

El fondo de la Fundición Tipográfica Bauer  
Un modelo metodológico para la clasificación del material tipográfico

*(Artículo inédito para la revista Box, Argentina)*

Oriol Moret  
Presentación del Dr. Enric Tormo Ballester  
2002

# El fondo de la Fundación Tipográfica Bauer

## Un modelo metodológico para la clasificación del material tipográfico

### Presentación

Dr. Enric Tormo Ballester

Investigador principal del grupo de investigación en Tipografía  
del Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona

El texto que sigue a esta introducción se corresponde a una de las ponencias presentadas en la 2ª Reunión de Historiadores y Estudiosos del Diseño (La Habana, Cuba, 2000) y que intenta mostrar un sistema de clasificación de alfabetos tipográficos generado por un equipo de investigación dependiente del Ministerio de Ciencia y Tecnología, cuyo centro de trabajo se halla en el seno de la Universidad de Barcelona, España, y más concretamente en el Departamento de Diseño.

La prudencia nos aconseja que antes de empezar la presentación del texto, sea oportuno hacer una serie de consideraciones tanto para aclarar el contexto en el cual ubicar las posibles aportaciones que se hacen, como para mostrar de manera clara y concreta cuál es la posición desde la que está trabajando dicho equipo. En la misma línea prudente, nos parece del todo necesario agradecer a Horacio Gorodischer la posibilidad que nos ofrece de poder disponer de un espacio en esta prestigiosa revista. Esperemos ser mercedores de tal deferencia y aprovechar la oportunidad para mostrar aspectos y contenidos nuevos en el entorno de la tipografía que abran o inicien una serie de colaboraciones. Tampoco queremos desaprovechar la ocasión para evidenciar y reconocer en nuestro buen amigo a un efusivo entusiasta de la letra impresa.

Clasificar, ordenar, catalogar, archivar, ... son términos que en casi todas las ocasiones pueden ser tomados como sinónimos, pero que en definitiva cada uno de ellos tiene un ámbito de actuación concreto y determinado. Esa misma pulcritud terminológica es la necesaria en cualquier trabajo de investigación que se precie. Nosotros estamos en ello, y en ello es donde normalmente empiezan los problemas, máximo en este entorno tipográfico, donde desde tiempo ha, hay un interés en lograr sistemas de ordenamiento de alfabetos que garanticen un profundo conocimiento de la forma y en consecuencia un buen uso de las propuestas gráficas. Consideramos que, por el momento, cualquiera de los diferentes intentos presentados como normativa clasificadora, parten de postulados más cercanos a aquello que se entiende como historia del arte, materia o quizá disciplina de eminente carácter teórico-especulativo, que a posiciones cercanas a nuestro entorno, aquél que denominamos como diseño, o simplemente tipografía. ¿Qué queremos decir con ello?

Si atendemos a la tradición, a las propuestas de clasificación realizadas hasta el momento, vemos cómo todas ellas atienden a aspectos puramente formales. Se ordenan, se agrupan, o se dividen los diferentes alfabetos por sus características morfológicas, por su anécdota formal. El resultado es evidente y está a la vista de todo el mundo: un sinfín de propuestas, unas con más éxito que otras, pero todas ellas muy sesudas e inoperantes, al menos por lo que respecta al uso en los productos impresos. Ello se debe a que los diferentes autores entienden los alfabetos como objetos de estudio, se comparan, se analizan en sus mínimas partes y se establecen una serie de parámetros, aleatorios o no, dependientes del gusto de cada cual, en el mejor de los casos, que a la larga son los responsables de las ordenaciones y clasificaciones. Es lo mismo que sucede con la Historia del Arte, donde se ha logrado saber cuántos centímetros cuadrados tiene el

cuadro de las Meninas de Velásquez, o bien la relación entre el pintor y el rey de turno. Pero todavía no se ha desarrollado una disciplina que entienda que, por ejemplo, el color rojo de la paleta deja de ser color en la tela y pasa a ser una entidad con vida propia. Buena prueba de ello son los sustos y nuevos planteamientos cuando algunas de estas insignes obras de arte son restauradas y aparecen los colores originales, caso del cuadro que nos ocupa o la famosa polémica desatada a raíz de la restauración de la romana Capilla Sixtina.

En cualquier caso, nos recuerda mucho a aquellas añejas discusiones de los calígrafos españoles del siglo XVIII, los cuales en la desesperada búsqueda de un reconocimiento social a su labor y a ser considerados como maestros en las artes liberales, no dudaron en construir una superestructura teórica sobre el propio hacer gráfico. Por citar algunos de los más conspicuos elaboradores de doctrina podemos recordar al Abate Servidori, creador de la “caligrafía por principios”, quizá también a Aznar de Polanco, ingeniero en minas y maestro de esgrima, que logró describir geoméricamente todos y cada uno de los trazos de la pluma, o bien don Torquato Torío de la Riva, que propuso conjugar en un solo texto la caligrafía por “principios y los sistemas de imitación”. No podríamos cerrar la lista sin rememorar al marqués de Campomanes que en su labor pedagógica social editó, de manera anónima, como no podía ser de otra manera, un librito destinado a la docencia caligráfica de las mujeres. Curiosamente, lo importante y trascendente de todas y cada una de estas aportaciones radica en que, contrariamente a su propósito, el campo de aplicación acabó siendo la tipografía en plomo o, en la más rabiosa actualidad, la digitalización. Apasionante tema, pero lo dejaremos para mejor ocasión.

Así pues, con estos precedentes, nuestro punto de partida es diametralmente opuesto a esa práctica “tan universitaria”. Entendamos la tipografía como sujeto, como algo vivo, algo que se relaciona, se expresa; algo que es producto de un proceso vital de formación y que da como resultado individuos diferentes. Consideramos que en ningún caso una misma letra es la misma en dos situaciones diferentes. Para nosotros, la “a” de “agnóstico” es dura, quizá terrible, pero valiente, osada y rompedora. Es una “a” muy diferente de la que aparece en “aparece”, mucho más tímida, dulce, quizá femenina, sutil pero emprendedora. Ambas son idénticas pero su sociabilidad con la “g” o la “p” las hace esencialmente diferentes, se identifican en contextos muy distantes pero complementarios, especialmente cuando “aparece un agnóstico”, donde se intercambian parte de sus características y permiten tener la esperanza que algo puede cambiar en un mejor futuro. Obviamente el tema es goloso, se podría continuar, pero Horacio nos reñiría y con razón. Estamos aquí para otra cosa.

Entendemos pues que la letra, el alfabeto, no es algo estanco y cerrado, es un devenir. En definitiva, la cuestión es saber si podríamos contestar a la pregunta: ¿existe en realidad una letra? O mejor aún, ¿en qué momento una letra es una letra, o un alfabeto es un alfabeto? Bajo nuestro punto de vista consideramos que sí seríamos capaces y que la respuesta es obvia: la letra sólo existe cuando es usada, no cuando es formalizada. Pero aquí se vislumbran nuevas preguntas: ¿usadas por quién? ¿Por el lector? ¿Por el diseñador gráfico en la confección de un producto? ¿Por el componedor de textos cuando mediante diferentes técnicas confecciona el texto que será utilizado por el diseñador para ser leído? ¿Por el...? Basta, la letra, el alfabeto, es un proceso que se inicia en la idea y termina en su uso como base del conocimiento. En cualquier caso el producto de un proceso de diseño, que la determina al calificarla en su uso. Por otro lado tampoco debemos olvidar que el conocimiento se genera mediante la nominalización de las realidades y ello sólo es factible mediante el uso del lenguaje verbal, en nuestro caso se corresponde a la formulación gráfica, que sea dicho de paso nada tiene que ver con el oral. Ya Horacio, nos centramos en el tema.

