

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



TESIS DOCTORAL

USOS Y DESUSOS DE LA LETRA CAPITULAR
(Del código medieval a la marca corporativa)

Doctoranda: Carmen López Ramírez
Director: Dr. Sebastián García Garrido

Málaga, 2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: María Carmen López Ramírez

 <http://orcid.org/0000-0002-6392-3406>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

TÍTULO DE LA TESIS DOCTORAL:

Usos y desusos de la letra capitular
(Del código medieval a la marca corporativa)

PROGRAMA DE DOCTORADO:

Bellas Artes y Nuevas Tecnologías (UMA)

Bienio 2003-2005

(R.D. 778/1998)

DOCTORANDA:

López Ramírez, Carmen

Licenciada en Filología Hispánica (UMA)

DNI: 33.387.149-G

DIRECTOR:

Dr. García Garrido, Sebastián

Departamento de Arte y Arquitectura

Málaga, diciembre de 2015

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

En este proceso como doctoranda en el que he invertido muchas horas de mi vida y de mi sueño, quiero dar las gracias a todos los que me han acompañado, de una u otra forma, haciendo que este trabajo me resultara un poco más fácil.

Gracias a Sebastián García Garrido, mi director, por sus valiosos consejos y por la confianza absoluta que ha tenido en mí.

Gracias a mis padres y a mis hermanos Pepe, Luis y Javier, que, en todo momento, me han animado a continuar.

Gracias a mis amigas Ana Pérez-Prat, Carolina Jiménez, Fuensanta Villalobos, Mar Cabezas y Raquel Ayala, por facilitarme el trabajo.

Gracias a mi conciencia por no desfallecer y a mis manos por su continuo percutir sobre el teclado.

ÍNDICE

ÍNDICE

USOS Y DESUSOS DE LA LETRA CAPITULAR

(Del código medieval a la marca corporativa)

1. INTRODUCCIÓN.....	09
1.1. Antecedentes y justificación del tema	11
1.2. Objetivos y metodología	13
1.3. Contexto histórico de la letra capitular	15
1.4. La letra capitular fuera de los códigos	63
2. PRIMERA PARTE	
LA LETRA CAPITULAR EN LOS CÓDIGOS MEDIEVALES.....	69
2.1. Introducción	71
2.2. Clasificación cronológica de las letras capitulares.....	75
Vergilius Vaticanus	
Vergilius romanus	
Vergilius Augusteus	
2.2.1. Siglo VII	77
Libro de Durrow, c. 675, Irlanda	
Libro de Lindisfarne, antes del 698, Londres	
2.2.2. Siglo VIII	85
Lectionarius gallicanus, 700 Luxeuil (Francia)	
Sacramentarium gelasianum, c. 750, Diócesis de Meaux (Francia)	
Psautier de Corbie, f. siglo VIII, Amiens (Francia)	
2.2.3. Siglo IX	94
Recueil de traités grammaticaux, p. Siglo IX, Corbie (Francia)	
Sacramentarium de Drogon, 845-855, Metz (Francia)	
Libro de Kells, c. 800, Irlanda	
Biblia de San Hieronymus In Ezechielem, p. siglo IX, San Galle (Suiza)	
2.2.4. Siglo X	112
Evangelario de Otón III, 997, Munich (Alemania)	
Beato de Gerona, 975, Gerona (España)	
Código emilianense, 964, San Millán de la Cogolla (La Rioja, España)	

2.2.5. Siglo XI	122
Beato de Domingo de Silos, c. 1091, Burgos	
Pontifical de Nevers. Vida de San Gregorio, 1013, Nevers (Francia)	
2.2.6. Siglo XII	127
Moralia in Job, principios siglo XII, Dijon (Francia)	
Reloj astronómico del Pacífico de Verona, San Galle (Suiza)	
Biblia de Winchester, 1160-1175, Winchester (Inglaterra)	
Salterio de Notkero el germano, San Galle (Suiza)	
Biblia de Burgos, 1175, Burgos (España)	
2.2.7. Siglo XIII	143
Biblia de San Luis, 1226-1295, Toledo (España)	
Cantigas de Santa María, 1283, Toledo (España)	
2.2.8. SIGLO XIV	148
Alfabeto gótico de Bérgamo, Giovannino de Grassi, Bérgamo (Italia)	
Libro de Horas de Jeanne d'Évreux, 1324-28, París (Francia)	
Salterio de Ormesby, 1300, Inglaterra	
Biblia del rey Wenceslao, 1389-1400, Praga (República Checa)	
Cancionero de Petrarca, 1470, Venecia (Italia)	
2.2.9. SIGLO XV	162
Las muy ricas horas del Duque de Berry, 1407-1409, Chantilly (Francia)	
Alfabeto gótico, siglo XV, Alemania	
Alfabeto arquitectónico, siglo XV, Alemania	
Libro de Weisheit, siglo XV, Alemania	
Libro de oraciones de Stephan Lochner, Colonia (Alemania)	
El Libro de Horas Negro, Brujas (Bélgica)	
Apocalipsis, Alberto Durero, Alemania	
Biblia de las 42 líneas, Gutenberg, Maguncia (Alemania)	
Alfabeto Master Es, 1475, Alemania	
2.2.10. SIGLO XVI	179
Danza de la muerte, Hans Holbein El Joven, Augsburgo (Alemania)	
Alfabeto de los niños, Hans Holbein El Joven, Augsburgo (Alemania)	
Alfabeto Champ Fleury, 1529, de Geofroy Tory, Francia	

2.2.11. SIGLO XVII	183
Alfabeto de Franck Schatzkammer, Franck Schatzkammer, Alemania	
Alfabeto arquitectónico, Johann David Steingruber, 1773, Alemania	
Imprentas inglesas, siglo XVII, Inglaterra	
Alfabeto de Lucas Kilian, 1627, Ausburgo (Alemania)	
2.2.12. SIGLO XVIII	187
Alfabeto de Manoel Andrade, 1719, Lisboa (Portugal)	
Alfabeto de José de Herosilla, Madrid (España)	
Joaquín Ibarra, 1780, Madrid (España)	
Alfabeto de P. Versteegh, finales del siglo XVIII, Alemania	
Jean Michel Papillon, 1760, París (Francia)	
2.2.13. SIGLO XIX	190
2.2.14. SIGLO XX	193
2.2.15. SIGLO XXI.....	196

3. SEGUNDA PARTE

LA LETRA COMO GRAFÍA ICÓNICA EN LA MARCA CORPORATIVA	207
3.1. Introducción	209
3.2. Antecedentes de la marca.....	210
3.3. El lenguaje verbal y el lenguaje visual	216
3.4. Tipología de las marcas	221
3.4.1. Construcción de la marca mediante el logotipo	222
3.4.2. Construcción de la marca mediante el símbolo	224
3.4.3. Construcción de la marca mediante la grafía icónica	229
3.4.4. Tipologías de grafías icónicas	233
4. CONCLUSIONES.....	245
5. FUENTES DOCUMENTALES	251
5.1. Bibliografía	253
5.2. Fuentes electrónicas	256

1. INTRODUCCIÓN

1.1. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Ya que la imagen tiene el valor de mil palabras, partimos de la sabiduría popular para iniciar esta investigación sobre la letra mayúscula.

Tal y como reza el subtítulo, “Del código medieval a la marca corporativa”, abordaremos, en la primera parte de este trabajo, el estudio de la letra capitular contextualizada dentro de los manuscritos medievales, para continuar, en segundo lugar, estudiando la letra mayúscula utilizada como símbolo en las marcas corporativas.

Se trata de realizar un recorrido evolutivo a través de las distintas aplicaciones en las que ha intervenido la letra capitular, para dar fe de la importancia que ha supuesto –y que supone– su utilización en determinados ámbitos:

- La letra capitular utilizada en los manuscritos como inicio de textos;
- la letra capitular utilizada en los manuscritos de forma exenta;
- ejemplos de letras capitulares en manuscritos concretos;
- las letras epigráficas usadas para la creación de monogramas ($\chi\rho$ / JHS de Cristo, KRLS de Carlomagno...);
- las letras o composiciones gráficas usadas como símbolos en las marcas corporativas actuales.

Pero antes de abordar este recorrido, resulta imprescindible conocer el contexto en el que se desarrollan estas letras, esto es, el origen y la evolución de las tipografías que dan cuerpo a las gráficas mayúsculas, así como determinados soportes de escritura que condicionan la forma y el trazo de las capitulares.

La trayectoria comprende desde los primeros monogramas de la Antigüedad hasta las últimas marcas vigentes que pueden encontrarse en la actualidad, pasando por las capitulares pertenecientes a manuscritos del siglo VII hasta finales del siglo XV, cuando entra en escena la imprenta de tipos móviles inventada por Gutenberg (1450). Todo ello mostrará los motivos y la dinámica de su desarrollo con objeto de

promover y enriquecer las posibilidades de su uso en el contexto contemporáneo y ofrecer esas claves para su evolución futura.

A partir de este momento, es decir, tras la invención de la imprenta, los manuscritos dejan de existir como tales ya que, obviamente, dejan de ser realizados a mano y, por tanto, ya no son objetos únicos sino copias que emulan la manufactura pero que son fabricadas en serie. No obstante, las letras capitulares de esos nuevos códices siguen realizándose a mano: el impresor dejaba espacios en blanco destinados a esas letras ornadas para que los iluminadores acabaran el trabajo. De esta forma nacen las publicaciones incunables: ediciones realizadas desde la invención de la imprenta hasta principios del siglo XVI. Estos incunables se diseñaban a imitación de los manuscritos medievales ya que eran vistos como el único horizonte para crear un libro valioso y lleno de belleza.

Inmediatamente después de estas primeras impresiones mediante tipos móviles, la personalización de cada publicación por parte de cada maestro impresor dio lugar a una gran diversidad de libros, ya que el impresor quería ser identificado a través de sus creaciones.

1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo es realizar una compilación y clasificación de la letra mayúscula a lo largo de la historia. En primer lugar, haremos un breve recorrido por la historia de la tipografía. Este estudio previo es necesario porque si no se conoce la evolución de la escritura, no podrá reconocerse el proceso evolutivo de la letra capitular.

A continuación, acudiremos a los códices para estudiar la letra en su contexto y ponerla en relación con la sociedad en la que surge. Puesto que todo lo que existe es discreto, como diría Saussure con respecto al signo lingüístico, también en este ámbito cada letra, cada texto, cada códice... son discretos, porque todos los elementos están relacionados entre sí y cada ítem depende del anterior lo mismo que depende del que le sigue y, así, sucesivamente.

Una vez estudiado el proceso evolutivo de la mayúscula como capitular, partiendo del siglo VII y llegando hasta la actualidad, veremos cómo se resuelven las grafías utilizadas de forma independiente, es decir, fuera del manuscrito. Desde las inscripciones de las ánforas fenicias o el anagrama de Cristo (estampado en los pendones o cincelado en las monedas), hasta el estudio del uso de la letra mayúscula utilizada como imagen identificativa en las marcas corporativas, pasando, por supuesto, por el anagrama de Dürero o los sellos de impresor.

Lo que se pretende mediante la recopilación de letras capitulares es realizar un muestrario gráfico que dé cuenta de cómo el arte evoluciona a la par con la sociedad y con la cosmovisión del hombre. El miniaturista dibuja lo que vive, tanto de forma carnal como espiritual, y plasma en sus obras todo lo que pasa delante y detrás de sus ojos, lo visible y lo oculto, la esperanza y el miedo, el arrojo y la contención. Estas dicotomías pueden observarse, incluso, en la sociedad actual y mucho hay escrito sobre ello, pero tampoco vamos a profundizar en temas que no competen aquí. Lo que está claro es que somos el producto del pasado y todo lo que producimos ahora, en la actualidad, lleva sin remedio ciertas reminiscencias pretéritas que se pueden interpretar como un lastre o un acicate, pero eso ya es otra historia.

En cuanto a la metodología empleada, hay que decir que la elección de los manuscritos aquí citados no ha sido casual ni azarosa, sino que ha existido un estudio previo para seleccionar los códices que mejor representen esa evolución de la letra capitular. Lo que queremos mostrar es la diversidad estética y temática en la iluminación de códices, la variedad cromática, la heterogeneidad de motivos utilizados en las ilustraciones de las letras capitulares. Y es que todas estas características que reflejan las miniaturas, así como los cambios y las innovaciones que van trazándolas, se convierten en la historia gráfica del hombre occidental. Por esta razón hemos buscado muestras visuales que sean significativas tanto en una época determinada como en una localización geográfica concreta. Resulta muy interesante, por ejemplo, comprobar cómo los manuscritos insulares, a partir de las invasiones bárbaras del siglo V, generaron un tipo de miniatura propio y personalizado, que fue posible porque se mantuvieron aislados ante las invasiones, por lo tanto la evolución de sus códices fue distinta a la del resto de Europa.

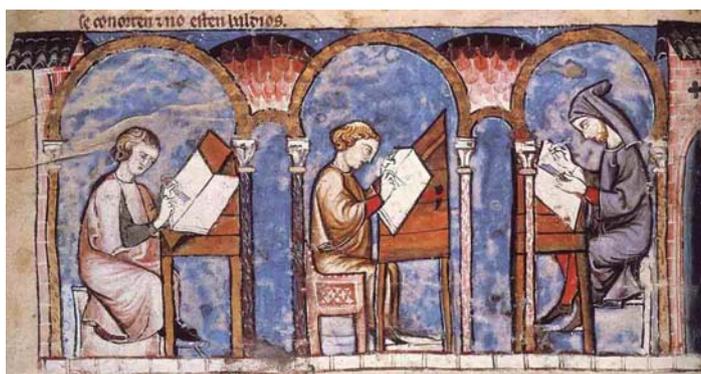
Por tanto, la metodología que seguiremos para el desarrollo de este estudio parte del conocimiento del contexto en el que surge y se emplea la letra capitular como elemento exento del texto, al menos en su configuración formal o gráfica. En ese marco se desarrolla el estudio de esta investigación, profundizando en su evolución a lo largo de la historia, y en orden cronológico, para comprobar las circunstancias y detalles que han ido marcando los usos, estilos, gustos y formas de representación de la letra mayúscula.

1.3. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA LETRA CAPITULAR

Las letras capitulares de los manuscritos no solo embellecen, cumpliendo una labor estética, sino que hacen más extensa la información de los textos a los que acompañan. Es más, se convirtieron en elementos indispensables para hacer más comprensible la materia textual de los códices.

Los textos de estos manuscritos fueron realizados en distintos tipos de letra para ir adaptándose a distintos soportes y a nuevas herramientas que iban surgiendo conforme avanzaban los años, esto es, los siglos.

Durante la Edad Media, la cultura –la alfabetización– no era un bien común de la población, sino que se limitaba al ámbito religioso, en los monasterios cristianos, y a las clases más altas, sobre todo en el periodo comprendido entre la Alta Edad Media y el siglo XII. Durante esta época, tanto el amanuense como los iluminadores eran monjes que trabajaban en los *scriptoria* de los monasterios. Generalmente varios artistas compartían la decoración del libro y, durante el proceso, el maestro escribano dejaba espacios en blanco para los ilustradores con las instrucciones que debían seguir.



Miniatura de un *scriptorium*¹

Antes de que los códices se convirtieran en vehículos de información, la escritura pasó por una gran variedad de soportes. Las inscripciones

¹ <<https://www.ucm.es>> (agosto 2014)

lapidarias, por ejemplo, suponen una fuente de información no solo de la cultura de cualquier época antigua sino también de las grafías empleadas que, luego, pasaron a ser grafías librarias, es decir, las utilizadas en los cuerpos textuales. Así pues, las letras cinceladas en piedra, desde el *sit tibi terra levis* (sea para ti la tierra ligera) de las lápidas funerarias hasta las batallas de Trajano inscritas en la columna que lleva su nombre, son ejemplos de los diversos materiales empleados para transmitir una información determinada.

En la antigüedad grecorromana también se emplearon las tablillas enceradas como soporte de escritura. Eran unas tablillas rectangulares de madera o marfil, y sobre ellas se escribía con un instrumento puntiagudo, el *stilus*, en la parte opuesta a la punta tenía un rascador, de forma que se pudiese borrar fácilmente la escritura rascando la cera. Las tablillas enceradas se utilizaban para ejercicios escolares, para cuentas, para comunicaciones epistolares y como borradores de los poetas.

“Los griegos emplearon las tablillas enceradas, el plomo, el cuero, pero también fragmentos de cerámica parecidos a conchas para escribir breves textos (por ejemplo, el nombre de un personaje que se quería deportar); tales fragmentos recibían el nombre de *ostraca* u *ostracón* (de donde deriva la palabra *ostracismo*, que significa “deportación”, porque los nombres de los deportados se escribían en ostracas. [...] Los romanos escribieron, además, en placas de bronce (diplomas), plomo y otros materiales.

Los chinos escribieron sobre todo tipo de materiales: hueso, concha de tortuga, bronce, caña de bambú hendida, corteza de árbol, etc. El material más importante, sin embargo, era la seda, sobre la que escribieron con caña de bambú o pincel de pelo de camello, utilizando una tinta extraída del árbol del barniz, y más tarde la llamada *tinta china*, confeccionada con hollín de pino y cola”².

2 MARTÍNEZ DE SOUZA, José, *Pequeña historia del libro*, Ediciones Trea, Gijón, 1999, p. 31

Otro soporte de escritura, utilizado en Egipto, Creta, Grecia y Roma desde el siglo VI y VII d. C. es el papiro que proviene de la planta *Cyperus Papyrus*.

“Una vez que se habían escrito los papiros, se barnizaban con aceite de cedro o resina de enebro común. Estos productos oscurecían el papiro que adquiría una coloración parda suave. El objeto de esa tintura vegetal era preservar el papiro del ataque de hongos, insectos y otros animales que pudiesen encontrar en esta materia vegetal su alimento”³.

Conviviendo con el papiro durante muchos siglos, el pergamino, proveniente de la piel de animal tratada (llamada *vitela* si era de ternera), sirvió como base de las grafías desde el segundo milenio antes de Cristo. El pergamino gozaba de muchas ventajas frente el papiro, en primer lugar era flexible y no se quebraba al doblarlo, permitía escribir en las dos caras (opistógrafo) cuando el papiro solo permitía la incisión caligráfica en una cara (anopistógrafo), además, frente al formato en rollo del papiro que dificultaba la localización de párrafos, con el pergamino se desarrolló una nueva forma de presentar el libro, el códice (*codex*).

