasado vanguardista. A pesar de su ambigüedad, sirven para enmarcar el trabajo de Crous en el escenario de revisión, renovación, renacer y rehacer que marcaba, a inicios de 1950, la Graphie latine —el «movimiento» liderado por Maximilien Vox de recuperación identitaria (gráfica, ideológica, económica) en respuesta a la invasión, moderna y contemporánea, germano-suiza (simplificando, herederos de la Bauhaus: Ulm y, especialmente, la «escuela suiza» o «Estilo Internacional») que, de modo gradual, ganaba terreno en las artes gráficas.⁸

La primera aventura «seria» de Crous en la fundición tipográfica son viñetas —los alfabetos vendrían luego, como «extensión lógica», pero la aportación más relevante (y singular) de Crous reside en el dibujo decorativo. Tras Parade, Crous abordó Fugue d’arabesques. La Fonderie Typographique Française (FTF) la presentaba como «la primera creación de Crous-Vidal», «una revelación tipográfica», y listaba una retahíla de conceptos asociados a los principios-tópicos de la Graphie latine: la nota ligera y colorista de las viñetas en la tipografía moderna, el grafismo «tembloroso» típicamente latino, la frescura y la espontaneidad, la riqueza y exuberancia contra la pobreza geométrica «pura»; la regeneración de la puesta en página... (FTF, 1952: (4)) (Figuras 4 y 5)

7. Enric Crous Vidal (1908-1987) se describió a sí mismo como “pintor gráfico” o “pictógrafo”. Fue editor de Art (1933-4), revista de tendencia vanguardista y corta duración. Se exilió a Francia en 1939 después de la Guerra Civil Española. Instaló su propio estudio en 1950, se familiarizó con el círculo de Maximilien Vox y se convirtió en una de las figuras principales del “movimiento” Graphie latine. Diseñó unos cuantos alfabetos tipográficos —como Paris, Flash (ambos de 1952) o llerda (1954)— y ornamentos, entre los que destaca Fugue d’arabesques (1952). A mediados de 1950 asoman tensiones con Vox y, a partir de 1960, empieza a desapegarse de lo gráfico para dedicarse a la pintura.

8. El tono programático o fundacional se mantiene en el catálogo de la Fundación Tipográfica Nacional de 1954: «La serie de viñetas Fuga de arabescos, con su grafismo sutil, pone término a las influencias caducas, de gusto geométrico, tan opuestas a las tradiciones artísticas de nuestro suelo.» (FTN, 1954)



Figuras 4 y 5. *Fugue d'arabesques*, de ECV, FTF —sin el número 57, recortado por algún cajista.
©Letterform Archive.

39

No especificaban nada del arabesco, porque todos debían saber —tras el reto de Iribe filtrado por Vox— que era la única opción contra el cubo Europa. Por las palabras de Vox-Iribe, por las palabras de la FTF, la «primera creación de Crous-Vidal» tendría también algo de programático —distinto al Veloz, pero programático, al fin y al cabo.⁹

En su *Fuga*, Crous se concentra en el dibujo y casi deja de lado la combinatoria, que había tanteado en *Parade*. Quien dice combinatoria, dice también construcción-composición. Desde un punto de vista estrictamente tipográfico, la apuesta es poco o nada arriesgada —funciona como toda colección de viñetas.⁹ (Figuras 4 y 5.

9. El valor esencial del dibujo queda recogido en la doble página de los catálogos de la FTF y de la Fundición Tipográfica Nacional (1954): DESSINÉE PAR o DIBUJADA POR | CROUS-VIDAL —todas en caja alta, espaciadas para llenar la medida de la página, en romántica ornada, o en Flash (versión española), insinuando aquel valor «tridimensional» de la letra.

Es más: lo que en los catálogos se cifra como cuerpo es en realidad el grueso, o ancho de la pieza, del tipo movable. Como en Veloz de Trochut, como en cualquier colección de viñetas y ornamentos, esto puede dar igual, pero, en cierto modo, aquí y así se está apuntando a una composición de línea, horizontal —sin mayores complicaciones: la dificultad, si acaso, se encuentra en la otra dimensión, en la que no se cifra como cuerpo, y que no es la misma para todos los tipos.