Deberemos ser conscientes que la forma textual es sólo apreciación usual, puntual en el tiempo y en el espacio. En todo el proceso de conformación textual y posterior impresión se suceden diferentes etapas.

Desde la confección del contrapunzón, el punzón, la matriz, la fundición, se establece una secuencia mecánica donde intervienen, entre otras circunstancias, la presión y elasticidad de los materiales, la temperatura o bien el desgaste, de manera que se producen dilataciones o contracciones que varían las propias dimensiones de cada una de las letras. Lo mismo sucede cuando se utilizan técnicas como el grabado por pantógrafo, o bien en la fotocomposición, básicamente sujeta a las características de los líquidos de revelado. Qué decir, en definitiva, de los sistemas digitales, donde la resolución impone los límites formales de los grafismos. Si hablamos de la impresión, la cosa tiene su miga, el desgaste de los moldes, la presión de las máquinas, “l’escaguitxat”, encantadora palabra onomatopéyica catalana, la cualidad del soporte, el sistema de impresión, etc., condicionan los resultados. En todas y cada una de tales situaciones lo evidente es la modificación gráfica del modelo elaborado en la etapa previa. A todo ello todavía hay que añadir la variación de los cuerpos, con las pertinentes correcciones ópticas. En definitiva, la pulcritud y exactitud de las diferentes propuestas clasificadoras no puede basarse en la descripción formal de los elementos gráficos, pues ellos mismos son cambiantes.

Ello quiere decir que nuestro proyecto contempla la necesidad de crear un sistema que permita ordenar y clasificar procesos y no piezas. Aquí es cuando aparece el primer escollo en nuestro andar. Antes de entrar en materia debemos inventar un sistema metodológico, inexistente hasta el momento, que nos permita enfrentarnos con el material de que disponemos y que lo organice según los criterios anteriormente expuestos. Ello ha implicado una larga labor de estudio y de investigación sobre sistemas metodológicos preexistentes utilizados en los más diversos campos del conocimiento. Hemos debido primero especializarnos en metodología y posteriormente dedicarnos a eso de la tipografía. Buena muestra de tal circunstancia es la confección de la propuesta clasificadora que sigue y la realización de, como mínimo, tres tesis doctorales, dos ya leídas y una en curso. En todas ellas podemos asegurar que se ha adelantado considerablemente, tanto en lo referente a los criterios metodológicos preexistentes, haciéndolos mucho menos rígidos y abriéndolos, digamos a una humanización conceptual y de uso, así como al desarrollo de la misma disciplina de diseño. Se consolidan, por un lado, aspectos procesales anteriormente sólo apuntados y se integran, como consecuencia lógica, nuevos conceptos y dinámicas creativas y creadoras no contempladas hasta el momento. Tema apasionante pero que no. Que no. En cualquier caso, serían los propios doctores los que deberían presentarlos. ¿Estamos de acuerdo, Horacio?

Esa misma situación la hemos encontrado con el equipo técnico a utilizar. Aquí también hemos debido inventar, o mejor dicho, rediseñar una serie de instrumentos preexistentes para adaptarlos a las nuevas necesidades y usos. En este caso, la labor ha sido mucho más llevadera, por la propia inmediatez que implican los medios técnicos y por el inapelable hecho que los instrumentos siempre existen antes que se necesiten. Verdad no siempre considerada y en demasiadas ocasiones olvidada o ignorada. Aquí aparece otro de los aspectos vertebrales de nuestra especificidad y en consecuencia de nuestra labor tanto investigadora como docente. Los diferentes desarrollos técnicos implícitos en la ideación, confección, fabricación, impresión, etc., de todos y cada uno de los alfabetos que utilizamos es siempre preexistente a su aparición y uso. Cada uno de ellos es consecuencia lógica de los conocimientos de cada momento y de las posibilidades instrumentales que existen. Mientras la mente humana siga sistemas analógicos de pensamiento, siempre deberá existir un referente sobre el cual desarrollar las nuevas aportaciones del conocimiento. Así pues cuando hablamos de nuestra “a” estaremos anunciando de una manera implícita toda su existencia desde su primera aparición en el escenario comunicativo hasta nuestros días. Sus diferentes formalizaciones, usos, parentescos, técnicas utilizadas, ... Bajo este prisma es cuando empiezan a encajar las piezas, no sólo de la historia, sino también del propio devenir de la tipografía. No se puede entender, pongamos por ejemplo, la Escuela Suiza de tipografía sin los fotocoloides, o bien la existencia de la Bastarda Española, sin comprender el agrio carácter de Isabel la Católica, reina castellana.

No podemos ni debemos concluir este pequeño exordio sin hacer una última consideración sobre los paralelos devenires existentes entre la vida de los alfabetos estudiados y el propio trabajo que estamos realizando y que presentamos. Cabe decir que el texto que sigue fue el primer comunicado oficial que se hizo a la comunidad universitaria hace dos años. Que desde entonces, no sólo ha llovido mucho, sino que hemos avanzado en nuestros conocimientos y que en la actualidad, dicha propuesta está mucho más evolucionada. Con tal afirmación somos conscientes que se nos podría acusar de esconder información o de presentar aspectos ya superados. A ello deberemos defendernos diciendo que cualquier investigación es un camino que se sigue a pequeños pasos y que muchas veces se equivoca el sendero y se vuelve atrás. Así pues se entienda que nuestro propósito es mostrar el camino seguido, sin esconder nada y por ello empezamos por el principio. Es de suponer que los editores de esta publicación nos permitirán ir mostrando periódicamente los diferentes avances realizados, de manera que también quede claramente expuesto el propio devenir de la investigación. Debe quedar claro que tal postura no es en ningún caso altruista, bien al contrario, se corresponde a una actitud absolutamente egoísta, pues deseamos y anhelamos ser totalmente criticados, así, de esta actitud podremos mejorar nuestras conclusiones y de alguna manera ahorrarnos muchas horas de trabajo. Es bien sabido que dos mentes piensan más que una.

Así pues, querido Horacio el envite está sobre la mesa.

# El fondo de la Fundición Tipográfica Bauer

## Un modelo metodológico para la clasificación del material tipográfico

Oriol Moret

Investigador asociado al grupo de investigación en Tipografía  
del Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona

El presente artículo es una versión reducida y corregida del texto original “Aspectos de clasificación del material tipográfico” que se presentó como ponencia en la 2a Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño (La Habana, Junio 2000). Las correcciones se han hecho tan sólo para aclarar aspectos que en el texto original resultaban demasiado confusos: de acuerdo con lo expuesto en la presentación que introduce este artículo, no se han querido alterar los puntos de vista expresados entonces. Algunos gráficos, y la relación de material que completan el artículo, se han realizado especialmente para esta publicación.

En Mayo de 1997, el Departamento de Diseño e Imagen de la Universitat de Barcelona y la Fundición Tipográfica Bauer (FTB) formalizaron un contrato de comodato con el fin de que el Departamento inventariara y catalogara el fondo de matrices que dicha fundición posee. Para desarrollar el proyecto, se constituyó a fines del mismo año un grupo de investigación, compuesto principalmente por docentes del Departamento –la Dra. Begoña Simón, el Dr. Jesús del Hoyo, y el que suscribe estas líneas, bajo la dirección del Dr. Enric Tormo Ballester–, que ha recibido diversas ayudas institucionales (Ministerio de Educación y Cultura, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Generalitat de Catalunya, y Universitat de Barcelona).