El papel, inventado en China hacia el siglo II a. C., no llegó a Europa hasta más de mil años después, sobre principios del siglo XII. Hecho con pasta de trapos o amalgamando materias vegetales, el papel sigue siendo el soporte de escritura por excelencia muy por encima, aún, de los soportes líquidos. Todos estos soportes de escritura tenían un formato en función de sus posibilidades corpóreas. Las tablillas enceradas, por ejemplo, tenían forma de dípticos, trípticos o polípticos dependiendo del número de ventanas que las formaban. Estas tablas se unían con hilos dando lugar a los primigenios *codex*, término que etimológicamente significaba trozo de madera pero que nos ha llegado con la acepción de *libro* según el diccionario etimológico de Joan Corominas. El papiro se enrollaba sobre un cilindro de madera, hecho que hacía difícil su lectura y que precipitaba al papiro al quebrado de sus fibras.

3 PEDRAZA, Manuel J. *et alii*, *El libro antiguo*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 52



Rollo de papiro judío (Madrid, Biblioteca Nacional)⁴

Con el descubrimiento de la piel de animal como soporte, es decir, el pergamino, se pasó del formato rollo al códice, ya utilizado con las tablillas como se ha visto anteriormente, pero que en este caso fue llamado *liber quadratus* (libro cuadrado) en contraposición al rollo.

“La migración del rollo al códice es uno de los cambios más importantes ocurridos en la historia del libro. El códice fue paulatinamente sustituyendo al rollo ya que aportaba una serie de ventajas contra las que el rollo no podía hacer nada. Entre ellas se han destacado las siguientes: facilidad de manejo, mayor comodidad de lectura, almacenamiento más ergonómico por la posición y por el espacio requerido, localización más rápida de pasajes y acceso más rápido a los mismos, mejor conservación del documento...”⁵.

4 ESCOLAR, Hipólito (dir.), *Los Manuscritos*, Ediciones Pirámide, 1993, p. 12
5 *El libro antiguo, op. cit.*, p. 65

Los códices eran escritos por monjes que podían copiar de otro manuscrito desde la intimidad de sus celdas o por grupos de monjes que copiaban al dictado en las salas de los monasterios llamadas *scriptoria*, de esta forma se hacían varios manuscritos a la vez. Los copistas laicos comenzaron a trabajar a sueldo en los *scriptoria* monacales ya desde el siglo VIII, pero su número creció con el nacimiento de las Universidades, entre los siglos XII y XIII, cuando comenzaron a establecer sus talleres en las proximidades de estas instituciones, debido a que la demanda de libros había aumentado notablemente.

Tal era el trabajo que suponía la escritura de un manuscrito, que es posible encontrar anotaciones al final de los códices con mensajes de los amanuenses del tipo:

“Si alguno se lleva este libro, que lo pague con la muerte, que se fría en una sartén, que lo ataquen la epilepsia y las fiebres; que lo descoynten en la rueda y lo cuelguen”.

(Anotación al final de un códice medieval con el texto de la Biblia)

“Aquí se acaba la segunda parte de la *Summa* del hermano Tomás de Aquino, de la orden de los hermanos predicadores, larguísima, enrevesadísima y aburridísima para el copista. Gracias a Dios, gracias a Dios y otra vez gracias a Dios”.

(*Explicit* de un códice del siglo XIV de una obra de Santo Tomás de Aquino)

Por otra parte, un manuscrito iluminado es, estrictamente hablando, el que contiene finas hojas de oro o plata en su diseño. A veces, cuando el manuscrito estaba destinado a la venta, el copista dejaba en blanco el lugar de las letras capitulares, para que un comprador modesto pudiera adquirir el manuscrito tal como estaba, mientras que un cliente más rico podía hacer pintar los espacios reservados. Esta forma de proceder se mantuvo así cuando los manuscritos dejaron de serlo, es decir, cuando ya eran libros impresos tipográficamente (invención de la imprenta, 1450).

Una vez que la escritura del manuscrito había sido completada, el proceso de pintura empezaba con la aplicación de los colores básicos y el delineado del dibujo. Después se aplicaban las sombras y los tonos más oscuros, luego los blancos que creaban efectos lumínicos. Los colores eran pigmentos vegetales o minerales molidos, que se integraban con clara o yema de huevo.

La génesis de los manuscritos iluminados la tenemos que situar en la antigua Grecia, a los griegos “les llegó a través de los egipcios, que la tomaron de los primitivos pueblos de Oriente”⁶. No es hasta el siglo V cuando la miniatura cobra importancia en Occidente y en el siglo VIII se perfecciona este arte de hacer *codex* iluminados.

A principios del siglo XIV, Dante en el Canto XI del “Purgatorio” de *La Divina Comedia* describe al miniaturista Oderisi de Agubbio como maestro de *l'onor di quell'arte ch'alluminar chiamata è in Parisi* (aquel arte que de iluminar es llamado en París).

El término “capitular”, es tomado del latín *caput-capitis* (*capita* en plural) que significa cabeza, ya que las capitulares fueron usadas en los encabezamientos de los libros o como iniciales de los capítulos. Aparte de “capitular” recibe otros nombres como letra capital, capital adornada, letra iluminada, miniatura, inicial miniada o mayúscula decorada.

Las expresiones “miniatura” e “inicial miniada” deberían aplicarse exclusivamente a las ilustraciones y a las letras pintadas de color rojo ya que hacen referencia al minio cuya definición, según la RAE, es la siguiente: “(Del lat. *minium*). Óxido de plomo en forma de polvo, de color rojo algo anaranjado, que se emplea como pintura antioxidante⁷”. En su acepción medieval, el minio era el término que se utilizaba para llamar al cinabrio, es decir, el sulfato de mercurio de color rojo vivo que se encuentra en la naturaleza como mineral de mercurio.

6 *Ibidem*, p. 49

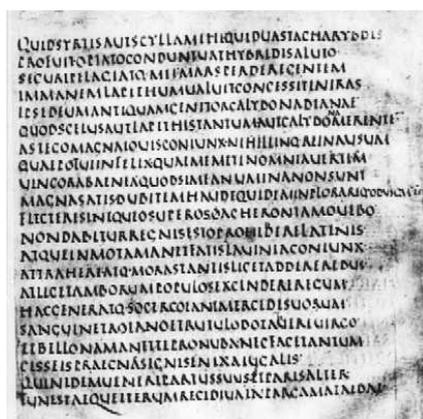
7 <<http://www.rae.es/>>



Breviarium Gothicum (siglos X-XI)⁸

Estos minerales, utilizados para dar color –luz– a las páginas de los manuscritos, funcionaron como recursos expresivos y simbólicos. Por ejemplo, el azul ultramarino se reservaba casi exclusivamente para el manto de la Virgen. Este color fue el más costoso de aquella época, ya que era extraído en su mayoría de una mina al noreste de Afganistán. El oro y la plata estaban destinados a las representaciones de Cristo, pues en el medievo los libros religiosos eran apreciados como encarnaciones auténticas de la Palabra de Dios y no solo como receptáculos de ella.

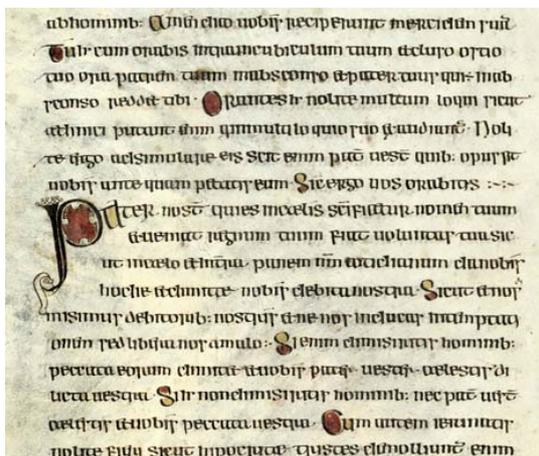
En el término “letra iluminada” se destaca la importancia que tenía el hecho de dar luz a unos manuscritos que, sin estas letras, aparecían oscuros y monótonos. La asociación entre la luz y la divinidad se usó, en el mundo cristiano, para ilustrar la presencia de Dios y su naturaleza. “Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida” (Juan 8, 12).



Vergilius Vaticanus, siglo V⁹

8 JURADO, Augusto, *La Imprenta. Origen y evolución*, Fedrigoni, Madrid, 1998, p. 50

Frente a esta escritura continua, sin ningún tipo de elemento que rompa la monotonía y que dificulta la localización de cualquier extracto del texto, es obvio que la iluminación y la aparición de la letra capitular no solo embellece el códice sino que facilita su lectura:



Capitular P¹⁰

Pero la letra capitular no solo actuaba como inicio de párrafo o capítulo, sino que también se pueden apreciar capitulares más pequeñas cuya función es la de localizar determinados pasajes dentro de un bloque de texto compuesto en *scriptura continua*.

Siguiendo con esta escritura, otra forma es la que se utilizó en la Grecia clásica. A esos bloques de texto se les llamaba *stoichedon*.

“[...] es una manera de ordenar las letras de un texto para que, letra a letra, coincidan en líneas verticales y horizontales bien ordenadas. Esta distribución homogénea dificulta la lectura, ya que no marca la separación entre las palabras y además no permite la valoración del contenido”¹¹.

9 ARÉVALO JORDÁN, Víctor Hugo, *Introducción a la Paleografía*, 1999

10 MASSIN, *La Lettre et l'image*, Gallimard, París, 1993

11 MARTÍNEZ-VAL, Juan, *Tipografía práctica*, Laberinto Comunicación, Madrid, 2002, p. 61



Fragmento de un *stoichedon* hallado en Grecia (siglo V a. C.)¹²

Así pues, la letra capitular se define como la letra inicial de capítulos o párrafos cuya finalidad era la de complementar al texto que acompañaba y la localización de pasajes dentro de bloques de texto compuestos en *scriptura continua*. Más adelante, esta función de localización pasó a un segundo plano y la capitular adornada se convirtió en un fin en sí misma, es decir, adquirió un papel estético para embellecer las publicaciones otorgándoles un valor artístico e, incluso, simbólico. No hay que olvidar que, hasta el siglo XV, una de las expresiones pictóricas más importantes se encuentra en las miniaturas y en las letras capitulares de los códices.

Por tanto, no todas las iniciales adornadas aparecen insertas en páginas llenas de texto, sino que podemos encontrar numerosos ejemplos de capitulares exentas, es decir, independientes de los bloques de escritura y cuya función es la exhibición del virtuosismo del iluminador o el embellecimiento de los códices, así como la expresión de un simbolismo cada vez más arraigado.

Un ejemplo de letras capitulares utilizadas de forma exenta, o sea, ocupando una sola página independientemente del texto, se encuentra en el anagrama de Cristo, el crismón: símbolo representado por las dos primeras letras en mayúsculas del nombre de Cristo en griego: (ΧΡ) **Χριστός** (*Christós*= el ungido). A veces también se le añaden las letras griegas –en minúsculas o mayúsculas–, alfa (ά/Α) y omega (ω/Ω) para indicar, según las palabras atribuidas a Cristo en el “Libro del

¹² <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/decret-de-callias>> (agosto 2014)

Apocalipsis”, (1,17; 22,13): *Ego sum alpha et omega, esto es, Yo soy el principio y el fin.*



Página ji-ro (xp) del *Libro de Kells* (Irlanda, s. IX)¹³

Es obvio que la letra capitular nace unida a los textos que acompaña o en los que se ubica, sin ellos su existencia no tendría razón de ser. Por tanto, para comprender la evolución de la letra capitular dentro del códice ilustrado, es necesario conocer el proceso que tuvo lugar en la escritura occidental desde los inicios del alfabeto.

Aparte de las escrituras figurativas, basadas en pictogramas o ideogramas, la primera escritura fonética, fue desarrollada por los fenicios alrededor del año 1800 a. C. Tras identificar veintidós sonidos clave, crearon veintidós símbolos cada uno de los cuales representaba un sonido:

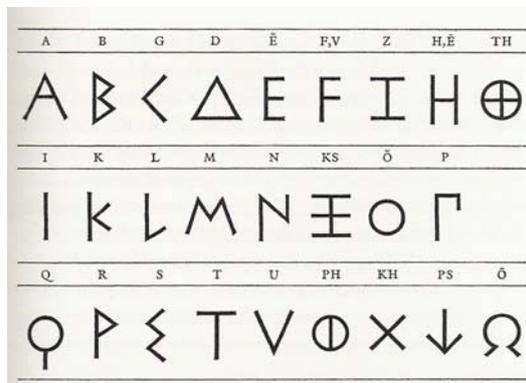
13 WALTER, I., WOLF, N., *Códices ilustres*, Taschen, Barcelona, 2003, p.81



Phoinikeia grammata (signos fenicios)¹⁴

Partiendo de este sistema fenicio, los griegos desarrollaron la primera escritura alfabética.

“Los primeros en crear un verdadero alfabeto fueron los griegos. Al principio del primer milenio a. C., retomaron la escritura silábica de los fenicios, reinterpretando ciertos signos con el fin de adaptarlos a las exigencias de su lengua indoeuropea”¹⁵.



Alfabeto griego¹⁶

Esta reinterpretación siguió un proceso acrofónico, o de orden, que puede ser expresado siguiendo las palabras del semiótico Roland Posner:

14 TSCHICHOLD, Jan, *El abecé de la buena tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2002, p.28

15 COSTA, Joan, “Nacimiento y expansión de la letra en la comunicación gráfica”, en BLANCHARD, Gérard, *La Letra*, Ediciones CEAC, Barcelona, 1988

16 *El abecé de la buena tipografía, op. cit.*, p. 29

“La primera letra del alfabeto fenicio (pronunciada *aleph*, en griego *alpha*, en latín *a*) constituía una sílaba introducida a golpe de glotis. En la lengua griega se dio a esta letra el valor fonético *a*, utilizando lo que era, desde su punto de vista, el principio de la forma de citación fenicia *aleph*. Del mismo modo apareció la griega *iota* (en latín *i*) de la fenicia *yod*; la griega *omikron* (en latín *o*) de la fenicia *ayin*, etc.”¹⁷.

Los romanos, a su vez, adoptaron ese legado fenicio tamizado por los griegos y, hacia el s. I d. C., su alfabeto (del griego *alpha*, *beta*) o abecedario (del latín *a*, *b*, *c*) era casi idéntico al actual.

La importancia de estos alfabetos radica en la capacidad de abstracción con la que fueron concebidos. Es decir, los fenicios, primero, y los griegos y latinos, después, supieron representar gráficamente algo tan abstracto como el sonido y, además, esos trazados gráficos eran portadores de significado, y, por tanto, vehículos de comunicación. Es tal la magnitud de este logro que, después de 2.000 años, las lenguas occidentales conservan, salvando las distancias, las mismas grafías. Es más, esta arbitrariedad del signo lingüístico, que afecta no solo a la relación entre sonido y significado, sino también a esta relación entre una grafía y un sonido, fue erigida, por el lingüista Ferdinand de Saussure, como una de las principales características del signo lingüístico:

“El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: el signo lingüístico es arbitrario. Así, la idea de *sur* no está ligada por relación alguna interior con la secuencia de sonidos *s-u-r* que le sirve de significante, podría estar representada tan perfectamente por cualquier otra secuencia de sonidos”¹⁸.

17 POSNER, Roland, *Equilibre de complexité et hiérarchie de précision : Deux principes d'économie dans la notation des langues et de la musique*, Separata de la Technische Universität, Berlín, 1985

18 SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Alianza Editorial,

Pero volviendo al alfabeto romano, este desarrolló, a partir de las inscripciones monumentales, tres tipos de grafías: la capital quadrata o capital lapidaria elegante (siglo IV o V) la capital rústica o capital lapidaria rústica (finales siglo III y mediados siglo IV) y la cursiva romana (siglo IV). El texto inscrito en la columna trajana (Roma, 110 d. C.) fue la base de la capital quadrata.

“Los romanos establecieron un canon de letra cuyos caracteres presentaban un pequeño pie al efecto de compensar, a los ojos del observador, el ensanchamiento de la parte central de los rasgos verticales y perfilar, de ese modo, una suerte de línea-base imaginaria. Este tipo de letra, también llamada romana antigua, se inspiró en las inscripciones de la célebre columna Trajana levantada en Roma hacia el año 110 d. C.¹⁹”.

Ese pequeño pie, precisamente, es el origen del *serif*, también llamado remate, bastón, gracia o serifa frente a la tipografía de palo seco o lineal.



El nombre “capital” es tomado de *caput-capitis* (*capita* en plural) que significa cabeza, ya que fueron usadas, posteriormente, en los encabezamientos de los libros o como iniciales de los capítulos. Precisamente, aquí se encuentra el origen de la denominación de capitular también llamada letra capital, capital adornada, inicial miniada o mayúscula decorada, más adelante abundaremos en todos estos conceptos.