Como serie, es rara —tanto, como para dudar de que pueda llamarse «serie». Sin un único criterio claro que rijan u organice las figuras, el conjunto deviene más bien una colección, con distintos grupos de semejanza formal que se pueden combinar, o no.

Solo unos pocos motivos se repiten en más de un cuerpo. Y gran parte de las viñetas (32 del total de 69) se produjo solo en cuerpo 72. Al revés, buena parte de las viñetas «no aguantan» en cuerpos pequeños, precisamente por causa de su «grafismo sutil». De ahí el complemento de 12 galvanos.¹⁰

En esta decisión productiva de la fundición, se insinúa la apuesta de aplicación de los arabescos de Crous. La viñeta-arabesco, como motivo, conduce casi inevitablemente a la noción de patrón («fondo» en versión tipográfica), pero Crous aumentó esta noción:

Des vignettes : en voilà des kilogrammes ! des tissus, des papiers peints... au kilomètre. (Vox, 1953: (2))

Aunque Vox no lo expusiera con esta intención, puede valer: los quilos eran todavía tipográficos; los quilómetros, no. Crous consideró el dibujo sin casi atender al material y eso le permitió proyectar, expandirlo, en otros espacios: desde los papeles de guardas a los estampados textiles, los arabescos ganaban terreno y sentido en la tridimensión —ese reto que perseguían alcanzar los grafistas latinos, en el plano bidimensional, con propuestas de ilusión óptica.

Encapsulados en tipos movibles, los arabescos de Crous fugan poco o nada; empiezan a desplegar su potencial de fuga, cuando sobrepasan el espacio tipográfico («al revés» que los monigotes sólidos de Parade). La propuesta de Trochut nacía de delimitar el terreno de juego tipográfico (centrípeto, intensivo, de construcción expansiva pero limitada); la de Crous establecía los límites mínimos en el propio dibujo —sin las restricciones de la modulación y espacio tipográficos, podía escalar y aplicarse donde fuera.

Ikebana (Giralt Miracle, 1966)¹¹

En abril de 1966, Ricard Giralt Miracle pronuncia la conferencia «La Tipografía, un Ikebana occidental» para el Instituto Nacional del Libro Español. El símil, celebrado desde entonces por amigos, periodistas y estudiosos¹², promete condensar la concepción tipográfica de Giralt mejor que cualquiera de sus alfabetos o abecedarios singulares. En esta condición se resalta y revisa aquí.

10. *El recuento completo que sigue indica el cuerpo en puntos tipográficos, el número de referencia y, entre paréntesis, el número de viñetas. 12: 1-2 (2); 18: 3-7 (5); 20: 8 (1); 24: 9-11 (3); 36: 12-27 (16); 40: 28 (1); 48: 29-33 (5); 60: 34-37 (4); 72: 38-69 (32). A ellas se añaden los 12 galvanos, sin indicación de cuerpo. Nótese que la viñeta más «cuadrada», números 8 y 28, se funde en cuerpos poco habituales y únicos en el conjunto, 20 y 40 puntos respectivamente; la Fundición Tipográfica Nacional los fundirá a 24 y 48.

11. Ricard Giralt Miracle (1911-1994) fue aprendiz de dibujante litógrafo en Seix i Barral, una influyente editorial de Barcelona. Tras la Guerra Civil española (1936-9), reanudó su trabajo en Seix y comenzó a trabajar como autónomo para otras editoriales (principalmente cubiertas de libros). En 1947 montó Filograf, estudio-imprenta (y punto de encuentro de la élite cultural) donde trabajaría en numerosos encargos externos y desarrollaría proyectos personales —como sus célebres plaquettes (impresos navideños y notificaciones)— en un estilo lúdico, colorido y fresco. El trabajo y el enfoque de Giralt Miracle fue muy apreciado por las generaciones más jóvenes y fue fundamental para modelar el Diseño gráfico como actividad profesional en Cataluña.

12. Por ejemplo, Brossa, Cirici, Satué (todos en RGM, 1982) o Martín (2008: 207 y ss.). Para más referencias, ver Martín, 2008: 286-287.

Giralt abre la conferencia relatando el origen de su intervención y el hallazgo de su ocurrencia: el encargo casual de un folleto anunciando cursillos de ikebana, donde este se presentaba como «hacer arreglos y composiciones a base de flores» y se destacaban su «preocupación estética», «creación artística», «soluciones plásticas».