### 1. Clasificar un fondo: posibles sistemas de clasificación para el fondo FTB

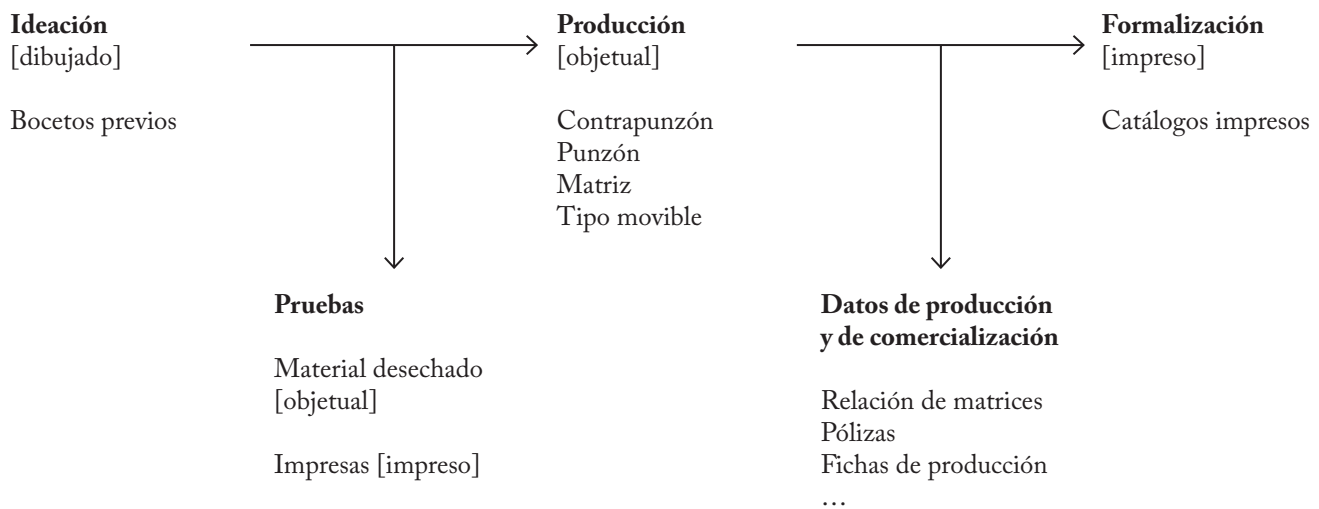
#### 1.a. Delimitación del ámbito de clasificación: el fondo FTB

El fondo que se está analizando es de una importancia histórica indiscutible, puesto que reúne material producido a lo largo de más de un siglo por diversas fundiciones tipográficas europeas que fueron absorbidas por FTB: Bauersche Giesserei, Tetterode-Lettergieterij Amsterdam, Ludwig & Mayer, o Fundición Tipográfica Neufville, tienen un lugar destacado en la historia de la tipografía al haber producido tipos como *Futura*, *Folio*, *Beton*, o *Erbar*. La mayor parte del fondo se compone de material de fundición en plomo, por lo que el utillaje es más numeroso (y más complejo a efectos de clasificación) que el de otros sistemas de producción tipográfica. Se trata, pues, de un volumen documental considerable, tanto por su variedad como por sus proporciones.

Para su estudio, se ha subdividido el conjunto en cuatro grandes grupos, de acuerdo con su naturaleza:

- . dibujado
- . objetual
- . de producción
- . impreso

Cada grupo corresponde a una fase del proceso de producción del alfabeto tipográfico y, así, muestra sus distintos niveles de concreción:



Considerando este esquema, el sistema de clasificación a adoptar debe proveer espacio para los distintos grupos de material (niveles de concreción, fases de producción) del alfabeto tipográfico, que se define como entidad procesual: la peculiaridad del material de fundición en plomo obliga a considerar los alfabetos tipográficos bajo esta óptica de proceso, porque es aquí donde reside su especificidad. En consecuencia, éste es el criterio por el que deben valorarse los sistemas de clasificación en uso, en vistas a su posible aplicación en el presente trabajo.

Y como, en su apreciación primaria, la tipografía en plomo trata formas en piezas, se pueden considerar dos referentes principales de clasificación: el morfológico, que se centra en el análisis de las formas, y el documental, que contempla el aspecto objetual y técnico de las piezas.

### 1.b. El sistema clasificatorio morfológico

Las clasificaciones morfológicas se han ido sucediendo desde principios del siglo XX<sup>1</sup>. Éstas articulan su discurso en base al criterio formal, seccionando el universo de las letras en grupos o clases de acuerdo con unos rasgos morfológicos básicos que se consideran “identificativos” (los “estilos”: romanas, palosecos, caligráficas, de fantasía). La precisión de estas clasificaciones puede agudizarse introduciendo criterios más específicos para cada grupo (las “categorías”: según sus terminales, el ángulo de inclinación, ... –romanas antiguas, de transición, modernas...); igualmente, pueden revisarse de acuerdo con nuevos criterios, sin cuestionar, empero, la validez del sistema<sup>2</sup>.

La “clasificación estilística” puede asimismo incorporar, en mayor o menor medida, criterios ajenos al esquema formal, al que serán subordinados: así, los “de uso” –tipos para libro o para cartel; más o menos legibles...<sup>3</sup> Igualmente absorbidas en la clasificación morfológica han quedado las familias gráficas de los alfabetos, a partir de entender que un alfabeto completo se define formalmente por la semejanza entre sus distintas aplicaciones<sup>4</sup>.

### 1.c. El sistema clasificatorio documental

Las clasificaciones documentales son propias del ámbito técnico museográfico: atienden, en sentido estricto, a la identificación de piezas singulares mediante su descripción objetual. Por ello, y a diferencia



de las clasificaciones estilísticas, constituyen una opción clasificatoria fundamentada en la objetividad, que limita al máximo la posibilidad de equívocos puesto que no incluyen, propiamente, aspectos interpretativos: al ceñirse a los aspectos materiales de las piezas, establecen una base neutra sobre la que desarrollar otros análisis, que competen a otras disciplinas.

#### **1.d. Sistemas clasificatorios: valoración y propuesta**

Ambos enfoques clasificatorios pueden considerarse apropiados en cierta medida –el morfológico es útil a nivel de identificación y de manejo formal en términos de usuario (sea éste diseñador o estudioso); el documental, a nivel de descripción en términos técnicos. Sin embargo, ninguno de ellos por si solo puede abrazar completamente la complejidad de los alfabetos tipográficos, de todo el material que éstos implican y reúnen. No se dispone, por consiguiente, de un sistema válido, ni de una metodología clara, para clasificar el material tipográfico: debe crearse entonces un cuerpo metodológico adecuado a tales fines sobre el cual construir el nuevo sistema de clasificación.

Si los sistemas clasificatorios antes citados aparecen aquí insuficientes es porque abordan aspectos parciales de la tipografía (formas, piezas) como resultados o fines en si mismos, sin reconocer la estructura procesual del alfabeto tipográfico. La tipografía, como actividad proyectual, determina el modelo y las categorías procesuales bajo las cuales se debe valorar, que en definitiva siguen las utilizadas por la teoría del conocimiento, y que posteriormente adaptará el discurso de la metodología del diseño: con ello, supera las limitaciones de los modelos clasificatorios formales (que no pueden contemplar más que el ejemplo gráfico de los alfabetos) y las de los técnico-museográficos (que, más cercanos al inventario que a la propia clasificación, atienden a las piezas singulares, desvinculándolas de su raíz procesual). Conviene entonces esbozar la aplicación de tales categorías en el terreno de la tipografía.