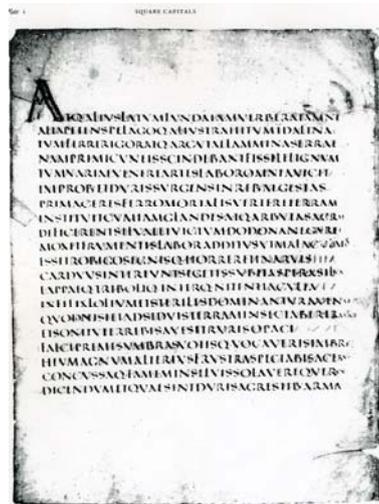
Madrid, 1987, p. 90

19 ALBERT DE PACO, José M^a, *Diccionario de símbolos*, Óptima, Barcelona, 2003, p. 45

Esa letra capital, que era la más antigua, tenía otra variante, la rústica, que era menos formal que la cuadrada pero más rápida de reproducir, a la vez que ahorra papiro. Tanto las capitales como las rústicas se utilizaban para textos que había que conservar, pero en los escritos diarios la letra que se empleaba era la cursiva romana. Veamos un ejemplo de cada una:

AIQ·ALIVSLATVM·FVNDAMVERBERATAMNE
ALITAPITINSPILAGOQ·ALIVSTRAHITVMIDALINA
TVM·FERRIRIGORATQ·ARGVTN·HAMMINASERRAI
NAMPRIMICVN·HISCINDIBANT·FISSILIGNVM
TVM·VARINVINIRIARTISLABOROMNIAVICIT
IMPROB·ITDVRISSVRGINSINRIB·NIGISTAS
PRIMACIRIS·FERROMORTINISVERTITERRAM

[Reproducción Capital quadrata o elegante]



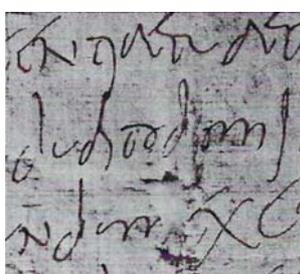
Capital quadrata: siglo IV, (*Georgicon*, I, 141-154)²⁰

20 ARÉVALO JORDÁN, Víctor Hugo, *Introducción a la Paleografía*, 1999
<<http://members.tripod.com/vhaj/PrimerPeriodo.htm>> (septiembre 2005)

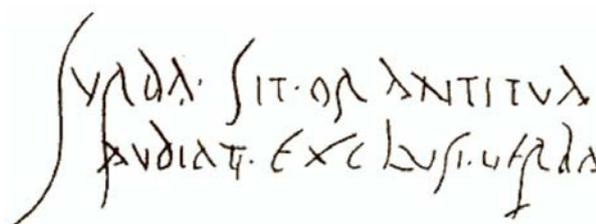


ROE EXTREMV AMHVNCARETHVSAMIHICONCEDELABORVM PAVCAMEOGALLOSETQVAELEGATIPSNYCORIS CARMINASVNDICENDA NEGETQVISCARMINAGALLO SICTIBICVAMFLVCTVSSVBTIERLABRESICANOS DORISAMARASVAMNONINTERMISCEATVNDAM INCIPESOLLICITOSGALLIDICAMVSAMORES

[Reproducción Capital rústica]



[Cursiva romana]



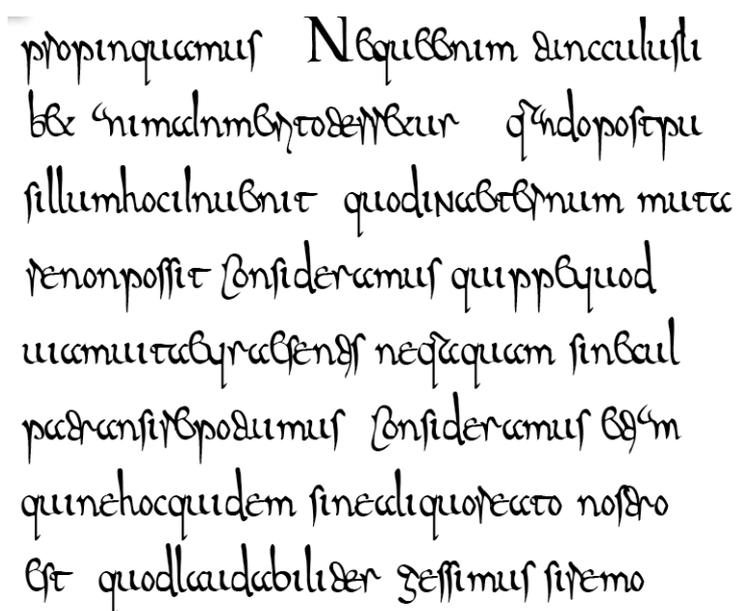
[Reproducción Cursiva romana]

En la expansión de estas letras tuvo mucho que ver el auge del Cristianismo,

“que se convirtió en religión oficial del Imperio Romano el año 313 d. de C. En Egipto, que era provincia romana desde el año 30 a. de C., la influencia cristiana cerró escuelas y templos, y provocó la caída final de la tradición jeroglífica. Mientras en otras partes la influencia del alfabeto fenicio daba lugar al desarrollo de las escrituras hebrea moderna y árabe, la actividad de los misioneros en el Imperio Romano difundió el Cristianismo por Europa y sentó las bases de la civilización occidental”²¹.

21 AAVV, *Guía completa de Caligrafía, técnicas y materiales*, Quill Publishing Limited, Madrid, 1985, p. 45

Una letra heredera de la cursiva romana es la escritura merovingia. Se desarrolló durante el reinado de los reyes merovingios en Francia, o sea, del siglo VI al VIII, antes de la reforma de la escritura realizada por Carlomagno que se estudiará más adelante. Por esta razón, a este tipo de letra también se la conoce con el nombre de “minúscula precarolina”, aunque este término no acabó de asentarse.



ppropinquamus Nequibnum dinculisti
be huncadmbhito de haur qndopostpu
sillumhocilhuonit quodinauabnum muta
renonpossit Consideramus qui ppequod
uicamuita bgrasendf neqacquam sinbaul
pactansifpodiimus Consideramus bsm
quinehocquidem sinealiquoreato nostro
Est quodlaudabiliter gessimus sidemo

[Reproducción letra merovingia]

Hacia mediados del siglo V, coincidiendo con la caída del Imperio Romano, son incorporados nuevos soportes de escritura como el pergamino y la vitela, así como nuevas herramientas como la pluma de ave que desplazó a la caña. El uso de estos nuevos instrumentos permitió una mayor velocidad en la transcripción de los textos, lo que dio lugar a nuevos tipos de letra que fueron las antecesoras de las minúsculas: la uncial y la semiuncial.

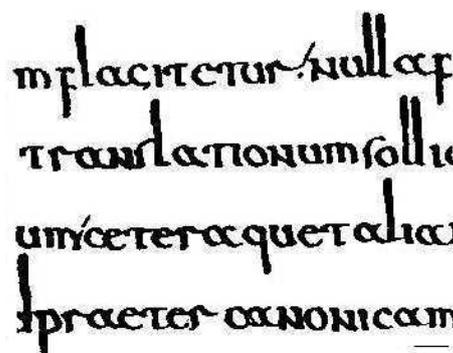
La letra uncial, que se utilizó desde mediados del siglo V hasta el siglo VIII, es grande y redondeada. Fue muy utilizada en escritos cristianos encontrándose en gran número de manuscritos hasta el siglo VIII d. C. A partir del siglo IX d. C. comienza a ser reservada para trabajos especiales y luego se utilizará solo como capitular, es decir, solo como escritura decorativa.

El significado etimológico del término uncial, que se deriva de la palabra latina *unciam*, es onza: “duodécima parte del pie” o “de una pulgada de alto”, término que se aplicaba antiguamente a las letras de gran tamaño que aparecían en las inscripciones. Precisamente, por ese gran tamaño, era lenta de escribir y ocupaba demasiado espacio.



[Reproducción de la escritura uncial]

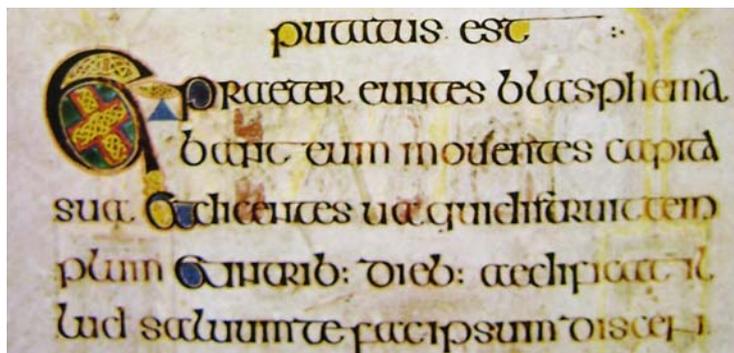
A finales del siglo V, la letra uncial, de tamaño considerable y de lenta reproducción, dio paso a la semiuncial. Este estilo de grafía era mucho más artesana, es decir, las letras se salían de la línea y sus trazos ascendentes y descendentes eran muy pronunciados y, a veces, incluso, exagerados:



[Reproducción semiuncial]

La semiuncial fue utilizada en escritos cristianos hasta el siglo X, pero su forma irregular causaba muchos problemas a los amanuenses monásticos, que buscaban la perfección de los textos como camino timorato de complacer a Dios. Por esta razón, hubo muchas variantes de las letras unciales y semiunciales, cada copista *ductilizaba* los trazos en función de la habilidad de sus dedos.

Una de estas variantes es la escritura insular, desarrollada en Irlanda e Inglaterra, de ahí su denominación, que fue utilizada durante los siglos VI al XI. Los códices insulares presentaban diferencias con el resto de Europa, no solo en la escritura y la decoración sino también en la calidad del pergamino que era mucho más elevada.



Escritura insular, *Libro de Kells* (Irlanda, siglo IX)

A finales del siglo VIII, Carlomagno encargó a Alcuin de York la normalización de la escritura, dando lugar a una nueva letra: la minúscula carolingia (también llamada carolina y carlovingia). Alcuin de York (735-804), profesor de la escuela de la corte en Aachen, se basó, para crear la minúscula carolingia, en las letras ya existentes, es decir, en la capital cuadrada, la capital rústica, la uncial y la semiuncial. Esta letra minúscula comenzó a usarse como norma en todos los textos, pero las grafías precedentes no cayeron en el olvido sino que sirvieron para jerarquizar el contenido de los libros:

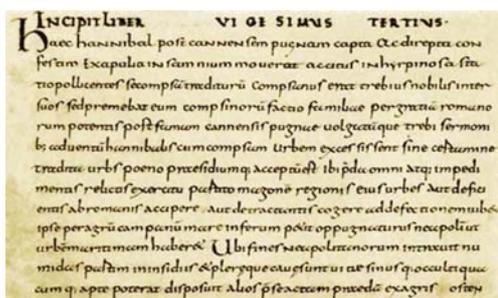
“Los títulos principales, por ejemplo, se escribían en mayúsculas cuadradas romanas; las primeras líneas de texto en unciales y el prefacio en semiunciales. El texto se escribía en minúscula carolingia, y las correcciones y notas se añadían en mayúsculas rústicas. La rica decoración de los textos bíblicos, lujosamente pintados y dorados, dio lugar además a letras mayúsculas y marginales muy elaboradas, y a varias formas de ornamentación para el texto”²².

²² *Guía completa de Caligrafía, técnicas y materiales, op. cit.*, p. 49

Además de esta tarea tipográfica, Alcuin recuperó algunos libros que habían sido realizados con errores por parte de los copistas, bien por distracciones o bien por interpretaciones erróneas. En relación con estas alteraciones de los textos se podría hacer un inciso, como dato curioso, citando al historiador Jacques Le Goff:

“Los monjes que laboriosamente los escriben [los libros] en los *scriptoria* de los monasterios, se interesan sólo medianamente por el contenido, ya que para ellos lo esencial es la aplicación, el tiempo invertido, las fatigas sufridas al escribirlos. Es la obra de penitencia que les valdrá el cielo. [...] miden por el número de páginas, de líneas, de letras, los años de purgatorio rescatados, o bien se lamentan por la falta de atención que les ha hecho saltarse una letra y acrecentar con ello los años que les aguardaban en el purgatorio. Así legarán a sus sucesores el nombre de aquel diablillo especializado en fastidiarlos, el demonio *Titivillus* de los copistas”²³.

Alcuin de York, por tanto, dictó las normas para la uniformidad de la escritura, reelaboró algunos libros salvándolos de los errores que habían cometido los amanuenses y, además, inventó las signos de puntuación como la interrogación o la exclamación. La minúscula carolingia se utilizó como norma durante los siglos IX y X y sobrevivió hasta el siglo XII.



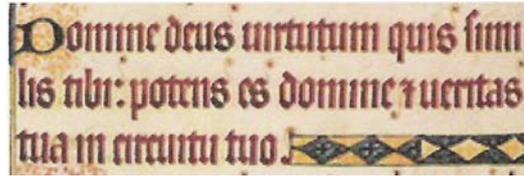
Escritura minúscula carolingia²⁴

23 LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Editorial Universitaria Buenos Aires, Buenos Aires, 1965, pp. 16, 17

24 *Scripta*,

<http://www.nice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/trad/trad8marco.htm>, (septiembre 2005)

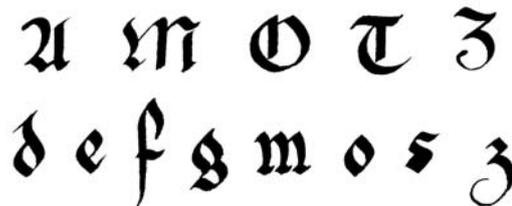
1. *Textus precisus*, con trazos verticales perpendiculares a la línea base. Se diferencia de la anterior en que ésta no tiene esa apoyatura en forma de rombo:



2. En Italia la variante gótica era más redondeada y menos comprimida, se llamó *littera moderna* o rotunda.

Reproducción de la rotunda²⁷

3. *Littera bastarda*, cuyo nombre indica que era un sucedáneo de la escritura formal.

Reproducción de la *littera bastarda*²⁸

4. En Alemania (siglo XVI) aparece otro tipo de Gótica, la *fraktur* (del lat. *fractus*, quebrado), cuyas formas parecen una fusión de la textura y la bastarda.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Lettering, op. cit.*, p. 21

A M D Z Z d e f g m o s z

Reproducción de la *fraktur*²⁹

En la variante de la gótica llamada textura se compuso la *Biblia de Gutenberg* o la *Biblia de las 42 líneas* (porque cada una de las dos columnas de la página contiene 42 líneas de texto), el primer libro impreso en la imprenta de tipos móviles de Gutenberg (1450).

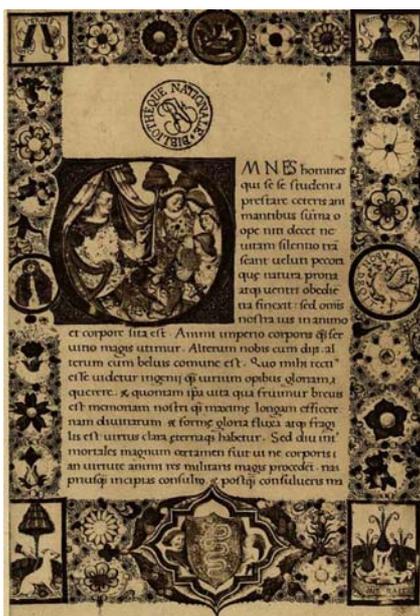


“Concebida en principio para que se asemejara a un manuscrito, no llevaba números de página ni páginas de títulos u otros rasgos característicos de los libros modernos. A pesar de que la combinación de fabricación de papel y tipos fundidos permitió realizar grandes tiradas, sólo han sobrevivido 47 ejemplares de

²⁹ *Ibidem*

esta obra. Las ilustraciones que acompañan al texto de esta página fueron pintadas a mano, aunque era frecuente imprimirlas como grabados. La imagen muestra un página de la Biblia de 1445, en que puede leerse el inicio del *Libro de los Macabeos*.^{30,,}

Volviendo a la letra gótica, hay que decir que este término fue aplicado por los humanistas del Renacimiento en una clara referencia a los bárbaros godos, y es que la Baja Edad Media fue, para los renacentistas, un periodo tosco y burdo en cuanto a las disciplinas creativas se refiere. En Italia, cumbre del Renacimiento, la grafía gótica no alcanzó la densidad típica de la textura de los países nórdicos sino que la variante, *littera moderna* (o rotunda), como ya se ha dicho, era más redondeada y menos densa. Pues bien, hacia 1400, Poggio Bacciolini quiso apartarse de esta *littera moderna* y, basándose en la *capital quadrata* romana y en la minúscula carolingia, creó la *littera antiqua* o humanística.



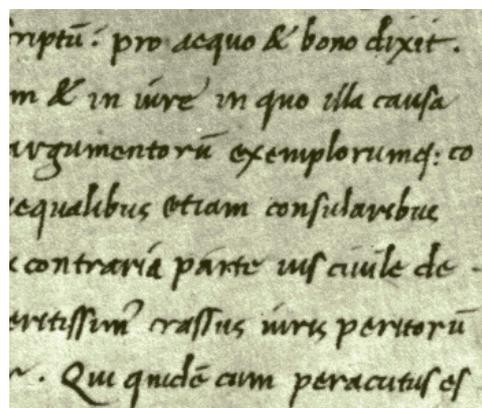
Littera antiqua, De conjuratione Catilinae (1467)³¹

Poco después, a mediados del siglo XV, Niccolo Niccoli creó la minúscula de Niccoli basándose en la cursiva gótica informal, es decir, en la *Littera bastarda*. Y es en esta tipografía del florentino Niccoli

30 <<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/gutenberg/fotos7.htm>>, (sept. 2005)

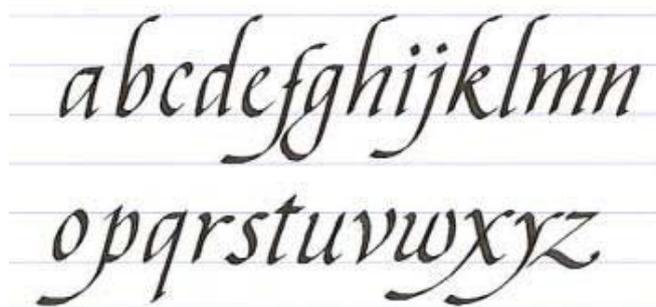
31 <<http://theleme.enc.sorbonne.fr/>>, (septiembre 2005)

donde se encuentra el origen de la escritura cursiva que, en la actualidad, utilizamos.



Minúscula de Niccoli³²

Por otra parte, los escribientes del entorno papal, para la realización de comunicados de la Cancillería Romana, realizaron una letra cursiva que se caracterizaba por sus florituras ascendentes y descendentes. Se trata de la letra cancillerisca:



[Reproducción de cancillerisca]

Pero hay que volver a 1450, cuando Gutenberg inventó la imprenta, para hacer referencia a un hecho significativo: en tan solo 50 años, es decir, en 1500, existían en Europa unas 1.100 imprentas. La proliferación de la imprenta fue paralela a la enorme producción de publicaciones que la misma imprenta hizo posible, hecho sustentado, además, por la generalización del uso del papel, soporte de escritura que ganaba terreno a pasos ciclópeos.

32 <<http://www.nostiposduros.com/paginas/histo14.html>>, (septiembre 2005)

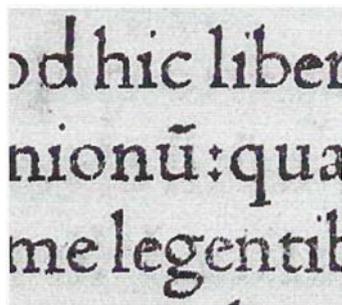
Por otra parte, los editores se afanaban en singularizar su obra para diferenciarse en ese nuevo mercado de tipos volcados en vitela, y ya también en papel, que comenzaba a florecer. En este momento, pues, comenzamos a hablar de tipografía con nombres propios.

Uno de estos maestros tipógrafos fue el francés Nicolas Jenson (1420). Empezó diseñando y tallando tipos góticos, pero pronto se convirtió en el maestro excepcional de la romana. Jenson realizó libros que son referencia de la época en la que vivió, como la *Evangelica Praeparatione* de Eusebius (1470), el *Epistolæ ad Brutume* de Cicerón (1471) o la *Historia Natural* de Plinio (1473). En 1475, el Papa Sixto IV le nombró impresor vaticano. Falleció en Roma, en 1480.