La definición sirvió a Giralt para titular la primera sección de su conferencia, «Arreglo y composición tipográfica» (Giralt sabía, seguro, que el arreglo tipográfico no era esto, pero utilizó el concepto para referirse a otra cosa):

... en la época del modernismo, la buena tipografía se trató al modo del ikebana japonés (...) recurriendo a procedimientos paralelos a los de los artistas japoneses (...) en los que no es difícil imaginar al artista —tal vez un dibujante, o simplemente un cajista de talento—, cómo ha manejado los tipos, los filetes y los blancos, y con qué ingenio logró una composición graciosamente descentrada y a la vez en perfecto equilibrio, hasta conseguir un resultado similar de arabesco, de distribución, y aun de satisfacción personal, como el que se pueda alcanzar en el montaje quintaesenciado del ikebana.

Al considerar los resultados obtenidos, no sabríamos pronunciarlos por cuál de los dos «ikebanas» es artísticamente y profesionalmente superior. (Giralt, 1966: (6))

Y poco más. El ikebana reaparece en el penúltimo párrafo de la conferencia,

Mil motivos tiene la tipografía para que aquellos que estamos ocupados en ella disfrutemos de este inquietante y diverso ikebana (Giralt, 1966: (12))

41

Pero, entre las primeras ocurrencias y la última, Giralt no ofrece argumentos ni claves que sustenten la comparación.

El breve repaso cronológico de Giralt va del siglo xviii al xx. Despacha el primer siglo y medio en dos párrafos y destaca, en secciones propias (nótese las mayúsculas o no), «El modernismo» (Art Nouveau) y «La 'Nueva Tipografía'» —casi contra pronóstico, y citando al Tschichold de 1928. La última sección («Su valor integrador») arranca con cierta ambigüedad

Así se sentaron las bases de la tipografía actual, que responde a un sentido de aplicación e influencia universales. (Giralt, 1966: (11))

«Así». Resulta difícil saber si «las bases de la tipografía actual» (sean cuales sean, porque tampoco se enumeran ni debaten) son consecuencia de la «Nueva Tipografía» —la apelación a los universales encajaría con la escuela suiza o Estilo Internacional— o, más bien, de esta y del Modernismo. Esta segunda opción enlazaría con el discurso ya canónico de Pevsner (de Morris al Movimiento Moderno)³³ pero, en especial, permitiría a Giralt tomarse ciertas licencias al margen del credo funcionalista:

13. Ediciones Infinito, de Buenos Aires, publicó la versión castellana *Pioneros del Diseño Moderno*. De William Morris a Walter Gropius (1936) en 1958; la segunda edición, en 1962. Sería libro de referencia en las nuevas (modernas) escuelas de Diseño fundadas en Barcelona durante la década —Elisava en 1961, Eina en 1967—, que complementarían las escuelas de artes y oficios Llotja y Massana, donde se impartía la especialidad de Dibujo Publicitario.

No podemos olvidar que el arte tipográfico ejerce una función didáctica y estética llamada a predisponer la mente del público para una mejor concepción de la belleza y conseguir que capte el mensaje del sentimiento personal expresado por el diseñador en su obra o la idea sugerida al artista por quien está llamado a utilizar la creación tipográfica para sus propios fines. (Giralt, 1966: (11))

Por ambiguo que sea el texto, cabe notar que Giralt ya emplea el término «diseñador» con cierta comodidad, al lado de artistas, dibujantes, artistas tipógrafos... y del «cajista de talento»: el proyectista de Trochut se ha actualizado. También ha desaparecido la confrontación que latía en Trochut y en Crous: el diseñador-artista Giralt la reformula como síntesis de cosecha propia, «para sus propios fines». Y, para remate, en Giralt (y en adelante), la tipografía ya no es —o no solo es— la tipografía en plomo: las «máquinas electrónicas» se suman a participar en «este arte libre y sensible».

Si las doce páginas de texto (con margen generoso) dejaban dudas, cabía hojear las veinticuatro de ilustraciones (con unas cuatro páginas del propio Giralt) que debieron proyectarse al final de la conferencia.