## **2. El sistema de clasificación del fondo FTB**

### **2.a. Presupuestos conceptuales y metodológicos**

En este ámbito teórico, los conceptos fundamentales son ejemplar, ejemplo, modelo, tipo y arquetipo, que se encadenan según un orden jerárquico de abstracción creciente. El ejemplar deviene ejemplo (cuasimodelo) provisionalmente cuando se lo distingue como representativo del conjunto de ejemplares semejantes o idénticos. El modelo impone necesariamente una distancia con respecto a la realidad del ejemplar: es, de hecho, una creación artificial que sólo recoge aquellas propiedades que se consideran relevantes del conjunto de los ejemplares. El tipo, a su vez, reúne los rasgos comunes a un conjunto de modelos y, en cierta medida, se equipara a un modelo de modelos. El arquetipo puede definirse como resumen de aquello que es común a todos los tipos y modelos reales<sup>5</sup>. En su aplicación al ámbito de la tipografía, los conceptos quedarían traducidos como sigue<sup>6</sup>.

*Arquetipo: el alfabeto como sistema de escritura*

Los alfabetos tipográficos son variaciones alrededor de un conjunto de elementos gráficos, el alfabeto. Éste, como entidad abstracta, ideal, representa aquí el arquetipo.



*Tipo (Modelo de modelos): el alfabeto tipográfico, su constructor*

Un alfabeto tipográfico (*Folio*) se define por un *constructor*, eso es, por un sistema, un cuerpo de leyes geométricas que establece, regula y contempla sus parámetros de comportamiento. El *constructor*, que reúne todos los posibles parámetros de aplicación de un alfabeto, se constituye, pues, como tipo, como modelo de modelos.

*Modelo (Modelo de aplicación): la familia gráfica (subconstructor), su material técnico para la producción de grafismos en distintos cuerpos*

Cuando este alfabeto cumple unas reglas determinadas, o sea, adopta un comportamiento específico de los posibles contemplados por el *constructor*, deviene modelo de aplicación. Las familias gráficas constituyen los modelos de aplicación de un alfabeto, puesto que recogen unos atributos determinados por el *constructor* (o sea, adoptan uno de los *subconstructores* incluidos en el *constructor*), adjetivan el alfabeto (*Folio Cursiva Fina*).

De la misma forma que el modelo de modelos se conforma como entidad integrada por el conjunto de modelos de aplicación (*Folio* se concreta en sus familias gráficas), así el modelo de aplicación es una entidad integrada por el conjunto material de piezas necesario para formalizar dicho modelo. Es obvio que cada una de estas piezas (aquí, contrapunzón, punzón, matriz, tipo movable) puede considerarse como un ejemplar, ya que tienen una realidad material que permite su análisis en tanto que objetos, pero esta particularización debe ser absorbida y neutralizada en el conjunto del esquema procesual, pues tales piezas no se conciben como fines en sí mismos, sino como medios instrumentales hacia la formalización en el ejemplar impreso. Más aún, si este instrumental técnico introduce un mayor grado de concreción del modelo, es sobre todo porque está asociado a un cuerpo; en otras palabras, el cuerpo se constituye como concepto puente para llegar a formalizar el modelo en ejemplar<sup>7</sup>.

Tales aspectos están plenamente ilustrados desde la misma práctica industrial y técnica, a través de su referencia de fundición –la referencia identifica el conjunto completo de piezas para un cuerpo de una familia gráfica de un alfabeto, sin distinguir cuáles son estas piezas (punzones, matrices, tipos) ni cuáles sus grafismos (*A, a, ë, 2, ;,...*). Así, la referencia 20916 de la Bauersche Giesserei identifica el cuerpo 16 de *Folio Extranegra* (donde 209 indica el modelo de aplicación, y 16 el cuerpo en sistema Didot, el modelo aplicado pero aun no formalizado)<sup>8</sup>: la familia gráfica mantiene la condición de proceso aglutinador, puesto que las distintas piezas (fases: contrapunzón, punzón, matriz, tipo movable) comparten esta única referencia y no disponen de ningún otro distintivo identificativo que las singularice ni les permita desmarcarse de su papel de intermediario entre el modelo y el ejemplar.

*Ejemplo / Ejemplar: el grafismo impreso*

El último nivel dentro del esquema trazado lo constituye el ejemplar. Probablemente, donde de forma más clara puede apreciarse el camino hasta este nivel, y el cambio que supone, es en la técnica tipográfica en plomo, puesto que el proceso es más largo, y el paso de un nivel a otro queda traducido en un cambio de materia significativo: una 'a' impresa de 20916 es un ejemplar de la 'a' 20916 definida por el modelo de aplicación 209. Esta 'a' impresa es el resultado (o una parte del resultado) de un proceso que empieza con la determinación de unas pautas constructivas (modelo de modelos) que remiten a una construcción ideal (arquetipo) y que se concretan en unas coordenadas (modelo de aplicación) que se aplican en las piezas intermedias (contrapunzón, punzón, matriz, tipo movable).

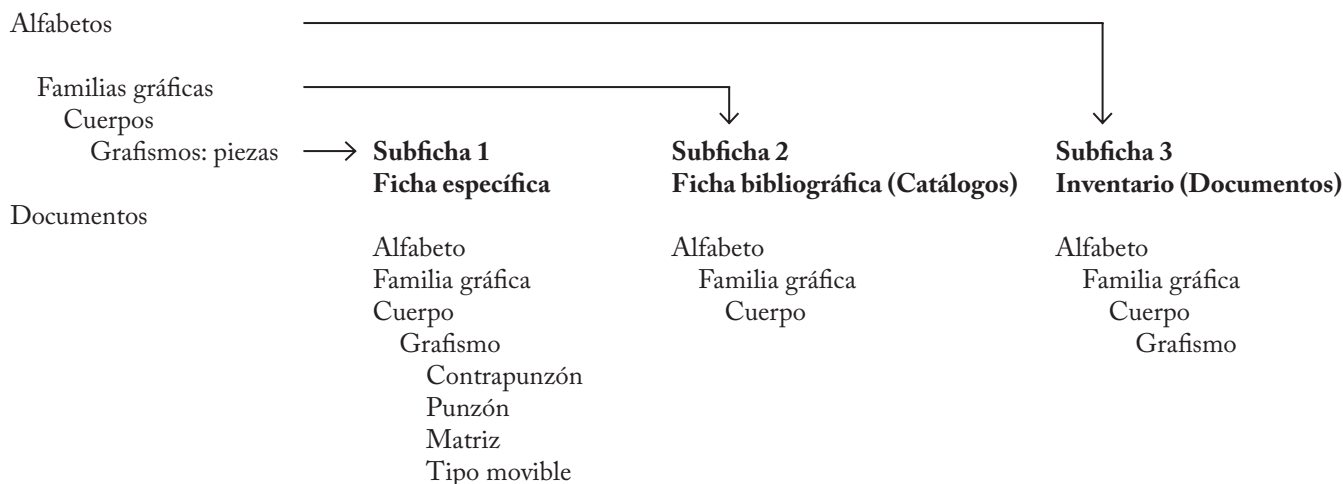
Los ejemplares se ven representados por el ejemplo: si alguna ‘a’ impresa puede tomarse como ejemplo de las diversas ‘a’ impresas, ésta es la que aparece en el catálogo tipográfico. Siguiendo el discurso trazado, los catálogos reúnen colecciones de ejemplos. En cierto modo, reproducen el esquema apuntado (de modelo a ejemplo), pero de forma incompleta, puesto que, en general, también aquí lo más que se singulariza propiamente es el cuerpo de una familia gráfica (identificado por una referencia). Por lo tanto, vuelven a remitirse a una entidad procesual: en sentido estricto, los ejemplos de los catálogos tipográficos acostumbra a ser incompletos por la misma razón que están concebidos como instrumento referencial de otros vehículos, los tipos móviles: son ejemplos orientativos de un conjunto que pocas veces llega a concretarse.<sup>9</sup> No hay que olvidar que los catálogos tipográficos se mueven sobre una base comercial y que así proponen un recorrido “circular” –los ejemplos que aparecen en los catálogos sirven para adquirir piezas (tipos móviles, matrices: en este momento, ejemplares) que a su vez sirven para producir nuevos ejemplos y ejemplares (impresos).