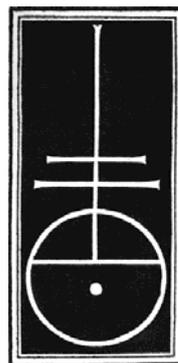


Jenson, 1471, *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano (Venecia)³³

33 KANE, John, *Manual de tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 23



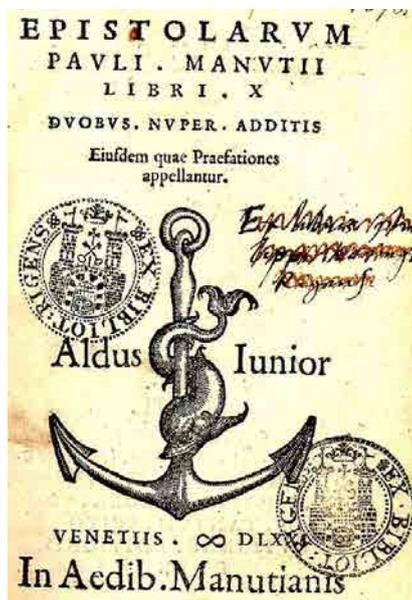
Jenson [detalle de la obra anterior]



Marca de impresor de Jenson³⁴

Otro tipógrafo importantísimo en el Renacimiento fue el veneciano Aldus Manuzio (1449-1515). En 1499 editó un libro fundamental en el diseño renacentista: *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. En 1502 y 1515, publicó dos ediciones de *La Divina Comedia* de Dante, en formato reducido, hecho que constituye un cambio significativo respecto a la tradición de los libros de gran tamaño.

En el siguiente ejemplo podemos ver un tipo aldino y la marca de impresor de Aldus Manuzio:



*Epistolarium de Aldus Manuzio, Venecia 1517*³⁵

³⁴ <<http://www.infoamerica.org/museo/tipografos/paginas/jenson.htm>>, (sept. 2005)

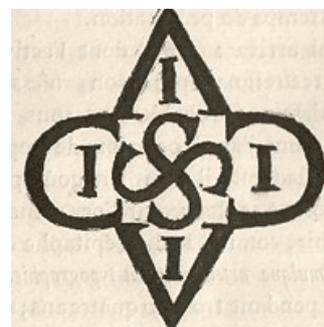
³⁵ *Ibidem*

Fueron muchos los tipos que diseñó Aldus Manuzio pero el más representativo fue la tipografía cursiva o inclinada, inspirada en la cancilleresca, llamada desde entonces genéricamente aldina o itálica. Como dato curioso se puede señalar la leyenda, según la cual, Aldus Manuzio se fijó en la letra autógrafa de Francesco Petrarca para el diseño de ese tipo inclinado.

Otra grafía asociada a este maestro es la bembo (ya que fue utilizada en la obra de Pietro Bembo, *De Aetna*), diseñada por Francesco Griffo en el taller de Manuzio en 1495:

ABCDEF GHIJK
 LMNOPQRST
 UVWXYZ
 1234567890
 &
 abcdefghijklmn
 opqrstuvwxyz
 -.,:;!?"

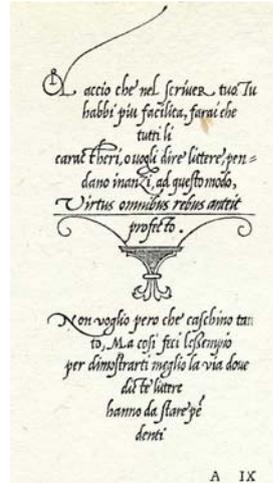
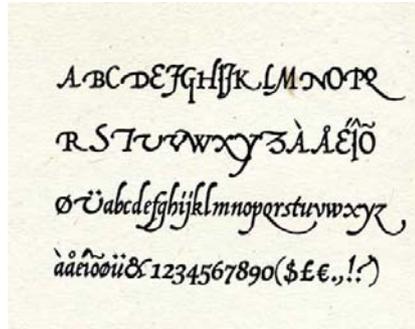
[Reproducción digital]



Marca de impresor de Griffo³⁶

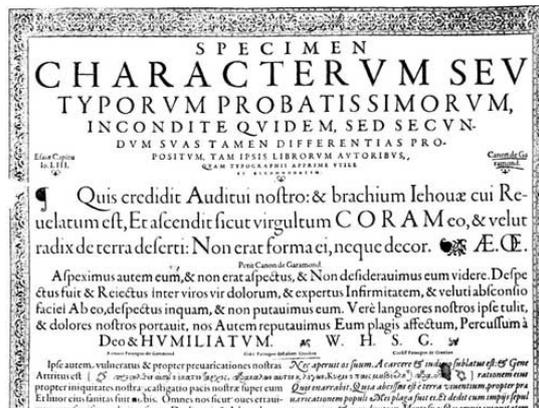
Muy importante fue también la labor de Ludovico Degli Arrighi [Il Vicentino] (1475-1527) y su obra *La Operina da imparare di scrivere littera cancellarescha*, impresa en 1522 y compuesta en tipografía cancilleresca, que había sido usada por los calígrafos vaticanos, tal y como hemos visto anteriormente.

³⁶ *Ibidem*



Caligrafía de Ludovico Arrighi en *La Operina*, (1522)³⁷

Y no podíamos acabar el siglo XV sin hacer referencia al francés Claude Garamond (1490-1561). La tipografía que lleva su nombre fue digitalizada y en la actualidad es de uso frecuente en cualquier procesador de textos:



Garamond (1540), catálogo de Conrad Berner

La romana de Garamond es un hito en la llamada Edad de Oro de la tipografía francesa. Este tipo se caracteriza por:

“[...] la búsqueda de un equilibrio más completo entre mayúsculas y minúsculas, entre la versión redonda y la cursiva y, sobre todo refleja un mayor dominio de los recursos tipográficos, que se plasma en una modulación

37 *Ibidem*

más controlada. Esta modulación disminuirá el grosor y conseguirá un contraste más armónico entre trazos finos y gruesos y ofrecerá unos trazos y rasgos más pequeños y contenidos, cuidadosa y detalladamente trabajados en sus uniones. Al igual que la Bembo, la Garamond conservará la modulación oblicua de la escritura³⁸.

Ya entrando en el siglo XVI, concretamente en el año 1555, Christopher Plantin funda una de las imprentas más importantes de Europa, pero hacia 1562 es acusado de publicar libros herejes y tiene que ocultarse durante un tiempo. Será a partir de 1567 cuando publique sus mejores obras: *La Biblia Políglota* y la *Biblia Real*. Como ejemplo se pueden ver algunas de sus marcas de impresor:



En España, en 1550, Juan de Iciar publicó *Orthographia practica*, un libro sobre el arte de escribir, y diseñó, inspirándose en los maestros italianos Manuzio y Griffo, la bastarda española:



Bastarda española (1550)³⁹

38 AAVV, *Manual de tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2001, p. 56

39 <<http://www.cervantesvirtual.com/>>, (septiembre 2005)

En el siglo XVII se publica, también en España, otro libro sobre la escritura, *Nueva arte de escribir*, de Pedro Díaz Morante, cuya tipografía recrea la bastarda española con trazos ascendentes y descendentes muy marcados:



Díaz Morante, *Nueva arte de escribir*, 1615⁴⁰

En general, el XVII fue un siglo de recreación y perfeccionamiento de la herencia que había dejado el Renacimiento. En el XVIII, sin embargo, encontraremos maestros tipógrafos cuyo legado aún hoy disfrutamos.

Uno de estos tipógrafos, Pierre Simon Fournier (1712-1768), publicó, en 1737, *Manuel Typographique*, en el que definió una unidad de medida estándar para los caracteres llamada duodecimal. Se basó en el tipo de letra más pequeño que se utilizaba normalmente en Francia, llamado *nomparella* (del francés *non pareille*, impar o desigual) y lo dividió en seis partes, a cada una de las cuales le dio el nombre de punto. Así, una *nomparella* medía seis puntos, y a la medida de doce puntos le dio el nombre de cíceros ya que era similar al cuerpo empleado en la edición de la obra Cicerón, *De Oratore*, que realizó el impresor Schöffer a finales del siglo XV.

De este sistema de puntos de Fournier proviene el actual sistema de medición de cuerpos tipográficos. Veamos, como ejemplo, un impreso realizado por este maestro fundidor en tipografía *itálica fournier*⁴¹:

40 JURADO, Augusto, *La Imprenta. Origen y evolución*, Fedrigoni, Madrid, 1998, Tomo I, p. 38

41 <<http://www.unostiposduros.com/paginas/histo14c.html>>, (octubre 2005)

ITALIQUE.

OTHON lui livre la bataille, & la perd: il avoit pourtant encore assez de forces pour faire tête à l'ennemi; mais quelque chose que pussent lui dire ses soldats, dont il étoit extrêmement cheri, pour l'engager à hazarder une seconde bataille, il aima mieux mourir genereusement que de répandre davantage le sang de ses Sujets. Après avoir dormi toute la nuit d'un profond sommeil, il se passa son épée au travers du corps, étant dans la trente-huitième année de son âge, & le troisième mois de son Empire.

Otro francés, François Ambroise Didot (París, 1730-1804), que perteneció a una familia con larga tradición editorial, basándose en las innovaciones realizadas por Fournier, introdujo una nueva medida, el punto didot, equivalente a 0,376 milímetros. A partir de ese momento, con el sistema Didot, se estandarizó la medida tipográfica que fue adoptada en todas las fundiciones del mundo, excepto en Inglaterra y Estados Unidos, donde el punto tipográfico está basado en la pulgada inglesa, cuya equivalencia con el sistema métrico es de 0,352 milímetros.

Situándonos en Inglaterra, y siguiendo en el siglo XVIII, podemos citar a un tipógrafo fundamental: William Caslon (1692-1766), que se convirtió en el principal fundidor de tipos de Londres. En 1734 elabora su primer muestrario que contiene 38 fuentes con titulares, romanas y cursivas, negras, góticas, hebreas, griegas y motivos florales.



[Reproducción tipografía Caslon]⁴²

“Los tipos Caslon, aunque no aportan soluciones novedosas, destacan por lo depurado de su acabado y el equilibrio de sus formas en los caracteres y en el conjunto gráfico del alfabeto”⁴³.

También en Inglaterra, John Baskerville (1706-1775) no solo creó un tipo que lleva su nombre, sino que se afanó en la modernización de las herramientas, las tintas y el papel buscando siempre la impresión perfecta. Su obra maestra fue la impresión de la Biblia compuesta en tipos baskerville:



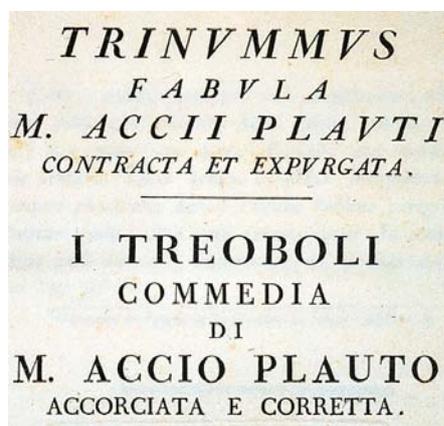
[Reproducción tipografía Baskerville]⁴⁴

42 *Lettering, op. cit.*, p. 28

43 *Manual de tipografía, op. cit.*, p. 59

44 *Lettering, op. cit.*, p. 28

En Italia, Giambattista Bodoni (1740-1818), que aprendió el oficio de su padre, maestro impresor, edita su primera obra sobre tipografía en 1782, *Fregi e Majuscole*. Más tarde, en 1788, publica la obra más importante hasta el momento sobre tipografía: *Manuale Tipografico*, donde se encuentran 100 alfabetos romanos, 50 itálicos y 28 griegos, además de recursos tipográficos decorativos y ornamentales. La edición completa la saca a la luz su viuda, convirtiéndose en una obra póstuma (1818). La importancia de este libro, aparte de ser una joya en cuanto objeto, radica en que su contenido supone el inicio de la tipografía moderna ya inaugurada por Baskerville.

Tipos Bodoni⁴⁵

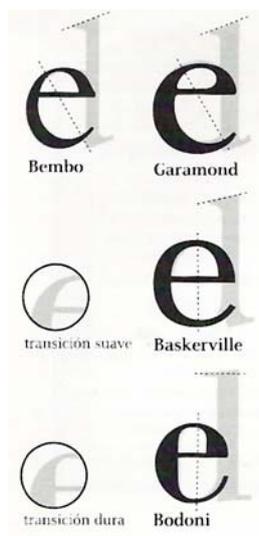
[Reproducción tipografía Bodoni]

“Para Bodoni, la belleza de un texto reside en la letra y se asienta en los atributos de regularidad, limpieza, buen gusto y gracia. Con el término “regularidad” alude al requisito de que todas las letras deben estar regidas por una norma que genere conformidad sin ambigüedad, variedad sin disonancia. Por “limpieza” entiende el primor con que se funden las letras y la minuciosidad con que se ejecuta el proceso de impresión. El buen gusto es lo que se deriva de la sabia combinación de estilos variados, del criterio para entrever los pros y contras que entraña toda

45 <<http://www.unostiposduros.com/paginas/maes5.html>>, (octubre 2005)

amalgama. Por último, la gracia es la virtud que se advierte en la desenvoltura del trazo, que ha de parecer espontáneo sin serlo⁴⁶.

A modo de recordatorio, sería interesante ver, en este momento, la evolución de los tipos romanos desde la Bembo (finales s. XV) hasta la Bodoni (finales siglo XVIII):



Esquema evolutivo de la tipología romana⁴⁷

Como se ve en el esquema, la inclinación de la letra, típica de la escritura manual, va enderezándose hasta tomar la posición axial, más característica de la reproducción mecánica.

Por otra parte, la alternancia de trazos gruesos y finos desahoga la textura compositiva y da a la página un color más armónico.

Acabando ya el siglo XVIII se puede hacer referencia a un hecho muy importante en cuanto a escritura se refiere: el descubrimiento, en 1799, de la Piedra Rosetta. Un poco más tarde, en 1822, fue descifrada por el francés Jean François Champollion. El texto muestra tres formas de escritura diferentes: las 14 primeras líneas en jeroglífico (escritura de los funcionarios y textos religiosos), las 32 líneas centrales en demótica

46 ALBERT DE PACO, *op. cit.*, p. 47

47 *Manual de tipografía, op. cit.*, p. 58

(escritura egipcia diaria), y las 54 últimas líneas en griego. El contenido resultó ser un decreto de los sacerdotes de Memphis en honor de Ptolemaios V (196 a. C.).



Piedra Rosetta⁴⁸

El siglo XIX llega caracterizado por el avance tecnológico que se tradujo en el desarrollo de los medios de producción y, por consiguiente, en la difusión masiva de libros y periódicos.

Sin embargo, en este proceso de modernización técnica, encontramos a un tipógrafo inglés que apuesta por la artesanía más purista: William Morris (1834-1896), artífice del movimiento “Arts & Crafts” (Artes y Oficios).

“Morris creó un *revival* cultural en la Inglaterra victoriana que se basaba en las artes y los oficios de la época medieval como paradigma de la primacía del ser humano sobre la máquina y a la vez de un trabajo hecho atendiendo a las más altas cotas de expresión artística”⁴⁹.

48 ESCOLAR, Hipólito, *Los manuscritos*, Ediciones Pirámide, Madrid, 1993, p. 15

49 <<http://www.unostiposduros.com/paginas/maes8.html>>, (octubre 2005)

Sire Degrevaunt that hend hyght,
That dowghty was of dede.
Was nevere kyngh that he fond,
In fraunce ne in England,
Myght sette a schafft of hys hond
One a stythe stede!

Tipografía *Troy* de W. Morris⁵⁰

Esta actitud reaccionaria de W. Morris venía, en cierta forma, empujada por las nuevas necesidades comerciales. Y es que los criterios de excelencia, en cuanto a las publicaciones, cambiaron de forma radical: ya no se valoraba, o al menos no en primer término, la calidad del papel, el cuidado en la impresión o la armonía tipográfica, sino que se buscaba la llamada de atención, la novedad y la rapidez en la ejecución del trabajo. Es el inicio, pues, de la impresión publicitaria.

Esta nueva función de la tipografía exigió nuevas formas que, hasta entonces, no habían sido necesarias: letras más grandes, más efectistas y más elaboradas que desembocaron en los llamados tipos de rotulación: la letra gruesa (*fat face*), la egipcia o de pie cuadrangular (*egiptian* o *slab serif*), de fantasía (*decorative*) y la palo seco (*sans serif*). Estos nuevos tipos, además, son diseñados atendiendo a múltiples variaciones: letras sombreadas, floreadas, rayadas, punteadas, etc.

De este modo, las formas tipográficas que, desde el siglo XV, habían evolucionado cuidadosamente de mano de los maestros fundidores, tropezaron con el flash de la comercialización y dejaron un pequeño paréntesis en ese proceso de perfección que venían experimentando.

La primera letra gruesa fue diseñada por Robert Thorne sobre 1800:

BRIDGE
ashford.

50 *Ibidem*, (octubre 2005)

“Este tipo de letra gruesa (*fat face*) presenta poca legibilidad y un aspecto muy tosco. Se ha añadido un peso adicional a los trazos gruesos y se ha reducido el de los trazos finos y terminales. El efecto es la creación de pequeñas formas contrastantes (como los contornos de la “h” y la “d” de caja baja), que, ópticamente, producen el efecto de relleno”⁵¹.

También Robert Thorne diseñó, poco después, el tipo egipcio:

CELEBRATED
Birmingham

“El Egipcio se ha utilizado a menudo como un tipo de Rotulación efectivo para la publicidad y otra clase de trabajos de reclamo lanzados por la Revolución Industrial. El diseño pesado, de aspecto mecánico y de carácter monolineal, es adecuado para las letras mayúsculas, pero la caja baja es irregular, con escasa legibilidad. En particular la “g” y la “a” de caja baja no poseen la solidez de las otras letras”⁵².

En 1816 la fábrica Caslon crea, por primera vez, la tipografía de palo seco, o *sans serif*, consistente en líneas de igual grosor exentas de remates. En EEUU se llamaron góticas porque su textura recordaba a la letra medieval. En cuanto a la caja baja, fue el fundidor William Thorowgood el primero en crearla y la llamó *grotesque*, término que aún hoy se utiliza para denominar a los tipos de esta familia.