Giralt inicia el repaso ilustrado en 1888 con tres figuras. La elección sitúa bien los orígenes de Giralt y de su discurso. La primera ilustración recordaba el inicio de la Barcelona moderna que cobijaría el Modernisme («1888. Página de anuncios y primera página del órgano oficial de la Exposición Internacional de Barcelona.»); la segunda no tenía nada de auténticamente tipográfico («1890. Emblema editorial, admirable por su plurisimbolismo.»); la tercera ejemplificaba la variedad tipográfica decimonónica («1892, Cartel. La aplicación de tipos muy diversos, de floreadas cantoneras y «bigotes», provenían de la reacción contra la tipografía anodina de las anteriores décadas.»). En las tres se respiraba el influjo decisivo de la litografía.

En lectura extrema, antes de aquella exposición internacional, «no había nada». O, para suavizarlo, esta idea de la tipografía como ikebana no era posible antes de 1888; que, en décadas anteriores, la tipografía era «anodina». Y así, «en consecuencia», no podía tener nada de ikebana. El invento de la tipografía-ikebana solo empieza a poder considerarse a finales del siglo XIX —aunque Giralt, comedido en exceso, no diga nada rotundo al respecto.

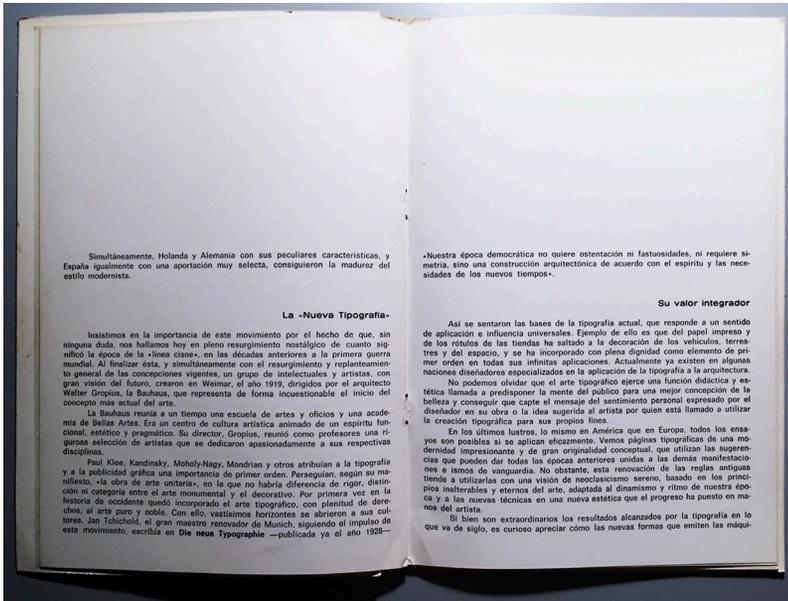
Seguían más láminas e ilustraciones «en apoyo» del texto, en leve secuencia cronológica, donde imaginar la tipografía-ikebana. Hasta la sorpresa final.

Giralt cierra el repaso con uno de sus calidoscopios («1965. «Caleidoscopio.» De una colección compuesta por R. Giralt Miracle con elementos tipográficos de reiteración radial.») —donde no hay ni una sola letra, ni tipográfica ni de otro origen. A pesar de ser el único ejemplo sin letras, corona su conferencia para ilustrar «el concepto» de tipografía como ikebana occidental.¹⁴ (Figuras 6–7.)

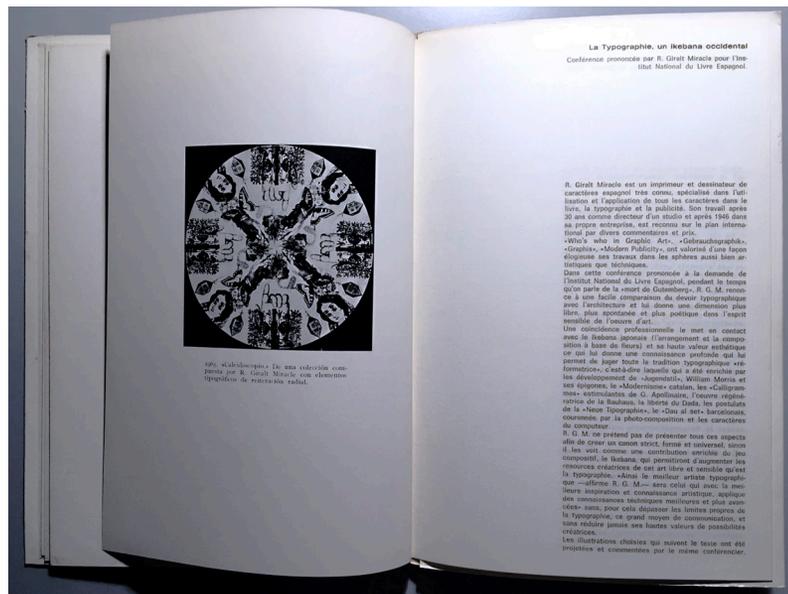
Para decirlo con las palabras que Giralt usaba al inicio, en el calidoscopio no hay manejo de tipos ni filetes (sí, lógicamente, de blancos); la composición «en perfecto equilibrio» es profundamente simétrica, donde lo «graciosa-