## 2.b. El esquema metodológico aplicado al sistema de clasificación

Si un sistema de clasificación puede definirse como una estructura metódica, relacional y jerárquica que permite la organización y agrupación de elementos en clases y subclases de acuerdo con los rasgos característicos comunes de éstos<sup>10</sup>, el mismo esquema metodológico que se ha aplicado para fundamentar teóricamente la raíz disciplinar de la tipografía se presenta como base sobre la que desarrollar su sistema de clasificación.

La estructura antes trazada, en la que cada concepto representa un nivel de concreción o abstracción dentro del proceso proyectual, se reproduce en el sistema de clasificación –en términos operativos, cada concepto (nivel) se traduce en una ficha<sup>11</sup>. En esta misma línea, empero, cabe hacer una puntualización: arquetipo y ejemplar no quedan propiamente reflejados en el sistema de fichas, atendiendo a sus pecu-

### Ficha general



### *Esquema general del sistema de clasificación*

Las subfichas se generan a partir de los niveles jerárquicos que se refieren en la ficha general: en el presente esquema, las sangrías ilustran estos distintos niveles de concreción; la justificación o alineación vertical indica que los conceptos se mantienen en el mismo nivel.

liaridades. El arquetipo, entidad excesivamente abstracta, no puede llegar a concretarse aun; en el otro extremo, el ejemplar es excesivamente concreto, y asignarle un espacio propio en este contexto anularía en cierta medida la misma naturaleza del sistema –el ejemplar queda ya representado en el ejemplo.

### *Ficha General (Tipo)*

El sistema de clasificación se abre con una ficha-tipo que se conforma como resumen del resto de fichas. En ella aparecen enumerados los alfabetos, desglosados en sus distintas familias gráficas, con las indicaciones del material (dibujado, objetual, de producción, e impreso) de que se dispone en relación a los distintos cuerpos. Incluye asimismo datos de su procedencia y producción (fundición, diseñador, año, referencia).

### *Ficha Específica (Modelo)*

La ficha específica, subficha de la ficha-tipo, contempla el nivel de modelo de aplicación. Por lo tanto, se centra en una familia gráfica de un alfabeto, y se distribuye de acuerdo con los cuerpos de esta familia gráfica: cada cuerpo dispone de una subficha<sup>12</sup>.

En este marco, la singularidad de las piezas debe abordarse en apartados de la subficha, ya que éstas se corresponden a medios, que no pueden considerarse estrictamente como resultados. Así, en tales apartados se recogen los datos de descripción material y técnica, junto con la reproducción gráfica, de las distintas piezas referentes a un grafismo (de un cuerpo de una familia gráfica de un alfabeto) –por lo cual se concreta nuevamente el proceso tantas veces referido: para que una ‘a’ de la referencia 20916 “sea”, esto es, para que se formalice como ejemplo, necesita una parte de una ‘a’ positiva en relieve (contrapunzón), una ‘a’ invertida en relieve (punzón), una ‘a’ positiva incisa (matriz), una ‘a’ invertida en relieve (tipo movable). Cada una de estas piezas es un estadio de desarrollo hacia la formalización de una ‘a’: en consecuencia, para cada registro de grafismo hay tantos apartados como clases de pieza relacionados con él<sup>13</sup>.

### *Ficha Bibliográfica (Ejemplo / Ejemplar)*

La ficha que remite al nivel de ejemplo (y a través de la representación de éste, a los distintos ejemplares) aborda el resultado del proceso tipográfico, que se concreta en los ejemplos impresos de los catálogos. Cada ejemplo impreso es una ilustración, más o menos incompleta, de un cuerpo de una familia gráfica de un alfabeto, y así debe continuarse entendiendo como fase perteneciente al proceso recogido en la ficha-tipo: la ficha bibliográfica es una nueva subficha de la ficha-tipo.

Cada archivo de ficha bibliográfica se equipara a un catálogo, y los ejemplos impresos que en éste aparecen constituyen sus registros. Para ello cabe adaptar el sistema común de clasificación bibliográfica a las peculiaridades de los catálogos, que, al lado de cuestiones relativamente problemáticas (mención de responsabilidad, año,...), plantean ciertos interrogantes respecto a la clasificación sistemática de su contenido –un contenido que, paradójicamente, ya está clasificado y sistematizado, aunque en otros términos, los de la producción industrial.

### 3. (Reclamo)

El sistema de clasificación apuntado debe entenderse tan sólo como sistema de clasificación, eso es, como un conjunto organizado jerárquico relacional de los datos que alberga. Tanto por su fundamentación metodológica, como por el alcance derivado de su condición procesual, se puede considerar el más apropiado, por el momento, para la clasificación del material de alfabetos tipográficos, ya que se adapta y recoge sus características.

De todas formas, sería arriesgado, y hasta absurdo, creer que este sistema de clasificación es definitivo y que vendrá a sustituir los citados con anterioridad. Un sistema de clasificación construye un modo de clasificar de acuerdo con un modo de entender un universo que se propone clasificar y, consiguientemente, establece, ni que sea de forma implícita, unas pautas de análisis de ese mismo universo. Pero el análisis posterior en sí debe superar necesariamente la sola clasificación, es decir, debe construirse a partir de ella, tomarla como medio –porque las investigaciones también son procesos.

<sup>1</sup> Este interés por la clasificación de los alfabetos tipográficos se da en un tiempo en que coinciden distintos factores interrelacionados: la clara separación entre diseñador y productor, la introducción de nuevas tecnologías en la producción tipográfica, la proliferación de alfabetos tipográficos, la aparición del estudioso de la tipografía.

<sup>2</sup> No es este el lugar para detallar los ejemplos de esta opción clasificatoria propuestos a lo largo de los años: baste mencionar los más conocidos de Thibaudeau (1921), Vox (1952), ATypI (1962), Pelliteri (1963), DIN (1964), o Novarese (1964). Propuestas en principio más iconoclastas, como el *Codex 80* de Alessandrini (1980), o “reformistas”, como la del Central Lettering Record (1995), mantienen, en lo general, los criterios clasificatorios formales: la invalidación de las clasificaciones anteriores se razona por motivos de obsolescencia y de inadecuación a los tiempos, pero la introducción de nuevas clases y de nuevas categorías (designadas con nuevos nombres y, más extrañamente, por nuevos atributos reales) responde igualmente a la apariencia formal del alfabeto.