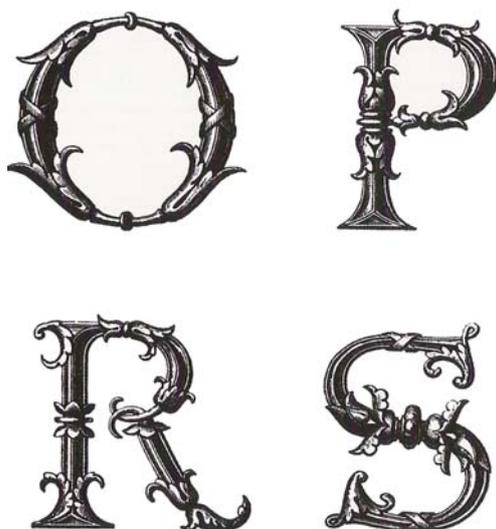
51 PERFECT, C., *Guía completa de la tipografía*, Blume, Barcelona, 1994, p. 18

52 *Ibidem*, p. 19

**TO BE SOLD BY AUCTION,
WITHOUT RESERVE;
HOUSEHOLD FURNITURE,
PLATE, GLASS,
AND OTHER EFFECTS.
VINCENT FIGGINS.**

“La Revolución Industrial trajo consigo el nacimiento de un nuevo estilo de palo seco (*sans serif*), un tipo sin trazos terminales. Este ejemplo de principios del siglo XIX es de una talla pobre, especialmente la “S”, la “N” y la “G”. La tosquedad de este diseño puede atribuirse al declive general en la calidad de los tipos afectada por la presión sobre el departamento de diseño de las fundiciones a quienes se exigía una cantidad infinita de nuevos tipos de Rotulación”⁵³.

Los tipos fantasía encuentran su referencia en las capitulares de los manuscritos medievales y comenzaron a producirse desde mediados del siglo XVIII, aunque no fue hasta el siglo XIX, en las fundiciones inglesas, cuando se crean de forma prolífica:



53 *Ibidem*, p. 19

“Durante el siglo XIX, los tipos de letra ornamentada florecieron como producto tipográfico de la Revolución Industrial. Conforme transcurría el siglo, su calidad en términos de diseño y manufactura se fue deteriorando y dio como resultado tipos que a menudo no eran más que una orgía sobreelaborada de ornamentación. Este ejemplo de una fundición inglesa es un ejemplo típico de los tipos de Fantasía de este periodo”⁵⁴.

Pero estas letras decorativas llegaron a perfeccionarse en la última década del XIX con el movimiento Art Nouveau, o Modernismo, y encontraron su mayor aplicación en una nueva forma de comunicación gráfica: el cartel.



Iniciales modernistas⁵⁵

Toda esta fase de renovación tipográfica llegó a su culmen con los movimientos de vanguardia del siglo XX: Futurismo italiano y, posteriormente, ruso, Expresionismo alemán, Dadaísmo y Surrealismo

⁵⁴ *Ibidem*, p. 20

⁵⁵ LUIDL, P. y HUBER, H, *Ornamente*, Bruckmann, München, 1990, p. 361

franceses, Suprematismo y Constructivismo rusos, y otros *ismos* que surgieron en las primeras décadas del siglo XX. Bien es cierto que estas disciplinas vanguardistas revolucionaron más la composición que la tipografía propiamente dicha, pero sí hay que detenerse en *Parole in libertà* de Filippo Tommaso Marinetti. Sus composiciones transgreden toda regla establecida: rompe la linealidad, la simetría, la canónica armonía, etc. para proclamar la libre expresión del artista.

“Para ellos [los futuristas] la forma de la tipografía debía enfatizar el contenido escrito, huyendo además de las normas establecidas por la tradición sobre la armonía. [...] la palabra en libertad justificó un protagonismo inusual del tipo en una disposición espacial inédita, en la cual la letra se libera de la alineación clásica adoptando formas concretas figurativas [...] o bien en alineaciones verticales, circulares, en escalera, etc.”⁵⁶.

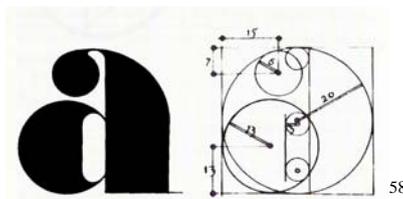


Marinetti, F.T., *Parole in libertà: olfattive, tattili, termiche* (1932)⁵⁷

Siguiendo con la experimentación de tipos, pero manteniendo una actitud radicalmente opuesta al Futurismo, la institución alemana Bauhaus proclama, en 1925, una tipografía compuesta exclusivamente de letras minúsculas. Con esto pretendían crear una escritura unitaria que se correspondiera lo más posible con la lengua hablada. Esta iniciativa no tuvo demasiado éxito aunque llegó a ser desarrollada mediante diseños tipográficos, como el *Programa constructivo de la letra* de Joost Schmidt, en 1930:

56 SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 125

57 <<http://www.futurism.org.uk/>>, (octubre 2005)



En esta misma línea de búsqueda de un alfabeto funcional, se sitúa Paul Renner, aunque con unos resultados mucho más fructuosos. Basta hacer mención a su tipografía futura para ver cómo supo Renner reflejar, tipográficamente, esa comunión entra letra y habla que perseguía la Bauhaus:



Paul Renner, esbozo de la tipografía Futura (1925-1927)⁵⁹

Este esbozo fue desarrollado, posteriormente, con múltiples variantes:



Paul Renner, tipografía futura⁶⁰

58 *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días, op. cit.*, p. 132

59 *Ibidem*, p. 153

60 *Unos tipos duros, op. cit.*, (noviembre 2005)

Otro maestro tipógrafo que buscó el reflejo fiel de la lengua hablada plasmada en el papel fue Jan Tschichold. “Cayó también en esta moda, diseñando en 1929 un alfabeto sin ningún futuro del que realizó, simultáneamente, una versión fonética”:

FÜR DEN NEUEN MENSCHEN EXISTIERT
NUR DAS GLEICHGEWICHT ZWISCHEN
NATUR UND GEIST. ZU JEDEM ZEIT-
PUNKT DER VERGANGENHEIT WAREN
ALLE VARIATIONEN DES ALTEN ›NEU‹
ABER ES WAR NICHT ›DAS‹ NEUE. WIR
DÜRFEN NICHT VERGESSEN, DASS WIR
AN EINER WENDE DER KULTUR STEHEN.
AM ENDE ALLES ALTEN. DIE SCHEIDUNG
VOLLZIEHT SICH HIER ABSOLUT UND

Jan Tschichold, Tipografía fonética, 1929⁶¹

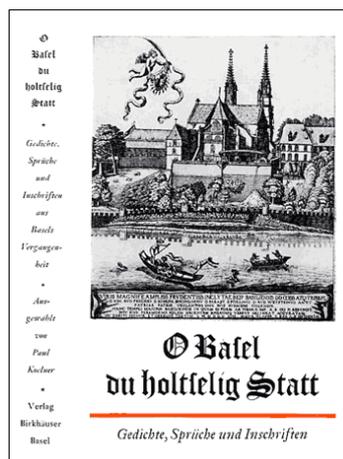
Pero Tschichold no sólo experimentó con la tipografía, también teorizó y, en 1928, publicó su primer libro: *Die Neue Typographie*, una especie de manual para maestros impresores en el que exponía, como premisa fundamental, la función comunicativa de la tipografía, así como la ruptura con la tradición, abogando por los tipos de palo seco y la asimetría compositiva de la página:



Jan Tschichold, *Die Neue Typographie* (1928)⁶²

61 *Ibidem*, p. 154

Con su segundo libro, *Typographische Gestaltung* (1935), da un giro a sus planteamientos teóricos y vuelve los ojos al canon tipográfico, aunque no de forma mimética, sino reciclando y reinterpretando los diseños de sus antecesores. Este cambio, provocado por la experiencia y por el reposo del entusiasmo juvenil, no influye, sin embargo, en su convencimiento en la funcionalidad de la tipografía y en la capacidad comunicativa de esta:



Jan Tschichold, portada editorial, 1944⁶³

Siguiendo en la primera mitad del siglo XX, encontramos un hito protagonizado por Stanley Morison (1889-1967): la creación, en 1932, de la Times New Roman para el periódico *The Times*. Morison, además, editó *The Fleuron* (1923-1930), una revista tipográfica en la que publicó sus *Principios fundamentales de tipografía*, artículos que, más tarde, recogió en un libro.

También de enorme importancia para el universo tipográfico fue el diseño, por parte del inglés Eric Gill (1882-1940), de la gill sans (1928), su diseño “está basado en el estilo y proporciones de las letras clásicas y en total contraste con la austeridad de los estilos geométricos, tan populares en esa época”⁶⁴.

62 <http://www.juanval.net/tschichold_obra.htm>, (noviembre 2005)

63 *Ibidem*, (noviembre 2005)

64 PERFECT, Christopher, *op. cit.*, p. 28

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1234567890 !"#\$%&'()*=?;^*`Ç

En EEUU, Morris Fuller Benton (1872-1948) diseñó, entre otras, la *parisian* (1928) y la *hobo* (1910), de inspiración modernista.

Parisian Style
Art Nouveau

Tipografía *parisian* de Benton⁶⁵

Tipografía *hobo* de Benton⁶⁶

Un caso parecido a la Times New Roman, en cuanto a su éxito y profusión, fue el de la helvética de Max Miedinger (Zurich, Suiza, 1910). Creada en 1956 con el nombre de *Neue Haas Grotesk*, fue renombrada, por cuestiones comerciales, como helvética, convirtiéndose en la tipografía más usada de las décadas de 1960 y de 1970.

tipografía helvetica

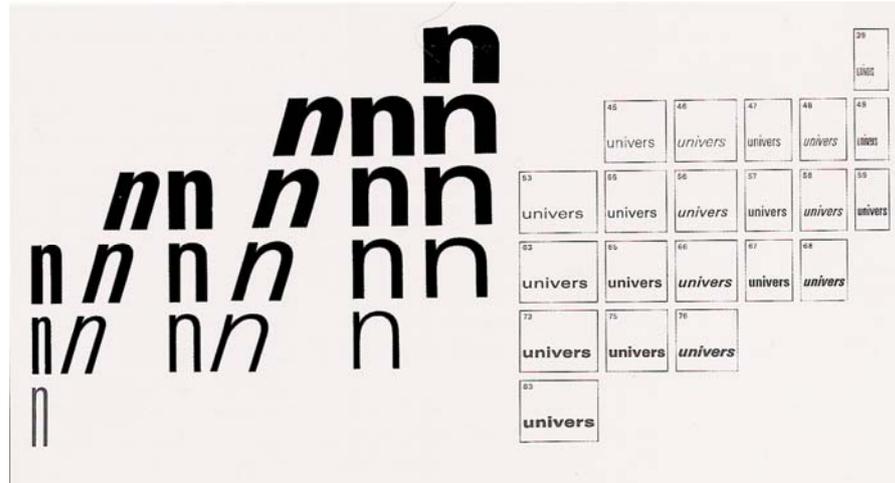
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

De Suiza también es el diseñador Adrian Frutiger (1928), quien creó, en 1957, el tipo *univers* que se despliega en 21 variaciones. Dada la gran cantidad de pesos de esta tipografía, Frutiger inventó un sistema que permitió disolver la anfibología de los términos *ligera*, *media*, *negrita*, etc.:

65 *Unos tipos duros, op. cit.*, (noviembre 2005)

66 *Ibidem*, (noviembre 2005)



A. Frutiger, sistema de referencia de pesos de la tipografía univers⁶⁷

Desde Alemania, Hermann Zapf (Nuremberg, Alemania, 1918) aporta a la tipografía un diseño que, siendo de palo seco, se asemeja a los tipos romanos en cuanto a su capacidad de legibilidad, se trata de la óptima (1958):

ABCDEabcde1

Zapf ha pasado por las tres generaciones de la tipografía: los tipos metálicos, la fotocomposición y la tipografía digital, adaptándose a los tres medios de forma magistral. Aparte de la óptima, otros tipos diseñados por Zapf son la palatino (1948) o la zapf chancery (1979):

The Writing Master
from the 16th century. Classical Elegance

Zapf, Palatino (1948)⁶⁸

Zapf, Chancery (1979)⁶⁹

⁶⁷ PERFECT, C., *op. cit.*, p. 31

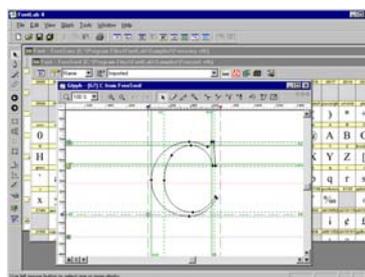
⁶⁸ *Unos tipos duros, op. cit.*, (noviembre 2005)

⁶⁹ *Ibidem*

En la era del diseño tipográfico digital, los tipos se modulan mediante programas como el Fontographer o el FontLab. Con la ayuda de estos softwares, el diseño tipográfico, y, sobre todo, la posibilidad de darle un uso casi inmediato, deja de estar en manos de un número reducido de profesionales. Cualquier usuario avezado puede crear y difundir sus propios tipos.



Interfaz de Fontographer



Interfaz de Fontlab

La fuente digital es un conjunto de dibujos vectoriales que se pueden escalar sin pérdida de calidad. Se almacenan principalmente en archivos de tipo Adobe PostScript Tipo 1 (PS), Múltiple Máster, TrueType (TT) y OpenType (OT).

Las PS requieren dos ficheros separados (.PFB y .PFM), uno que contiene la definición del contorno de la fuente para la impresora y otro que contiene los datos para su visualización en pantalla. El formato PS puede dar errores de compatibilidad entre sistemas Mac y Windows.

Las Múltiple Máster suponen una extensión de las PS. El usuario, mediante la aplicación Adobe Type Manager, puede crear variaciones entre los extremos de un peso determinado. Por ejemplo, existen dos extremos entre la letra regular y la black, pues bien, el usuario podrá crear, entre esos dos ejes, diferentes variaciones de grosor. Por tanto, las Múltiple Máster no son, estrictamente, un formato de fuente sino una aplicación para editar las fuentes PS.

Las TT, que se almacenan en un solo fichero, ofrecen menos problemas de compatibilidad entre Mac y Windows y, además, incorpora un

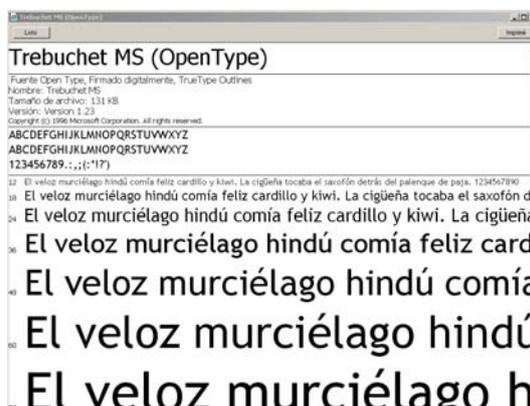
conjunto de instrucciones, llamadas "hinting", que mejora la legibilidad de la fuente en pantalla.

Las OT son compatibles para Mac, Windows y Linux y tienen una excelente calidad tipográfica. Otra ventaja del formato OT es que puede contener, en un archivo único, el juego de caracteres latino, griego, cirílico, etc., ya que utiliza el sistema Unicode y permite la aplicación de distintos alfabetos. Las tipografías clásicas y de uso más común ya se encuentran convertidas a este formato OT.



Adobe PostScript, TrueType y OpenType respectivamente⁷⁰

A modo de dato curioso, podemos recordar que en el entorno Windows se utiliza el pangrama “El veloz murciélago hindú comía feliz cardillo y kiwi [...]” para representar las distintas tipografías instaladas en el software:



En el entorno Mac, el pangrama que servía (en la actualidad ya no se utiliza) para ejemplificar la tipografía era “Jovencillo empozoñado de whisky ¡Qué figurota exhibe!”:

⁷⁰ LÓPEZ RAMÍREZ, Carmen, *Tratamiento de textos para contenidos editoriales*, IC editorial, Antequera (Málaga), 2014, p. 53



Atrás quedó el *Lorem ipsum* que utilizaban los impresores renacentistas para ejemplificar las tipografías. El texto, *Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat* [...], que pertenece al libro de Cicerón *Finibus Bonorum et Malorum* (año 45 d.C.), se convirtió en un estándar en la industria de las imprentas como pangrama para realizar pruebas, desde el año 1500.

En la actualidad, es utilizado por los diseñadores gráficos como texto ficticio para hacer pruebas de composición y maquetación.

1.4. LA LETRA CAPITULAR FUERA DE LOS CÓDICES

La letra mayúscula, la capitular, no solo ha sido utilizada en los códices medievales sino que encontramos una gran variedad de soportes que la hacen visible. Un ejemplo de ello son las inscripciones en piedra, en madera, en metales, en tejidos, etc. Lo prioritario era que esa identificación fuera visible y se percibiera sin ningún tipo de ambigüedad. De ahí la necesidad de que las grafías fueran sencillas, ya que cuantos menos elementos las formaran más fácilmente serían recordadas. Y, desde este punto en el que nos encontramos, no puede olvidarse la capacidad de una combinación de letras –que ya ha pasado a ser una representación gráfica– para ser recordada.



Monasterio de San Martín en Aragón⁷¹

El cristograma empezó a aparecer en las monedas romanas después del Edicto de Milán (año 313), con el que el emperador Constantino establecía la libertad de culto para los cristianos. Según la tradición, el anagrama $\chi\rho$ se le apareció en sueños a este emperador junto a las palabras *In hoc signo vinces* (con este signo vencerás), la noche antes de ganar una batalla. Al día siguiente, Constantino sustituyó los viejos estandartes romanos por el crismón. De esta forma, la victoria fue atribuida a la presencia de Cristo a través de su símbolo.

⁷¹ <<http://www.romanicoaragones.com/ReinoMallos/0-ReinoMallos03.htm>> (junio 2014)

Desde este punto de vista, consideramos que el uso de las letras capitulares no se limita a la iluminación de códices sino que se extiende a las inscripciones mediante anagramas –tanto en objetos como en monedas o escudos–, y se extienden también a la construcción de símbolos de marcas corporativas en cuanto que funcionan como marchamos de empresas e instituciones.

A pesar de la redundancia, utilizamos la expresión “marca corporativa” entendiendo que nos referimos a la letra capitular sin limitarnos a las marcas comerciales, ya que también contemplamos las marcas institucionales, tanto gubernamentales como las de ONG, así como las marcas de asociaciones y anagramas en general.

De esta forma, el presente trabajo se centra en el estudio de la letra capitular abarcando desde las inscripciones en monedas, escudos u objetos de almacenamiento –ánforas–, las capitulares que adornaban los códices medievales y las marcas corporativas actuales cuyo símbolo se construye a partir de una letra, pasando por las marcas de impresor y los anagramas de familias dinásticas.

A continuación, se puede ver un ejemplo de inscripción de letras en un fragmento de ánfora. Esta inscripción se denomina "grafito trilítero fenicio". Se trata de un grabado de tres caracteres realizado por incisión en el que puede leerse "ypq" y “STC”, respectivamente.