14. La ilustración está impresa a una tinta. Martín (2008: 221) también lo reproduce así, aunque cabe suponer que el original se imprimió en colores.

15. Aunque, al resaltar aquellas dos aportaciones, tal vez Giralt asociara el arabesco al Modernismo (Art Nouveau) y la distribución, a la Nueva Tipografía.



Figuras 6 y 7. Páginas del Ikebana de Giral: el esquema racional y moderno del texto se anima con el sorprendente calidoscopio.



mente descentrado» recae, si acaso, en la «ingeniosa» re-tirada y pisoteo (tirada sucesiva y fuera-de-registro controlado) de la forma tipográfica. El resultado, de «satisfacción personal» incuestionable, presenta una «distribución» que bien puede ser «similar de arabesco».³⁵

El arabesco que refiere Giral no es el de Crous ni «su» Grafía Latina más que de modo tangencial o general. Los «elementos tipográficos» del calidoscopio son viñetas. No viñetas modernas de Trochut, ni reinterpretaciones de Crous, sino viñetas como las de 1888, repertorio anónimo casi empalagoso de representación —como para cerrar el círculo, del calidoscopio y de la conferencia: manos, chicas, mariposas... y, claro, flores.

Tampoco las flores eran como las de Trochut o Crous, por más que estos hubieran recurrido también a tales figuras (impresas y mentales) en el plano tipográfico. Giralt «solo» usó viñetas figurativas, «nunca» abstractas —a excepción de algún que otro filete. El camino de Trochut a Giralt, con Crous en medio, trazaba un desapego gradual de lo abstracto, o de la ornamentación geométrica, que resonaba también en la expresividad de su dibujo: el rasgo caligráfico de Trochut, el trazo «flexible y nervioso» de Crous; el garabato de Giralt.

Y luego, si Giralt pudo reformular el arabesco y componer a su modo un «super-tipo» de viñetas prefabricadas, fue por una elección técnica:

... instal·lat a Filograf em va ser molt més manejable la tipografia. En un moment donat, amb dues màquines d'offset a disposició, a la pràctica em servia de la tipografia. (29)

Giralt prefiere la impresión tipográfica por comodidad en su «manejo». Esto es, por cuestión de escala humana, y de «pauta expresiva»: la composición tipográfica garantiza un orden interno (cuadratin, etc.); la impresión tipográfica permite un grado personalizado de experimentación. Entonces, Giralt acepta las limitaciones de la tipografía en plomo para luego sortearlas o subvertirlas —así, el trabajo sobre maculaturas casuales; o los giros de papel en distintas tiradas de unos mismos moldes.

Su aproximación tipográfica, en absoluto ortodoxa, es casi desconsiderada hacia la articulación modular del plomo: Giralt, en esencia litógrafo, usa los moldes para dibujar, o dibuja con los moldes. Esta visión de la tipografía desde el dibujo es, justamente, la que le permitirá —a diferencia de, por ejemplo, Trochut— asumir, adaptarse y sobrevivir en la práctica profesional ahora ya dominada por el ófset y la fotocomposición. («Al desarrollarse la fotocomposición se ha abierto a los artistas un rico campo de creación de posibilidades tipográficas inéditas. Páginas de anuncio, italianas. 1965.»)