<sup>3</sup> No debe sorprender que esto sea así, ya que el criterio clasificatorio de uso en relación a la tipografía es aun más inestable que el formal. Los usos tipográficos, al igual que los índices de legibilidad de un alfabeto, varían según la época: por su relación subjetiva con los individuos, no pueden considerarse propiamente definitorios, sino más bien asociativos. Igual consideración merecerían algunas cualidades estéticas atribuidas a ciertos grupos estilísticos (la elegancia de las romanas modernas, la sobriedad anónima de los palossecos grotescos, la carga humana de los palossecos humanísticos,...).

<sup>4</sup> Frecuentemente llamadas series, las familias gráficas (redondo, cursiva, negrita,...) pueden definirse como aplicaciones, recursos expresivos de un alfabeto tipográfico de acuerdo con un carácter de pertenencia y semejanza (familiaridad) establecido en su pauta constructiva. En esta línea, se puede decir que, en las clasificaciones estilísticas, los alfabetos acostumbra a clasificarse de acuerdo con su nombre genérico, y ejemplificados por su redondo: difícilmente hay una clasificación estilística que tome realmente en cuenta la cursiva como referente clasificatorio significativo, dado su papel de “familia gráfica secundaria” –*Gill Sans* y *Optima* pueden considerarse palossecos humanísticos aun cuando la cursiva de *Gill Sans* es sustancialmente distinta de la inclinada de *Optima*.

<sup>6</sup> Para una visión global del uso de los conceptos empleados, v. Martí i Font, J.M. *Introducció a la metodologia del disseny*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1999.

<sup>6</sup> Los ejemplos para ilustrar esta aplicación de conceptos remiten sobre todo a la técnica tipográfica tradicional, por ser en ella donde mejor se pueden apreciar, además de ser la base sobre la que se fundamenta la investigación. En este entorno, es útil señalar que el concepto metodológico de “tipo” no es equivalente al de “tipo movable”: para evitar confusiones, la pieza de metal siempre está referida como “tipo movable”, mientras que “tipo” se reserva para el concepto metodológico.

<sup>7</sup> El procedimiento de producción tipográfica es el que determinará qué y cuántas piezas deben mediar entre el modelo y el ejemplo/ejemplar: mientras en la fundición en plomo son necesarios como mínimo matrices y tipos movibles para cada cuerpo, en la fotocomposición puede bastar un único disco de matrices para varios cuerpos.

<sup>8</sup> No todas las fundiciones tipográficas adoptan un sistema de registro referencial tan explícito como el de Bauer-Neufville a partir de las primeras décadas del siglo XX: por ejemplo, Ludwig & Mayer acostumbra a identificar los cuerpos con letras (22A= *Dominante Kursiv* (22), cuerpo 6 (A)). La secuencia alfabética está regulada de acuerdo con los cuerpos de producción más usual: 6, 8, 10, 12, 14, 16, 20, 24, 28, 36, 48 (60, 72). Para cuerpos intermedios (9/10) o inferiores (4/6; 5/6) se adoptan referencias agregadas (RA=4/6; SA=5/6; UC=9/10; AB=8/6; CD=12/10). Pero también hay casos en que el “sistema” se define por una mera adición: 6820=*Erbar-Grotesk Leicht*, cuerpo 6; 6821=*Erbar-Grotesk Leicht*, cuerpo 8. 6411=*Erbar-Grotesk Kräftig*, cuerpo 6; 6412=*Erbar-Grotesk Kräftig*, cuerpo 8; 6409 y 6410=*Erbar-Grotesk Leicht* (y no *Kräftig*), cuerpos 4/6 y 5/6. Lettergieterij Amsterdam procede de forma semejante a Ludwig & Mayer.

<sup>9</sup> De hecho, son tan orientativos como la misma indicación de la póliza que aparece en los catálogos: ésta singulariza un grafismo “convencional” (consensuado por su mayor uso, por ejemplo: ‘a’) sin fijar las cantidades absolutas de todos los grafismos de un surtido. Igualmente, el mismo concepto de póliza se basa en una necesaria incompleción –la póliza alemana no tiene por qué incluir la ‘ñ’, ni la española la ‘ß’, aun cuando ‘ñ’ y ‘ß’ son por igual necesarias para formar una fundición completa. (El grado de compleción de una fundición viene dictado sobre todo por el área geográfica de su distribución.)

<sup>10</sup> Para una visión global de los sistemas de clasificación (aunque especialmente centrados en los sistemas documentales) v. Pinto, María (ed.). *Manual de clasificación documental*. Madrid: Síntesis, 1997.

<sup>11</sup> Se usa el término ‘ficha’ para significar una plantilla de clasificación. Cuando esta ficha está cumplimentada, es decir, cuando alberga datos concretos, recibe aquí el nombre de ‘archivo’: así, distintos archivos comparten la estructura de una misma ficha. El término ‘registro’ se usa para referirse a las unidades constituyentes de un archivo, sus “páginas”.

<sup>12</sup> En cierto modo, el esquema reproduce la distribución de los comodines tipográficos, donde cada caja aloja un solo cuerpo de una sola familia gráfica.

<sup>13</sup> Extendiendo la analogía del comodín y de la caja de tipografía, cada cajetín, que alberga un solo grafismo, está dividido en subcajetines que alojan las distintas clases de “piezas de fase” de este mismo grafismo.

## *Esquema resumen*

Relaciones conceptuales entre el ámbito metodológico y el tipográfico, y su aplicación en el sistema de clasificación.

### *Conceptos metodológicos*

#### **Arquetipo**

Resumen de aquello común a todos los tipos y modelos reales

#### **Tipo: Modelo de modelos**

Rasgos comunes a un conjunto de modelos

#### **Modelo: Modelo de aplicación**

Propiedades relevantes del conjunto de ejemplares

#### **Ejemplo: Cuasimodelo**

Representativo del conjunto de ejemplares semejantes o idénticos

#### **Ejemplar**

### *Conceptos tipográficos*

#### **Alfabeto ideal**

(Sistema de escritura ideal)

#### **Constructor-tipo / Constructor de constructores**

Sistema que contempla y regula los posibles parámetros de aplicación de un alfabeto

#### **Constructor específico / Subconstructor**

Conjunto de atributos determinados por el constructor-tipo; recurso expresivo; adjetivación del alfabeto-tipo

#### **Instrumental técnico productivo**

Contrapunzón, punzón, matriz, tipo movable  
Posibilidad de concreción del modelo en ejemplar  
Medios (ejemplares en cuanto piezas)

#### **Impreso**

Formalización del modelo

## *Ejemplificación*

### **Alfabeto tipográfico**

*Folio*

### **Familia gráfica**

209

*Folio Extranegra*

### **Cuerpo**

20916

*Folio Extranegra*, cuerpo 16

### **Grafismo**

20916a

'a' de *Folio Extranegra* del cuerpo 16

### **Grafismo impreso**

'a' impresa de *Folio Extranegra* del cuerpo 16 (catálogo)

'a' impresa de *Folio Extranegra* del cuerpo 16  
(impreso particular)

## *Sistema de clasificación*

### **Ficha general**

Relación del fondo en base a los alfabetos tipográficos:

Familias gráficas, cuerpos, piezas (Subficha 1)

Catálogos (Subficha 2)