Fragmentos de ánforas con inscripciones de letras⁷²

⁷²<http://imagina65.blogspot.com/2012/12/la-zona-historica-la-ultima-huella.html>
(febrero 2014)

El origen de la marca comercial tiene lugar:

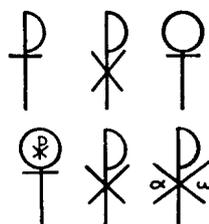
“con este inicio de las marcas en las vasijas de cerámica que transportaban en su época los productos de un mayor interés mercantil: aceite, vino, salazones, ungüentos... Estaban grabadas en las asas —que ya tenían formas características— mediante una matriz que producía el hueco/relieve en la arcilla cuando estaba aún fresca. Hallamos estas marcas que se remontan hasta un ánfora procedente de Egipto, con la marca de la reina Nefertiti, en el siglo XIV a. C.; otras posteriores se localizan en asentamientos fenicios en España, desde el siglo VIII a. C.”⁷³

Volviendo al anagrama de Cristo, y considerándolo como una marca corporativa, *mutatis mutandis*, utilizada tanto en la iluminación de códices como en inscripciones sobre todo tipo de soporte, podemos ver otro ejemplo del crismón sobre unas monedas de la época romana:



Monedas del emperador Magnencio (siglo IV)⁷⁴

En la siguiente imagen vemos distintas formas de representar el crismón:



⁷³ GARCÍA GARRIDO, Sebastián, texto inédito

⁷⁴ <<http://eltablerodepiedra.blogspot.com.es/2010/11/la-tiara-del-emperador-de-roma.html>> (junio 2014)

En el siglo XII, San Bernardo adoptó, como símbolo de Jesús, otro anagrama construido con las letras IHS (Iesus Hominem Salvator= Jesús salvador de los hombres). Pero no fue hasta el siglo XV cuando este cristograma se extendió de forma generalizada.

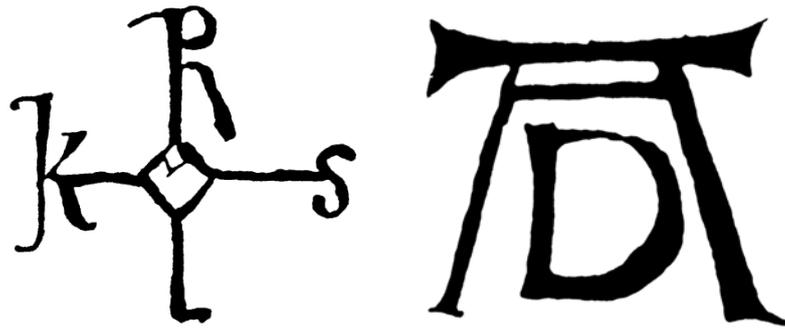


Retablo con la inscripción IHS⁷⁵

Las monedas fueron los primeros objetos en los que se usaron los monogramas, se remontan hacia el año 350 a. C. Los primeros monogramas conocidos eran los nombres de las ciudades griegas donde se habían acuñado las monedas.

Los fenicios, por su parte, marcaban las ánforas con sus iniciales para hacer constar la propiedad de los productos que estos recipientes contenían. En los siglos VII y VIII los soberanos (Carlomagno) y príncipes acostumbraban a firmar con monogramas. Posteriormente también los adoptaron los obispos y las órdenes monacales, así como las familias reales para identificar y personalizar sobres para cartas, papel, hebillas, botones, etc.

⁷⁵ ALEM, Fernando, *El libro de la piedra. Imágenes y enigmas de las Misiones Jesuíticas en el Paraguay*, Asunción, Fotosíntesis, 2003



Monogramas de Carlomagno (siglo VIII) y Alberto Durero (1471-1528)

Pintores, artesanos y escultores también han usado el monograma para firmar sus obras (Albert Durero). Se hicieron más populares sobre todo en la época victoriana, en el siglo XIX (*ex libris*, vajillas, pañuelos, bisutería, etc.).

En la actualidad son muchos los logotipos construidos con monogramas (Ives Saint-Laurent, Coco Chanel, Gucci, Louis Vuitton, Volkswagen, etc.).



En numerosas ocasiones las letras que conforman estas marcas se utilizan para construir texturas destinadas a la decoración de determinados productos, por ejemplo, los bolsos de Chanel o de Louis Vuitton o los pañuelos de Yves Saint-Laurent. Estos motivos acaban siendo emblemáticos e identificadores de la marca a la que representan y actúan como fondos publicitarios en ámbitos tan diversos como la prensa escrita, los *photocall* o los anuncios televisivos.



Texturas creadas con los monogramas de Louis Vuitton y Gucci

2. PRIMERA PARTE
LA LETRA CAPITULAR EN LOS CÓDICES MEDIEVALES

2.1. INTRODUCCIÓN

Una vez resuelta la anfibología que puede surgir de los términos clave de este trabajo, esto es, “capitular”, “códice”, “manuscrito”, “miniatura”, etc., se dedicará este bloque de la investigación a la recopilación, descripción y clasificación cronológica de la letra capitular a través de los códices medievales.

Es muy importante el hecho de que, durante el siglo V, con la caída del Imperio Romano de Occidente, la elaboración de códices menguó de una forma significativa. Este acontecimiento, sumado a la destrucción de libros antiguos por parte de la invasión bárbara, entre los siglos V al VII, hará que comencemos la recopilación y el estudio de las letras capitulares a partir del siglo VII.

Pero antes de realizar este estudio cronológico de la letra capitular, hay que aclarar otro asunto relativo a la materia textual de los manuscritos.

Y es que, a pesar de que el contenido de los códices medievales obedece, en la mayoría de los casos, a la temática religiosa, también se pueden encontrar manuscritos de contenido profano, como los libros de viajes, de literatura o de historia. Dada esta heterogeneidad de temas, es necesario realizar una descripción de los distintos tipos de códices medievales:

1. ***La Biblia y comentarios de la Biblia***: el libro completo de la Biblia se compone del Antiguo y el Nuevo Testamento. El Antiguo Testamento contiene los libros históricos como el Pentateuco (Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio), los libros sapienciales (Salmos, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares, etc.), los libros proféticos (Isaías, Jeremías, Lamentaciones, etc.) y los profetas menores. El Nuevo Testamento está formado por los 4 Evangelios (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), Hechos de los Apóstoles, Cartas de los Apóstoles y el Apocalipsis. Estas partes de la Biblia se utilizan también como manuscritos independientes usados como textos litúrgicos.

2. ***Salterios***: libro que contiene los 150 salmos del Antiguo Testamento. El canto de los salmos fue un puntal básico de la Santa Misa y de las horas canónicas de los monjes, ya que su lectura también servía para rezar en privado.

3. **Evangelios y evangelarios**: el libro de Evangelios está formado por los textos completos de los cuatro evangelistas (san Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan). El evangelario, en cambio, contiene fragmentos de esos textos que estaban destinados a la lectura en los actos litúrgicos y durante las vigilias de los monjes.

4. **Sacramentarios y misales**: los sacramentarios contienen las oraciones y los textos que se usan durante la celebración de la misa y son de uso exclusivo para los sacerdotes. Este libro fue sustituido en el siglo XIII por los misales, que contienen todas las lecturas así como oraciones y otros textos.

5. **Temporales**: lo componen todos los textos y oraciones que se utilizan para las lecturas de la liturgia de todo el año eclesiástico: Adviento, Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Pascua Florida, época Pascual hasta la Ascensión y Pentecostés.

6. **Leccionarios**: su contenido está formado por las lecturas de la Biblia que se utilizan durante la misa.

7. **Breviarios**: destinado al uso exclusivo del clérigo, contiene los cantos y textos de oración, himnos y antífonas.

8. **Graduales y antifonales**: ambos libros contienen los cantos del acto litúrgico de la misa.

9. **Libros de Horas**: proceden de los breviarios pero con la diferencia de que estos no guardan el orden de sucesión del año eclesiástico. Eran libros destinados al uso particular y, a menudo, reflejaban la opulencia de su dueño.

10. **Apocalipsis**: no desempeñaban ningún papel en el acto religioso sino que servían para realizar lecturas de algunos fragmentos en determinadas épocas del año.

11. **Libros especializados**: de contenido profano, estos libros trataban temas como la astronomía (siguiendo la mitología y las ciencias clásicas), arte bélico y reproducciones de armas, herbarios (ilustraciones de plantas medicinales y sus propiedades), bestiarios (especializados en zoología),

12. **Beatos**: se denominan Beatos a los distintos códices manuscritos, copias del Comentario al Libro del Apocalipsis (*Explanatio in Apocalypsin*) de San Juan que en el año 776 realizara Beato de Liébana, abad del monasterio de Santo Toribio, en el valle de Liébana (Cantabria). Es un género librario específicamente hispano.

13. **Literatura, historia y descripción de viajes:** obras de creación literaria, textos descriptivos de viajes o manuales didácticos. Dentro de este grupo de códices de contenido profano, cabe mencionar el poema épico *La Chanson de Roldan* (finales del siglo XI), una versión alemana de *La Eneida* de Virgilio (finales del siglo XII), obras sobre el rey Arturo, Lanzarote, Tristán, Persifal o Carlomagno y *La Divina Comedia* de Dante.

Por otra parte, antes de comenzar con la evolución cronológica de las letras capitulares, vamos a ver cuáles son las clases de mayúsculas que encontraremos a lo largo de este estudio:

- **Capitular sobria.** Son las mayúsculas de menor tamaño que pueden iniciar párrafo o ir en posición intratextual. Se distinguen del cuerpo textual no solo por su mayor tamaño sino porque, normalmente, van en otro color y/o llevan un pequeño ornato que las acompaña. Lo más usual es encontrarlas en escritura uncial.
- **Capitular decorada.** Se trata de las letras mayúsculas, de mayor tamaño que las anteriores, que se configuran mediante arabescos, motivos vegetales, motivos zoomorfos y, a partir del siglo VIII, motivos antropomorfos.
- **Capitular historiada.** Estas mayúsculas se componen con varios elementos que conforman un todo dando lugar a determinadas historias o escenas que, en ocasiones, ejemplifican el texto al que acompañan y, otras veces, solo sirven de adorno o de exhibición del virtuosismo estético. Estas historias pueden ser tanto religiosas como paganas.
- **Capitular exenta.** Estas clases de mayúscula, a su vez, pueden definirse y ubicarse dentro de los grupos anteriores. Existen de dos tipos:

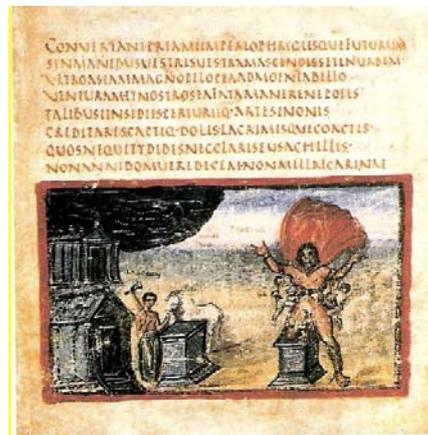
- Capitular exenta tipo 1. Cuando la mayúscula ocupa una hoja entera del códice. Es muy común que la grafía no vaya sola sino con más letras, formando un anagrama.
- Capitular exenta tipo 2 o alfabética. Hablamos de las letras que no van acompañadas de texto sino que forman parte de un alfabeto. Este tipo de letra capitular comenzó a crearse en el siglo XIV y, todavía en la actualidad, sigue realizándose.

Los ejemplos gráficos de todas estas capitulares se irán viendo a lo largo de la presente investigación.

2.2. CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA DE LETRAS CAPITULARES

Como ya se ha mencionado al principio de esta primera parte del trabajo, la clasificación de las letras capitulares comenzará a partir del siglo VII. Sin embargo, pueden citarse tres códices, perteneciente al periodo antiguo tardío y de estilo clásico.

- *Vergilius Vaticanus*. Data del año 400 y contiene fragmentos de *Las Geórgicas*, obra de carácter didáctico-bucólico del poeta latino Virgilio. Esta obra, escrita en capital rústica romana, emula en sus miniaturas la estética de los frescos de Pompeya y pertenece al estilo clásico (siglos IV-VI).

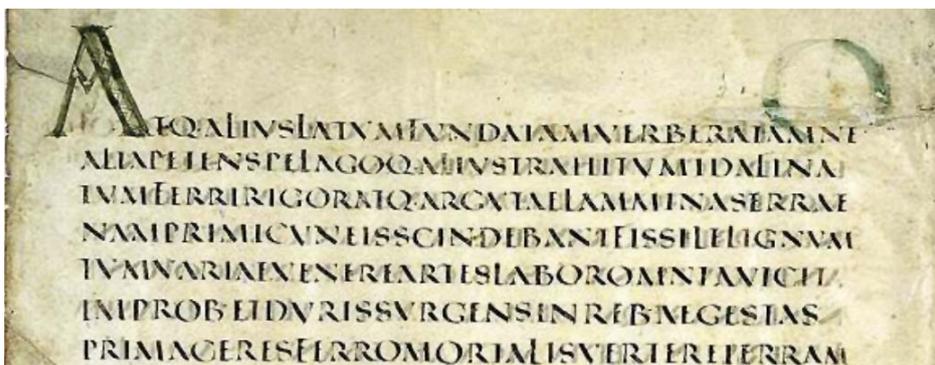


- *Vergilius romanus*. Del año 480, contiene la *Eneida*, las *Geórgicas* y algunas de las *Bucólicas*, obras escritas por el poeta latino Virgilio. Fue copiado en capital rústica romana.



- *Vergilius Augusteus*. También contiene la *Eneida* y las *Geórgicas* de Virgilio. El texto está escrito en capital quadrata, tipo de escritura que, normalmente, estaba reservada para inscripciones epigráficas aunque, a veces, se utilizó para textos clásicos. De los tres textos de Virgilio conservados, este es el único que cuenta con letras capitulares y supone el primer documento que data el inicio de esta práctica.

“Como ayuda a la lectura, la letra inicial de cada párrafo se trazaba en el margen con el mismo tamaño que el texto. Esta práctica derivó en el aumento de su proporción y luego en su ornamentación, dando lugar al nacimiento de las letras capitulares”⁷⁵.



Como se puede apreciar, la letra capitular “A” de este manuscrito es bastante sencilla, casi se limita a exceder en tamaño al cuerpo de texto con respecto al resto del párrafo, es decir, la iluminación se ciñe al relleno del asta de la “A” con unas líneas en zigzag.

⁷⁵ http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_capital.pdf (septiembre 2014)

2.2.1. SIGLO VII

A lo largo de esta centuria, los códices más importantes tienen su origen en Inglaterra e Irlanda, de ahí que a este tipo de manuscritos se les llame “insulares”. Los escribas que se dedicaron a la realización de estos textos pertenecían a la cultura celta, por tanto, se trata de códices elaborados bajo la influencia del arte y la tradición celta. Las miniaturas que en ellos aparecen están realizadas con motivos vegetales, zoomorfos y geométricos, elementos que se van entrelazando dando lugar a texturas densas y complejas. Son característicos los marcos ornamentales en los que se encuadran las figuras de los apóstoles.

Como novedad, los celtas introdujeron los espacios entre palabras para que el texto fuera más legible. El tipo de letra que se utiliza en los códices celtas es la denominada “insular”, una escritura heredera de la semiuncial con modificaciones que la hacen completamente reconocible.

“El arte de los celtas antiguos en Irlanda y Gran Bretaña fue influido profundamente por el arte de los pueblos con los que trataron, como los pictos y otros pueblos pre-celtas de las islas, así como los colonos anglosajones y nórdicos. La tradición picta trajo diseños de animales y quizá simbolismo totémico, el arte nórdico y germánico introdujeron diseños zoomorfos, entrelazos de animales fantásticos. Esta fusión logró el florecimiento más grande del arte celta, un estilo que se ha descrito como la única escuela de arte de importancia mundial que se desarrolló en las Islas Británicas”⁷⁶.

Los códices celtas más representativos son: el *Libro de Durrow*, c. 675, Irlanda; el *Libro de Lindisfarne*, antes del 698, Londres y el *Libro de Kells*, c. 800, Londres (este último será estudiado en el epígrafe dedicado al siglo IX).

⁷⁶ <http://www.terra.es/personal5/gaidheal/history-e.htm> (agosto 2011)

Libro de Durrow, c. 675, Irlanda

Contiene los cuatro Evangelios, una carta de san Jerónimo, prefacios, resúmenes y glosarios de nombres hebreos. Es el libro más antiguo diseñado y ornamentado, completamente, por escribas de tradición celta. Además, se trata del primer códice cuya decoración, no solo acompaña, sino que complementa y ejemplifica la materia textual. Por otra parte, el *Libro de Durrow* supone la primera manifestación libraria en la que se conjuga la estética insular con textos cristianos.

“En el siglo VII, el arte del miniado se encuentra en auge, debido a la gran difusión de la vida monacal en las islas británicas, en el caso de Irlanda gracias a San Patricio, y los *escriptoria* de los monasterios que se dedican a la copia de libros sagrados cristianos procedentes de la cultura romana traídos por los misioneros de sus viajes de evangelización”.⁷⁷

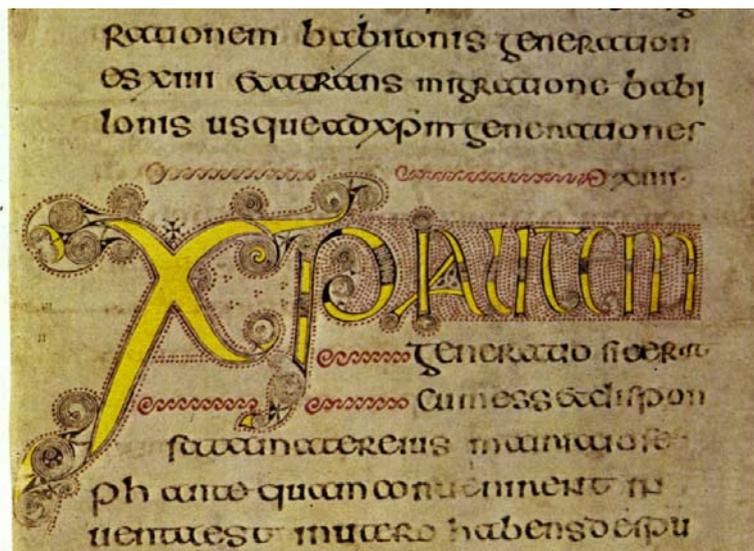
Una de las técnicas utilizadas en la decoración de este libro es el *minuendo*, que consiste en el uso de una escala decreciente en la información gráfica, es decir, partiendo de unas letras grandes en forma de monograma, sucesivas letras más pequeñas se prolongan hasta el final de la página.