Reservará la tipografía de molde para aquellos proyectos más personales (íntimos, originales), como las plaquetas y los calidoscopios, limítrofes al Diseño gráfico, pero que, de modo particular, cumplían de otro modo la condición de ikebana, según rezaba la última frase del folleto encargado: «Los mismos elementos vegetales son, a menudo, sometidos a transformaciones en su estructura natural, para lograr sorprendentes variantes.» Esto es, como recogía Cirici (1982: 13-14), una especie de acto de violencia —aunque, a pesar de los intentos, no pudiera librarse de la rectitud ortogonal de la composición tipográfica.

Conclusiones

Giralt podría haber mencionado la Graphie latine, pero no lo hizo. Sí adjuntó algunas ilustraciones de personajes más o menos vinculados a ella (en orden de aparición: Peignot de Cassandre; el Manuel de Thibaudeau; Massin; «Photo-graphisme» de Vox; cartel de Savignac), pero silenció cualquier referencia explícita a su existencia. Tal vez no la considerara —siguiendo las palabras del resumen— suficientemente «reformadora» (aunque sí cita a Dau al Set, e incluye ilustraciones de este último y de Pla Narbona); tal vez su «declive» estuviera demasiado próximo en el tiempo para mostrarla como una opción válida de tipografía-ikebana.

No hay que tomar el silencio de Giralt como un juicio desfavorable, pero sí cabe tomar su postura conciliadora, o de síntesis, como un acierto personal. Crous, y también Trochut, abrazaron la Graphie latine en reacción, o como posible alternativa, a la modernidad rotunda que derivaba del Movimiento Moderno: el cambio tecnológico «los obligó» a ensayar reelaboraciones, reinterpretar y estirar la tradición hasta donde pudieran, con los medios de años precedentes.

Los tres casos revisados aquí, aunque singulares, pueden dar cierta idea panorámica del entorno gráfico catalán en el período 1930–1960: los avances tecnológicos irán sacudiendo la tipografía en plomo, con su articulación modular arraigada en el molde, hasta erradicarla del escenario moderno, desplazándola a la reserva (Giralt); en paralelo, y casi en sentido inverso, se irá perfilando aquel nuevo profesional, el diseñador gráfico —quien, en las letras, verá menos plomo y más flores.

Referencias

- Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. Campgràfic.
- (ECV1). (2000). *Enric Crous-Vidal. De la publicidad a la tipografía* (Catálogo de exposición). València: IVAM Centre Julio González; Museu d'Art Jaume Morera.
- (ECV2). (2008). *Crous Vidal i la grafia llatina* (Catálogo de exposición). Museu d'Art Jaume Morera.
- Giralt Miracle, R. (1966). *La tipografía, un ikebana occidental*. Filograf.
- Martín Montesinos, J.L. (2008). *Ricard Giralt Miracle. El diálogo entre la tipografía y el diseño gráfico*. Campgràfic.
- (MDB). (2014). *El disseny gràfic: d'ofici a professió (1940-1980)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Institut de Cultura; Museu del Disseny de Barcelona.
- (RGM). (1982). *Ricard Giralt Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica* (Catálogo de exposición). Fundació Joan Miró.
- Serra y Oliveres, A. (1852). *Manual de la tipografía española, ó sea el arte de la imprenta*. Librería de D. Eduardo Oliveres.
- Sesma, M. (2014). *El movimiento de la Grafía Latina y la creación tipográfica francesa entre 1945 y 1960*. [Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona] Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/290609#page=1>
- 46 Trochut Bachmann, E. (ed.). (1936). NOVADAM I. SADAG.
- Trochut Bachmann, E.; Trochut Blanchard, J. (eds.). (1942). NOVADAM II. SADAG.
- Trochut Bachmann, E.; Trochut Blanchard, J. (eds.). (1948). NOVADAM III. SADAG.
- Trochut Bachmann, E. (ed.). (1952). NOVADAM IV. SADAG.
- Trochut Blanchard, J. (195-). *Super Veloz : breveté et déposé dans tous les pays (Tipografía constructiva)*. Joan Trochut Blanchard.
- Trochut Blanchard, J. (195-). *Relación ordenada de las piezas y rasgos que constituyen la colección completa de Super-Veloz*. SADAG.
- Vox, M. (1953). Barcelone et la nouvelle renaissance graphique / Pour une graphie latine (27/05/1953). *Caractère Noël X*, (s. p.).