Documentos (Subficha 3)

[Registro = Alfabeto]

### **Subficha 1: Ficha específica**

Relación de piezas de un cuerpo de una familia gráfica de un alfabeto en base a los grafismos:

Contrapunzón, punzón, matriz, tipo móvil

[Registro = Grafismo]

### **Subficha 2: Ficha bibliográfica**

Relación de cuerpos de una familia gráfica de un alfabeto

[Registro = Cuerpo]

### **Subficha 3: Inventario**

Relación de documentos relativos a alfabetos, familias gráficas, cuerpos y grafismos

[Registro = Documento]



## Apéndice

A continuación se relaciona el conjunto de matrices y punzones de fundición en plomo del fondo FTB: no se incluye, pues, el de monotipia, linotipia, fotocomposición, ni los punzones de metacrilato para tipos de resina. La lista debe tomarse con precaución, puesto que queda por cotejar en profundidad gran parte del material. Éste aparece aquí alfabéticamente agrupado en las distintas fundiciones de origen del fondo: los nombres de los alfabetos se han escrito en el idioma de la fundición de origen, o tal como aparecen en los paquetes y cajas en que se contiene el material.

(Notas)

Para Bauersche Giesserei - Fundición Tipográfica Neufville, se distingue entre [P], Punzones, y [M], Matrices; del resto de fundiciones se dispone exclusivamente de matrices.

[\*] indica que hay dos grupos de matrices (“alemanas” y “españolas”) para el mismo alfabeto.

Los números indican los cuerpos del alfabeto tipográfico de que se dispone material.

Entre paréntesis aparecen los alfabetos cuyo nombre está pendiente de identificación.

(Cir) indica que el material que se relaciona es sólo el suplemento cirílico.

## Bauersche Giesserei - Fundición Tipográfica Neufville

Accidenz Cursiv	[P] 10 12 16
Albrecht Dürer	[P] 12 16 20
Antiqua Breite Fette	[M] 8 10 12 16 36 48
Antiqua Fette	[P] 6 9 10 12
Astoria	[M] 10 12 14 16 24 28
Baron *	[M] 3 4 5 6 8 10 12 16 20
Baskerville	[P] 6 7 8 9 10 12 [M] 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Baskerville Cursiva	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Baskerville (Cir)	[M] 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Baskerville Cursiva (Cir)	[M] 20 24 28 36 48
Beton Halbfett	[M] 60
Beton Fett	[M] 60 72
Bodoni Kursiv Halbfett (Cir)	[M] 6 8 9 10 12 14 16 28 36
Bodoni Negra	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Bodoni Kursiv Halbfett	[M] 16
Bodoni Fina	[M] 20
Bodoni Kursiv	[M] 6 16 20 36
Buchschrift	[P] 6 8 9 10 12
Cantate	[M] 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Corvinus Cursiva Fina	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Corvinus Cursiva Seminegra	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Corvinus Chupada Negra*	[M] 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72
Corvinus Fina	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36
Corvinus Negra	[M] 60 72
Corvinus Seminegra	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
(Fraktur)	[P] 12 16
(Grotesk)	[P] 10 12 16 20 28
Elzeviriano Cursiva	[M] 7 8 9 10 12
Elzeviriano Moderno	[M] 6 7 8 9 10 12
Elzeviriano Serie II	[M] 8 9 10
(Gotisch)	[P] 8 10 12 16 20 28
Escritura Máquina	[M] 10
Florentina	[M] 6 8 9 10 12
Florentina Cursiva	[M] 6 8 9 10 12
Florentina Negra	[M] 6 8 9 10 12 14 16
Folio Ancha Fina	[P] (5 6 7 8 9 10 12 14 16 20)
Folio Ancha Negra	[P] (5 6 7 8 10 12 14 16 20)
Folio Ancha Superfina	[P] (5 6 7 8 9 10 12)
Folio Cursiva Chupada Negra	[P] (14 16 20)
Folio Estrecha	[P] (10 12 14 16 20)
Folio Extranegra	[P] (6 7 8 9 10 12 14 20)
Folio Fina	[P] (5)
Folio Seminegra	[P] (5)
Folio Negra	[P] (5 12 14 16)
Folio Texto	[P] (9 10 12 14 16 20)
Fraktur	[P] 8 9 10 12
Fresco Fina	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36
Fresco Negra	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Futura Black	[M] 20 24 28 36 48 60
Futura Cursiva Chupada Negra	[M] 14 16 20 24 28 36 48 60
Futura Cursiva Fina	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Futura Cursiva Negra	[M] 6 8 10 12 14 16 20 28 36 48
Futura Cursiva Supernegra	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Futura Fort	[M] 6 7 8 9 10 12
Futura Halbfett	[M] 6 8 9 10 12
Futura Licht	[M] 20 24 28 36 48 60 72 84

Futura Mager	[P] 6 8 10 12
Futura Steile Fett	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72 84
Futura Steile Halbfett	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Futura Steile Kursiv Fett	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Futura Steile Kursiv Mager	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 28 36 48 60
Futura Steile Mager	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Germania Cursiv	[P] 12 14 16 20 24
Giralda	[M] 6 8 9 10 12
Giralda Cursiva	[M] 6 8 9 10 12
(Gr Antiqua)	[P] 8 10 12
(Granzille)	[P] 12 16 20
Heraldo	[M] 16 20 28 36 48 60 72
Impressum Cursiva	[P] (6 7 8 9 10 12 16 20)
Impressum Fina	[P] (4 6 7 8 9 10 12 16 20 24)
Impressum Seminegra	[P] (6 7 8 9 10 12 16 20)
Imprimatur Negra	[M] 6 8 16 36 48 84
(Kalligraphie)	[P] 12 16 20 28 36 48
Kleukens	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72
Kleukens Cursiva	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24
Kleukens Fina	[M] 6 8 9 10 12 28 48
Kleukens Kursiv (Cir)	[M] 36
Kleukens Negra	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Leyenda	[M] 60 72
Litografia Fina	[M] 12 16 24 28 30 36 48
Litografia Seminegra	[M] 12 16 20 24 28 30 36 48
Lucian Kursiv Mager	[M] 8 10
Mediaeval Cursiva	[M] 6
Menhart*	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36
Menhart Cursiva*	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36
Menhart Seminegra*	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Mercedes	[M] 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Mercedes Cursiva	[M] 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Mercedes Seminegra	[M] 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Mercurio	[M] 6 8 9 10 12
Mercurio Cursiva	[M] 6 8 9 12
Michelangelo	[P] 8 10 12 16
(Moderne ... Fette)	[P] 8 10 12 16 20 28
(Moderne Zeitungs)	[P] 6 8 10 12 16
(Neue Klo...)	[P] 10 12 16 20 28 36
Noblesse	[M] 4 5
Normanda Negra	[M] 6 8 10 12 16 20 28 36 48 60
Privat	[P] (12 14 16 20)
(R Mager)	[P] 10 12 16
Renacimiento Chupada	[M] 10 12 14 16 20 28 48
Royal	[M] 28 36 48
Schneidler	[M] 6 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
(Schreibschrift)	[P] 20 24
(schrift)	[P] 12 16 20 28
(schrift Fette)	[P] 8 10 12
Schwabacher	[P] 8
Serie III	[M] 6
Serie V	[M] 6 8 9 10
Serie V y VI	[M] 9 12
Serie V y VI Cursiva	[M] 6 7
Serie VI	[M] 7 8 9 10 12
Serie VII	[M] 6 7 8 9 10 12
Serie VII Cursiva	[M] 6 7 8 9 10 12
Serie X	[M] 6 7