⁷⁷ <http://artealizando.com/2015/04/13/el-libro-de-durrow/> (septiembre 2015)



Capitular N

Esta es la página inicial del Evangelio de san Marcos en la que la letra I y la N, eslabonadas en una ligadura, se convierten en obra de arte de letras entrelazadas y motivos espirales que se enroscan en un esquema con colores rojo, amarillo, negro y blanco.



Capitulares xp (Ji-Ro)

Las letras xp (ji-ro), que simbolizan el anagrama de Cristo, y la palabra siguiente “autem” utilizan la escritura uncial y van contorneadas con una línea negra, característica recurrente en todo el libro.

Por otra parte, los trazos prolongados, llamados “lagartijas”, acaban formando figuras geométricas, también un rasgo típico de este códice.

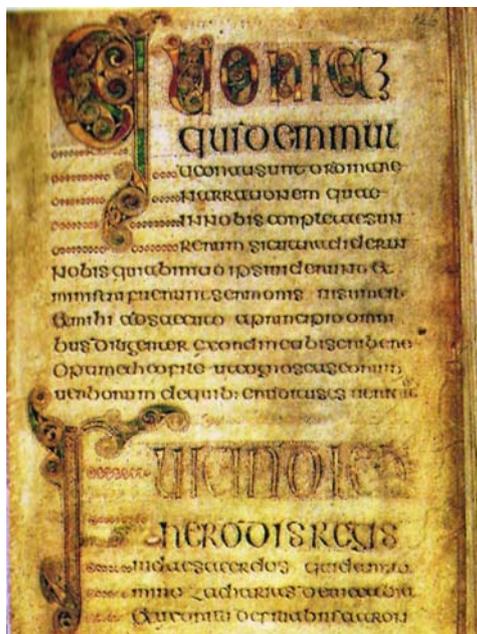


Capitular U

La inicial “U”, al igual que en la imagen anterior, va en letra uncial. La parte superior acaba en forma de trompeta, símbolo que normalmente aparece representado junto a grupo de ángeles.

También es destacable el ojo de la “D” en cuyo interior se observan

motivos florales característicos de la estética mediterránea, posiblemente por la influencia de códices de la antigüedad.



Capitulares Q y F

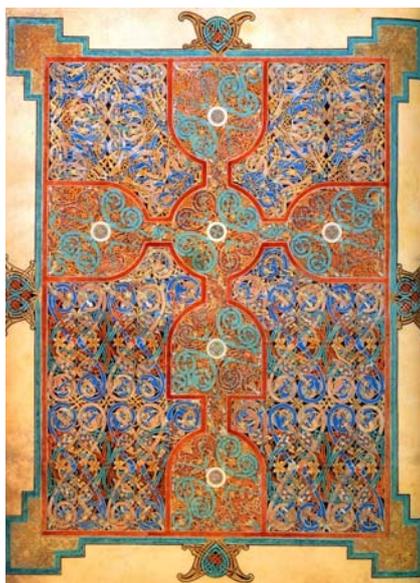
De nuevo el recurso gráfico del minuendo aparece en esta página presidida por una “Q” ornamentada de arabescos. Y, de nuevo, es la letra uncial la utilizada para trazar las letras capitulares.

Libro de Lindisfarne, antes de 698, Londres

Este libro, que contiene los cuatro evangelios (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), combina la tradición celta y la anglosajona. Son muy características de este manuscrito las llamadas “páginas de alfombra”, se trata de entrelazados tan complejos que dan como resultado una textura visual completamente abigarrada y tupida.

“Es posible seguir el curso de una sola hebra a medida que va enrollándose y desenrollándose alrededor del folio urdiendo una especie de tejido perfecto sin ningún cabo suelto. Hacer un dibujo así, en el que se ve con claridad en todos y cada uno de los puntos el paso del hilo por encima y por debajo, era un ejercicio de paciencia tan exigente como

las proezas de penitencia, más extenuante desde el punto de vista físico que los monjes se ponían a sí mismos para la mortificación de la carne y beneficio del alma. El enorme gasto de tiempo y pericia hecho en cada folio decorado, así como en la meticulosa copia del texto evangélico, era un acto de servicio a Dios”.⁷⁸



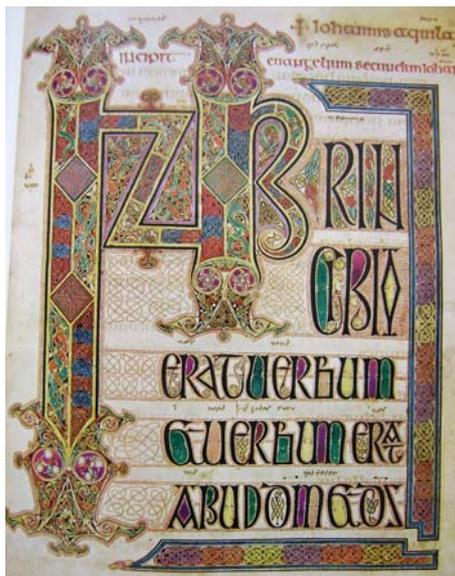
Página de alfombra⁷⁹

Estas páginas de alfombra son muy típicas del *Libro de Lindisfarne*. Su decoración está formada por nudos celtas y arabescos entrelazados. Atravesando la página, tanto en horizontal como en vertical, se puede apreciar una cruz modulada de trazo rojo.

Este tipo de páginas se encuentra siempre a continuación de la página que inicia cada evangelio.

⁷⁸ FLEMING John, HONOUR Hugh, *Historia mundial del arte*, Ediciones AKAL, Madrid, p. 335

⁷⁹ <https://sihoyesmartes.files.wordpress.com/2013/09/20130919-113904.jpg> (septiembre 2014)



Capitulares I, N, P

Letras “I, N, P” en ligadura. Realizado con escritura insular, las letras contienen motivos geométricos muy variados cuyo interior está relleno de líneas entrelazadas y nudos celtas. La ligadura INP se muestra casi ilegible y va seguida de un texto de tamaño decreciente haciendo uso de la técnica del minuendo. Dos cenefas, una a la izquierda y otra en la parte inferior, cierran la imagen formando un rectángulo en concordancia con la geometría interna.



Capitulares I, N, I⁸⁰

⁸⁰ WALTER, I., WOLF, N., *Códices ilustres*, Taschen, Barcelona, 2003, pág. 71

La capitular que se muestra está compuesta por la I, la N y la I de la palabra *Initium*, que se encuentran enlazadas mediante un ligado. La disposición de las letras, junto con la orla que enmarca todo el texto, aparece en forma laberíntica, y este hecho queda reforzado por los motivos geométricos que conforman el interior de las iniciales y de la greca que actúa de marco.

El contenido religioso de este Evangelio acompañado de los motivos geométricos típicos del arte islámico deja entrever una influencia:

“[...] italo-bizantina del siglo VI, aunque también se inspiró en otras fuentes. Y, evidentemente, en las ilustraciones (en la precisión del trazado de las líneas, en la nitidez de los colores y la fuerza de la abstracción ornamental) se expresa el alma del estilo local. [...] Se necesitó un rebaño de 100 becerros para obtener el pergamino necesario. Esta gran cantidad se explica porque la piel del animal empleada no se extiende en paralelo, sino en perpendicular al lomo del libro. En consecuencia debió de costar un dineral realizar semejante proyecto⁸¹”.

⁸¹ *Ibidem*, p. 70

2.2.2. SIGLO VIII

Los códices más representativos del siglo VIII pertenecen a la cultura merovingia (Francia, desde el siglo VI hasta finales del siglo VIII). Las características ornamentales de los manuscritos merovingios tienen su origen en el arte copto y bizantino y se pueden sintetizar en patrones abstractos y geométricos así como en motivos zoomorfos. La figura humana aparece solo a finales del periodo merovingio, siendo las formas animales, sobre todo pájaros y peces, las que dominan la ilustración de los códices.

Existe, por otra parte, una diferencia importante entre los manuscritos merovingios y los insulares: mientras que los amanuenses celtas trazan arabescos a mano alzada, los miniaturistas galos utilizan el compás y la regla para la realización de las iniciales. Otro rasgo significativo de los códices merovingios es que las letras capitulares nunca ocupan una página entera, sino que se limitan a la inauguración de párrafos o capítulos.

Lectionarius gallicanus, 700 Luxeuil (Francia)

Este libro de liturgia católica fue realizado en el monasterio de Luxeuil (Francia). Está compuesto en escritura minúscula merovingia, letra derivada de la cursiva romana que fue utilizada en la Galia durante los siglos V al VIII. La letra minúscula merovingia se caracteriza por sus proporciones irregulares, por el uso de numerosas ligaduras, por su leve inclinación hacia la izquierda, por la superposición ocasional de unos renglones sobre otros... Rasgos, todos ellos, que dificultan la lectura. La mayúscula inicial que inaugura los párrafos puede ser la capital quadrata o la uncial.

“La abadía de Luxeuil era uno de los más antiguos y mejor conocidos monasterios en Burgundia, Francia. Fue fundada alrededor de 585-590 por el misionero irlandés San Columbano. Bajo el estímulo intelectual y espiritual de los monjes irlandeses, la abadía de Luxeuil pronto se convirtió en el más importante y floreciente monasterio de la Galia. Los monjes de la abadía de Luxeuil transformaron la escritura de los documentos merovingios en su peculiar y distintiva

escritura de "Luxeuil" (*scriptura Luxoviensis*) y la usaron como escritura libraria.

La escritura de Luxeuil tomó tintes caligráficos y apareció usada en manuscritos, aunque nunca en gran número. Según el catálogo de E.A. Lowe, se conservan en la actualidad sólo 31 manuscritos escritos con esta mano. La minúscula de Luxeuil es la primera escritura caligráfica de Europa y estuvo en uso durante los siglos VII-VIII d. C. En el año 732 la abadía fue destruida por los sarracenos y con ella sucumbió este amanerado y peculiar estilo. La abadía fue reconstruida en el siglo IX, pero ya no reapareció el peculiar estilo.⁸²,



Capitulares H, D y E⁸³

Estas capitulares, H, D y E, pertenecientes al códice *Lectionarius gallicanus*, están compuestas con motivos zoomorfos que son puramente ornamentales, ya que nada tienen que ver con el contenido textual religioso. El uso de las figuras de animales para construir la letra capitular es típico de estos códices, herederos de una tradición pagana ya documentada por Plinio el Joven en sus estudios sobre la materia textual con la que trabajaban los escribas romanos.

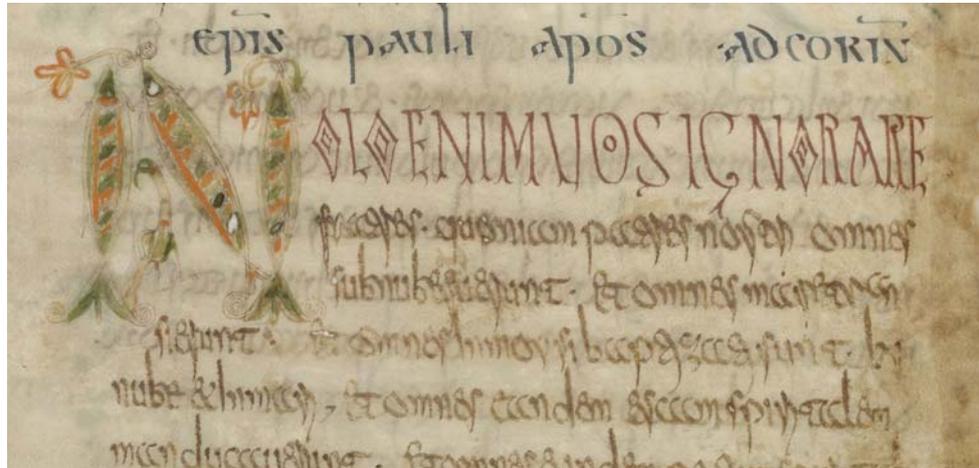
“[...] une tradition de la lettre zoomorphe —composé presque exclusivement de poissons et d’oiseaux— qui remonte aux premiers âges chrétiens et dont Pline le Jeune dit avoir trouvé des exemples chez des scribes romains⁸⁴”.

⁸² <http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_merovingia.pdf>, (noviembre 2014)

⁸³ Massin, *La Lettre et l’image*, Gallimard, París, 1993, p. 25

⁸⁴ *Ibidem*, p. 51

La siguiente capitular ha sido realizada a partir de la capital quadrata, se trata de la letra N compuesta, al igual que la H anterior, mediante tres peces:



Capitular N⁸⁵

Así como esta N procede de la capital quadrata, la siguiente letra, una M, está compuesta en letra uncial:



Capitular M⁸⁶

A diferencia de los ejemplos anteriores, que solo muestran peces, esta M uncial está representada mediante pájaros, que ocupan el ojo de la M,

⁸⁵ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84516388/f31.planchecontact> (septiembre 2014)

⁸⁶ *Ibidem*

pero también se pueden observar peces que han sido utilizados para marcar el trazo de la letra. Peces y pájaros son, por tanto, los motivos zoomorfos más recurrentes en la codicología merovingia perteneciente al siglo VIII.

***Sacramentarium gelasianum*, c. 750, Diócesis de Meaux (Francia)**

Este códice merovingio, de finales del siglo VIII, presenta muestras de figuras antropomorfas nunca antes utilizadas en la decoración de manuscritos. Los motivos que ilustran este sacramentario tienen, según el historiador Carl Nordenfalk⁸⁷, una clara influencia de obras bizantinas, así como algunos elementos de la Antigüedad tardía, germánicos e insulares.



Capitulares N, S y T ⁸⁸

De nuevo formas zoomorfas, aunque esta vez más definidas, no en vano ha pasado casi un siglo, adornan un códice que, en este caso es un Sacramentario. La T representa el *Te igitur* típico de las pinturas del canon y es, probablemente, la representación más antigua en la que aparece la escena del Cristo crucificado en un manuscrito francés.

“Se llama «pintura del canon» la página del misal en la que estaba pintado y adornado con una cruz el principio del canon latino: «*Te igitur, clementissime Pater...*» La T

⁸⁷ NORDENFALK, C., *Celtic and anglo-saxon painting*, George Braziller, Inc., New York, 1977

⁸⁸ LAFFITTE, M., DENOËL, C., *Trésors carolingiens*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2007

del *Te igitur* se convirtió con frecuencia en una cruz grande y polícroma, cuyo madero vertical se unía con el travesaño al igual que la T mayúscula, o subía hasta más arriba formando una cruz latina”⁸⁹.

El corpus textual del manuscrito está dibujado en escritura merovingia, pero para las mayúsculas se utiliza la uncial, tal y como vemos en las siguientes letras A y B. Volviendo a la zoomorfia, no solo encontramos peces también pájaros en clara simbología de la superioridad celeste frente a la acuática:



Capitulares A y B⁹⁰

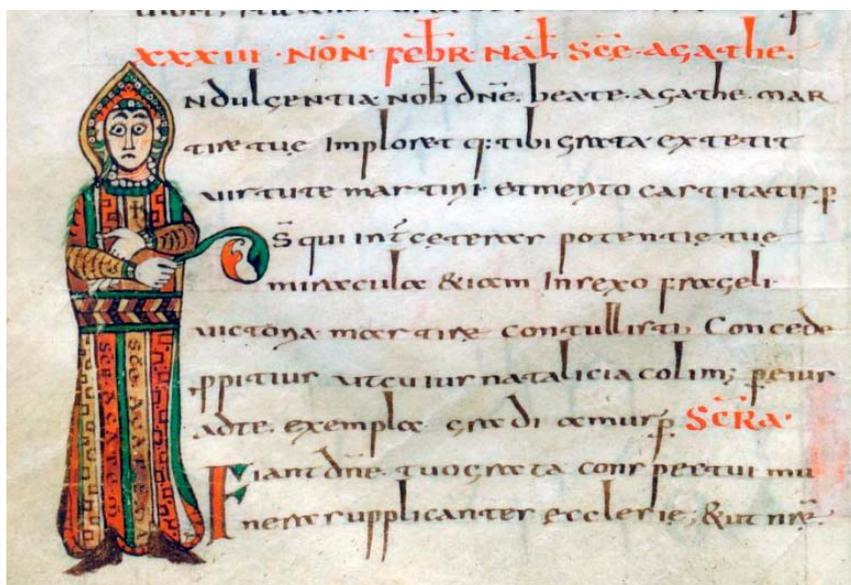
Como se ha comentado anteriormente, los pájaros y los peces suponen los elementos zoomorfos más recurrentes en el *Sacramentario de Gellone*. Y es que este libro tiene un amplio registro iconográfico de animales (aves, reptiles, mamíferos, etc.) pero también, y he aquí un hecho muy importante, la figura humana tiene presencia entre sus páginas. Lo significativo de que en el *Sacramentario de Gellone* aparezcan representaciones antropomorfas, es que no volverán a aparecer hasta manuscritos franceses mucho más tardíos.

“Ce détail iconographique est signifiant puisque c’est la diacre qui, durant l’office, est chargé de lire les évangiles du jour; el est en outre extrêmement rare et ne se retrouve, à notre connaissance, que Dans de évangéliaires

⁸⁹ Enciclopedia Franciscana, 2002, <<http://www.franciscanos.org.htm>> (octubre, 2006)

⁹⁰ *Trésors carolingiens, op. cit.*, p. 82

ont, comme Dans le Sacramentaire de Gellone, la particularité d'être anthropozoomorphes"⁹¹.



Inicial I representada por una figura antropomorfa ⁹²

Psautier de Corbie, f. siglo VIII, Amiens (Francia)

Este libro es un salterio dedicado a la lectura religiosa personal, es decir, no para ser leído durante la misa. Data de finales del siglo VIII / principios del siglo IX y contiene 150 salmos, cada uno de ellos inaugurado por una letra capitular con motivos zoomorfos, antropomorfos y escenas de la Biblia.

La paleta de colores que muestra este códice, casi en su totalidad, es de color verde oscuro, morado y amarillo pálido, es inusual hasta este momento y, por tanto, resulta un rasgo muy característico del salterio.

Las ilustraciones tienen ciertas reminiscencias de los estilos insular, bizantino, sirio y persa, sin embargo aquí son diseñadas desde un punto de vista diferente y con otra finalidad. Lo que queremos decir es que las capitulares adornadas del *Psautier de Corbie* pretenden representar gráficamente el texto al que acompañan, y lo hacen con tal virtuosismo que se acercan al pictograma y, en ocasiones, al criptograma.

⁹¹ *Ibidem*, p. 80

⁹² <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f42.item.zoom>> (octubre 2014)



Letra capitular P⁹³

Capitular P que representa la lucha entre David y Goliat. Huelga relatar aquí esta lucha entre el gigante y el débil que, desafortunadamente, sigue siendo una metáfora tan actual que la representación gráfica podría ser considerada como un símbolo.