Serie X Cursiva	[M] 7 8 9 10
Serifa Fina	[P] (6 7 8 9 10 12 14 16 20)
Serifa Seminegra	[P] (6 7 8 9 10 12 14 16 20)
Vendôme Antiqua	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 30 36 48
Vendôme Antiqua Fett	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 30 36 48
Vendôme Antiqua Seminegra	[M] 6 8 14 16 20 24 30 36 48
Vendôme Kursiv	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 30 36 48
Vendôme Kursiv Halbfett	[M] 6 8 10 12 14 16 20 24 30 36 48
Venus Breit Fett (Cirílico)	[M] 20 24 28 36 48 60
Venus Breit Halbfett	[P] 4 5 6 8 10 12 14 16
Venus Breit Halbfett (Cir)	[M] 20 24 28 36
Venus Breit Mager	[P] 4 5 6 8 10 12 14 16
Venus Breit Mager (Cir)	[M] 20 24 28
Venus Dreiviertelfett	[P] 6 8 9 10 12 14 16
Venus Dreiviertelfett (Cir)	[M] 20 24 28 36 48 60
Venus Fett (Cir)	[M] 20 24 28 36 48 60
Venus Halbfett	[P] 4 5 6 8 10 12 14 16 20
Venus Halbfett (Cir)	[M] 36 48 60
Venus Halbfett Kursiv	[P] 6 8 10 12 14 16
Venus Mager	[P] 4 5 6 8 10 12 14 16 20 24
Venus Mager Kursiv	[P] 6 8 10 12 14 16
Venus (Cir)	[M] 6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Venus Schmal Dreiviertelfett	[P] 6 7 8 9 10 12 14 16
Venus Schmal Halbfett	[P] 4 5
Venus Schmal Halbfett (Cir)	[M] 20 24 28 36 48
Venus Schmal Magere	[P] 4 5 6 7 8 9 10 12 14 16
Vigor Fina	[M] 60 72
Vigor Seminegra	[M] 60 72 84
Volta Cursiva Seminegra	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Weiss Antiqua	[P] 6 8 9 10 12 14
Weiss Capitalis Fina	[M] 12 16 20 24 28 36 48 60
Weiss Capitalis Negra	[M] 12 16 20 24 28 36 48 60
Weiss Gotisch	[M] 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Weiss Antiqua Halbfett	[M] 60 72

## Ludwig & Mayer

Allright	4/10 6/10 8/10 10 16 20
Antiqua Fette	5 6 7/8 8 9/10 10 12 14 16 20 28 36 48
Antiqua Welt Fette	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Bigband	12 16 20 24
Bigband Licht	12 16 20 24
Bodoni Halbfett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Bodoni Kursiv	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28
Bodoni Mager	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Candida Fett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Candida Halbfett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72 84
Candida Kursiv Fett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Candida Kursiv Mager	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Candida Mager	28 36 48
Candida Schmalhalbfett	8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Colonia Fett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Colonia Kursiv	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Colonia Mager	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Compliment	10 12 16 20 24 28 36
Contact	10 12 14 16 20 24 28 36 48

Charleston	16 20 24 28 36 48
Diplomat	4/6 5/6 6 8 10 12 14 16 20
Dominante Fett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Dominante Halbfett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Dominante Kursiv	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Dominante Mager	5/6 6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Elegance	12 14 16 20 24 28 36
Erbar Auszeichnung	6 8 9/10 10 12
Erbar Grotesk Fette Kursiv	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Erbar Grotesk Kräftig	4 5 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Erbar Grotesk Kursiv I	6 8 10 12
Erbar Grotesk Kursiv II	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Erbar Grotesk Leicht	28 36 48
Erbar Grotesk Schmalhalbfett	6 8 10 12
Erbar Werkschrift	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28
Erbar Grotesk Fett	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Erbar Grotesk Halbfett	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Erbar Grotesk Leicht	6 8 10 12 14 16 20 24
Erbar Grotesk Schmalhalbfett	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72
Erbar Grotesk Schmalmager	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Garamond Fett	6 8 9/10 10
Garamond Halbfett	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Garamond Halbfett Kursiv	6 8 10
Garamond Kursiv	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28
Garamond Mager	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Headline	12 16 20 24 28 36 48
Headline Kursiv	20 24 28 36 48
Headline Licht	20 24 28 36 48
Kupferplatte	4/6 5/6 6 8 10 12/10 14 16 20 24
Life Fett	6 7/8 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Life Kursiv	6 7/8 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36
Life Mager	6 7/8 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Matheis-Mobil	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36
Mirakula	12 16 20 28 36 48
Mona Lisa	12 16 20 24 28 36
Permanent Breit Fett	6 7 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Breit Fett Kursiv	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Breit Halbfett	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Breit Leicht	5/6 6 8 10 12 16
Permanent Breit Mager	4/6 5/6 6 8 10 12 14 16 20 24 28
Permanent Halbfett	6 7 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Kursiv	6 8 9/10 10 12 14 16 20 24 28 36
Permanent Leicht	4/6 5/6 6 8 10 12 14 16 20 24 28
Permanent Mager	6 7/8 8 9/10 10 12/10 12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Massiv	12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Schmalmager	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Permanent Schmalfett	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Prestige Auszeichnung	6 8 10 12 16 20 24
Prestige Kursiv	8 9 10 12 16 20 24
Presto	12 14 16 20 24 28 36 48
Primadonna	12 14 16 20 24 28 36 48
Rhapsodie	8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Rhapsodie Schwungversalien	16 20 24 28 36 48
Skizze	10 12 14 16 20 24 28 36 48
Slogan	10 12 14 16 20 24 28 36 48
Stereo	16 24
Tempo	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Welt Antiqua Halbfett	6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48

Welt Antiqua Kräftig	6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Welt Antiqua Leicht	6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48
Welt Antiqua Werkschrift	6 8 9 10 12

### **Tetterode-Lettergieterij Amsterdam**

Garamont	6 8 10 12k 12g 24 28 36 48 60 72
Garamont Halbfett	6 8 10 12k 12g 16 24 28 36 48 60 72
Garamont Halbfett Kursiv	12k 12g 16 24 28 36 48 60 72
Garamont Kursiv	6 8 10 12k 12g 16 24 28 36
Libra	6 8 10 12 16k 16g 20 24 28 36 48 60
Mistral	12 14 16 20 24 28 36 48 60 72
Pascal	6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Polka	16 24 28 36 48 60 72
Rondo Fett	12 16 20 24 28 36 48 60 72
Studio	8 10 12 16 20 24 28 36 48 60 72
Studio Tekst	6 8 10 12

### **Fonderie Typographique Française**

Antique Litho n1	18
Antique Litho n2	18 24
Antique Litho n5	18 24
Caravelle Demi-gras Large	12 14 20 24 28
Caravelle Demi-gras	8 9 60
Caravelle Gras	10 12 20
Caravelle Gras Étroit	6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60
Caravelle Maigre	36 48
Caravelle Maigre Étroit	6 8 10 20
Caravelle Maigre Italique	10 12
Caravelle Supernoir	12 16 20
Vogues Demi-gras	14 16 20 24 28 36 48
Volta Demi-gras Large	6 8

### **Fundición Tipográfica Nacional**

Espartana Fina	4 5 6 8 10 12 14 16 20 24
----------------	---------------------------