⁹³ *Trésors carolingiens, op. cit.*, p. 130



Letras en ligadura: BENE⁹⁴

La B, en escritura merovingia, contiene claramente una mezcla de distintas culturas. En la parte de arriba se pueden apreciar, aunque reinterpretados y simplificados, nudos entrelazados típicos de la tradición celta; bajando por el trazo de la B, motivos florales que recuerdan a la cultura mediterránea; y en el ojo de la letra, un elemento zoomorfo característico de los manuscritos merovingios, en este caso, una cabeza de serpiente o dragón que mordiendo a la grafía que le sigue, una E, y creando, con la mordida, una ligadura. Las tres últimas letras, ENE, están escritas en capital quadrata.

⁹⁴ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452190t/f221.item.zoom>> (octubre 2014)



Dos capitulares L⁹⁵

Estas dos iniciales ejemplifican la heterogeneidad de estilo de este libro: de un lado, un pez que escupe una rama y, de otro, hojas en forma de enredadera.

“[...] d’autres letrinas simplement ornées de fleurons, perles, mosaïques et entrelacs conservent ce savant dosage d’éléments insulaires, moyen-orientaux et byzantins⁹⁶”.

Durante los siglos VII-IX hemos visto cómo coexisten dos tipos de iluminación: la insular y la merovingia.

Los códices insulares se caracterizan por sus patrones geométricos, las espirales y las líneas entrelazadas así como por la utilización de la letra insular, una heredera de la semiuncial.

La iluminación merovingia se distingue por el uso de figuras zoomorfas, sobre todo peces y pájaros, en sus letras capitulares y también por sus colores vivos y brillantes.

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *Trésors carolingiens, op. cit.*, p. 129

2.2.3. SIGLO IX

Así como en el estudio de las capitulares del siglo VII, nos hemos centrado en códices insulares y en el siglo VIII han sido los manuscritos merovingios los que han ocupado estas páginas, en este epígrafe, que trata el siglo IX, veremos manuscritos tanto insulares (*Libro de Kells*) como merovingios (*Recueil de traités grammaticaux* y *Sacramentarium de Drogon*).

Durante el siglo IX, bajo el reinado de Carlomagno, las mayúsculas se siguen decorando con motivos vegetales y animales, así como con escenas representativas dando lugar a capitulares historiadas.

Los cambios introducidos durante esta época se refieren, sobre todo, al tipo de escritura, siendo la letra carolingia la más utilizada en los códices de esta centuria. También es destacable la producción de manuscritos de autores antiguos y de los llamados “Padres de la Iglesia” como Gregorio Magno o San Agustín.

“Sous le règne de Charlemagne, on continue à décorer les manuscrits avec des feuillages ou des animaux entrelacés. La "lettre historiée", initiale à l'intérieur de laquelle des personnages racontent une histoire, se développe.

Des "écoles" au style d'enluminure distinctif apparaissent, signe du renforcement du rôle de l'enluminure dans la production des manuscrits. L'école du Palais nous a légué le Psautier d'Utrecht, celle de Metz le Sacramentaire de Drogon, celle de Tours la Bible de Charles le Chauve .

Les changements introduits par l'époque se situent plutôt au niveau de l'écriture – on utilise désormais la caroline – et de la production abondante de textes des auteurs antiques et des Pères de l'Église, les premiers auteurs de la chrétienté. Le manuscrit enluminé des *Moralia in Job* de Grégoire le Grand, réalisé à l'abbaye de Cîteaux, et celui des *Confessions* de saint Augustin, datent de cette époque⁹⁷”.

⁹⁷ <<http://enluminure01.skyrock.com/8.html>> (octubre 2014)

Recueil de traités grammaticaux, siglo IX, Corbie (Francia)

Esta recopilación de tratados de gramática data de principios del siglo IX. En determinadas capitulares, la estética coincide con el *Salterio de Corbie* (*Psautier de Corbie*), no en vano este códice fue realizado en la misma localización geográfica y, quizás, fue ilustrado por las mismas manos, ya que ambos manuscritos coinciden, prácticamente, en la fecha de creación.



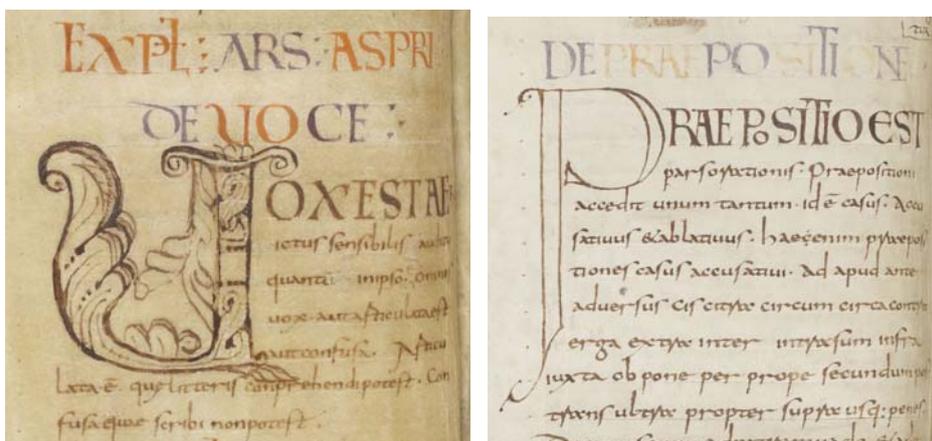
Dos capitulares P⁹⁸

Escritas en minúscula carolingia, en la primera P, *Asper*, un anfibio vertebrado de la leyenda gala, forma el bucle de esta letra retorciéndose sobre sí mismo para morder a su moscóforo. La siguiente P está representada por dos combatientes: el que está de pie retiene con la izquierda las manos del enemigo y con la derecha lo atraviesa con la espada. La víctima forma el bucle de la P y en el punto de conexión con el asta parece que se besaran.

“Ce manuel scolaire offre un éclairage précieux sur l’enseignement de la grammaire à Corbie au début du IXe siècle. Il est orné d’initiales dont le dessin souple évoque les illustrations contemporaines du Psautier de Corbie.

98 *La lettre et l’image, op. cit.*, p. 26

[...] On retrouve dans le Psautier de Corbie le même type de gros brochet avec un bourrelet caractéristique à la base de la tête et une mâchoire inférieure en crochet. Le lion porte une crinière répartie en mèches régulières le long de l'épine dorsale, comme le félin hybride du Psautier⁹⁹”.



Capitulares U y P¹⁰⁰

Estas capitulares en minúscula carolingia presentan una estética mucho más sobria que las iniciales anteriores. La recopilación de tratados de gramática parte de manuscritos antiguos, el primero de ellos data del año 350 y es un manual escolar de gramática latina. Otro libro en el que se basa este códice son las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, un autor muy venerado por los compiladores locales.

Sacramentarium de Drogon, 845-855, Metz (Francia)

Este Sacramentario fue escrito e iluminado para el uso personal del hijo de Carlomagno, Drogo, obispo de Metz. La posición de Drogo le permitió ser uno de los grandes mecenas de las artes del siglo IX.

Escrito en minúscula carolina para el cuerpo de texto y en letra uncial para los títulos. Es característico de este códice el uso de la crisografía (escritura en letras de oro), técnica que fue creada por los bizantinos y que consiste en el uso del oro para la escritura caligráfica. Por otra parte,

⁹⁹ <http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/023_3.htm> (octubre 2014)

¹⁰⁰ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423831v/f94.item>> (octubre 2014)

las letras carecen de ligaduras y es muy poco frecuente el uso de abreviaturas.

Se encuentran hasta cuarenta iniciales historiadas con dimensiones variables en función de la jerarquía que ocupan en el texto. En cuanto a la paleta de colores, esta queda reducida a cuatro colores principales: azul, verde, rojo y tonos púrpuras.

La iconografía de este Sacramentario se resuelve en escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, así como escenas hagiográficas o sobre la vida de los santos.



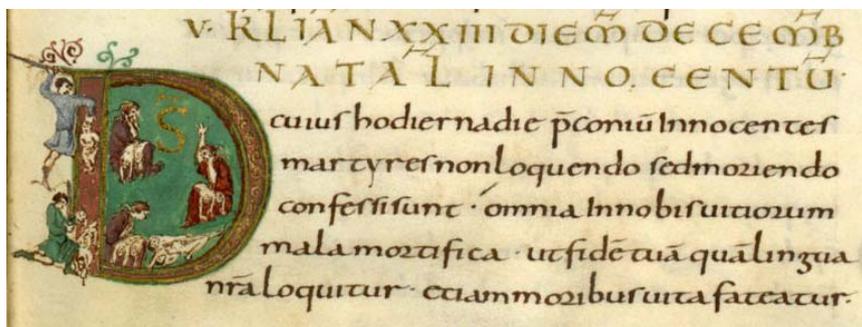
Inicial E con texto en letra uncial¹⁰¹

Esta capitular historiada representa al evangelista san Juan cuyo símbolo es un águila.

“Juan es representado por un águila, la mirada dirigida al sol, porque su evangelio se abre con la contemplación del Jesús-Dios: Jn 1,1. El evangelio de Juan fue el último en aparecer, y no se escribió en pocos días. Lo escribieron los discípulos de Juan. Una de las características del Jesús del evangelio de Juan es esta: el Maestro nos conoce a cada uno de nosotros mejor de lo que nos conocemos nosotros mismos: Jn 1,48. Poco más adelante

¹⁰¹ *Ibidem*

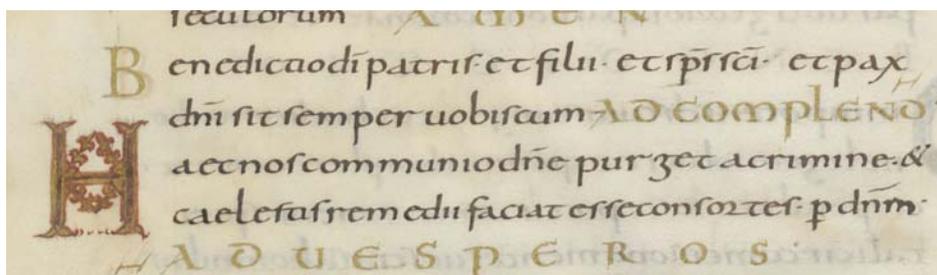
dice que Jesús «no necesitaba que le informasen de nadie, pues él conocía muy bien el interior del hombre. » (Jn 2,25)”.¹⁰²



Inicial D¹⁰³

Esta mayúscula historiada va precedida de texto uncial crisografiado y seguida de la minúscula carolingia. La escena que representa es la “Degollación de los inocentes”:

“Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: «Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen.»¹⁰⁴”.



Inicial H¹⁰⁵

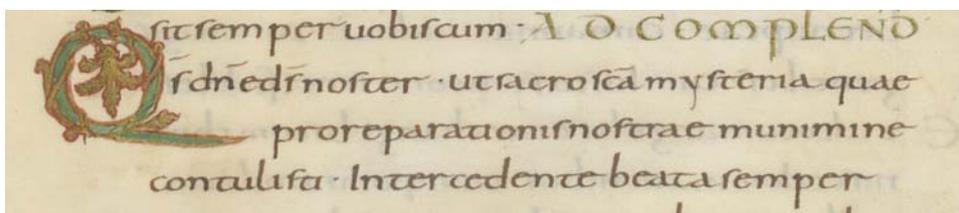
¹⁰² <<https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/04/10/los-simbolos-de-los-cuatro-evangelistas>> (octubre 2014)

¹⁰³ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423831v/f94.item>> (octubre 2014)

¹⁰⁴ *Evangelio de Mateo* 2:16-18

¹⁰⁵ <http://www.cesg.unifr.ch/virt_bib/handschriften.htm>, (octubre 2006)

Pero también encontramos en este códice capitulares sencillas, como esta H decorada con motivos vegetales que forman una corona alrededor del travesaño de la letra.



Inicial Q¹⁰⁶

Y lo mismo podemos decir de esta Q cubierta de ramajes con una gran hoja que ocupa todo el vano de la letra.



Capitular historiada C¹⁰⁷

Esta capitular historiada hace referencia a la Ascensión del Señor, cruz símbolo de su triunfo, acompañado de su séquito de ángeles y de sus discípulos que observan cómo asciende.

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ *Ibidem*



*Te igitur*¹⁰⁸

Estéticamente, estas letras siguen manteniendo los motivos vegetales, algunos entrelazos y los colores típicos del *Sacramentarium de Drogon*, pero también contienen escenas que se sitúan en los extremos tanto del travesaño como del asta de la T. Estas escenas representan la oración de los fieles dirigiéndose a Dios y haciéndole ofrendas, de hecho en la parte superior de la imagen, de forma exenta, se puede observar una mano que surge del cielo y que se dirige a esos orantes en señal de acogimiento. En la parte inferior, justo en la base de la T, se aprecian dos animales dispuestos para ser sacrificados como ofrenda a Dios.

“En el clásico y secular *Missale Romanum* (=Misal Romano) en latín y durante siglos, después del Prefacio y el Santo, se lee con letras destacadas *CANON MISSAE* (Canon de la Misa) y se inicia una plegaria con *Te igitur* (clementíssime Pater...) y en español: A ti, pues, clementísimo Padre..., pero según la traducción oficial actual suprime A ti, pues y comienza: Padre misericordioso. [...] Hacia finales del siglo VIII empieza a destacarse la T del *Te igitur* y luego a convertirla en un

¹⁰⁸ *Ibidem*

Crucifijo cada vez más adornado y con la imagen de Cristo, y ya en el siglo XII se la separa del texto convirtiéndola en la imagen representativa del Canon, pero conservando la T inicial. Los calígrafos e iluminadores hicieron artísticas miniaturas en la T, aprovechando la forma crucífera de esta letra, y de ahí se va empleando toda la página de al lado para representar la escena del Calvario o, cuando menos, el Crucifijo¹⁰⁹”.

Libro de Kells, c. 800, Irlanda

El Libro de Kells es considerado por algunos estudiosos como la pieza más valiosa del arte insular. Contiene los cuatro Evangelios basados en la versión de la Vulgata de san Jerónimo (llamada así porque el latín con el que está escrito no es el latín de la Antigüedad clásica sino el latín vulgar de la Edad Media). Existe una descripción de este códice realizada por Giraldus Cambrensis (Gerardo de Gales) en su obra *Topographia Hibernica* (1188):

“Este libro contiene la armonía de los cuatro evangelistas buscada por Jerónimo, con diferentes ilustraciones casi en cada página que se distinguen por variados colores. Aquí podéis ver el rostro de majestad, divinamente dibujado, aquí los símbolos místicos de los evangelistas, cada uno con sus alas, a veces seis, a veces cuatro, a veces dos; aquí el águila, allí el toro, allá el hombre y acullá el león, y otras formas casi infinitas. Observadlas superficialmente con una mirada ordinaria, y pensaréis que no son más que esbozos, y no un trabajo cuidadoso. La más refinada habilidad está toda ella alrededor vuestro, pero podríais no percibirla. Mirad con más atención y penetraréis en el corazón mismo del arte. Discerniréis complejidades tan delicadas y sutiles, tan llenas de nudos y de vínculos, con colores tan frescos y vivaces, que podríais deducir que todo esto es obra de un ángel, y no de un hombre¹¹⁰.”

¹⁰⁹ <<http://www.cormariavalladolid.es/Te-igitur>> (octubre 2014)

¹¹⁰ <<http://ermitiella.blogspot.com.es/2014/01/libro-de-kells.html>> (octubre 2014)

El códice está realizado en escritura insular mayúscula y minúscula, ambas tratadas de una forma magistral en cuanto a las ligaduras, la combinación con elementos geométricos y las formas que adoptan en función de los motivos que representan.

Sorprende el hecho de que, ya que se trata de un manuscrito tan suntuoso, no se utilizara el pan de oro o plata para iluminarlo, pero sí colores vivos como el rojo brillante, el amarillo, el verde esmeralda y el azul procedente del lapislázuli.



Página llamada *Erat autem hora tertia* y detalle de la E¹¹¹

Esta capitular E, extraída como detalle de la página anterior (*Erat autem hora tertia*), introduce el Evangelio de san Marcos que relata la muerte de Jesús. Es muy curioso cómo la E, con el relleno de entramado de cintas en el espacio interno, parece que fuera tridimensional, algo impensable en el siglo IX, de hecho, se trata de un efecto óptico.

¹¹¹ *Códices ilustres, op. cit.*, p. 81

El ave que se observa en la cola de la E (que bien podría ser una grylla – cabeza con patas), tiene una actitud un tanto ambigua: no se sabe si acaba de tejer la letra o si está comenzando a comérsela, en cualquier caso, su presencia pesa en el conjunto visual.



Inicial P¹¹²

Esta capitular refleja los colores vivos empleados en el *Libro de Kells*, el verde esmeralda, el rojo brillante, el azul y el amarillo. También se pueden observar algunos entrelazados con motivos vegetales y una cabeza de ave en el ojal de la P.

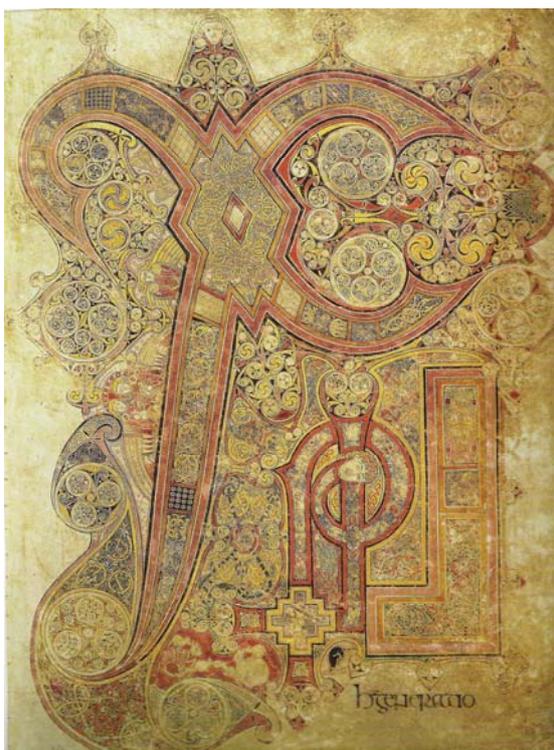
Las representaciones de seres de fantasía, figuras humanas, animales, aves, caballos, perros y figuras grotescas, así como gárgolas retorcidas y conectadas entre sí en intrincados detalles, son características de este códice. Otros diseños frecuentes son sistemas de geometría, tejido de cintas, trenzados, anudados y también una ornamentación más simple por medio de líneas rojas punteadas. Toda esta variedad de adornos se cruzan y se tejen dando como resultado un final armonioso.

¹¹² MACKAY, J., *The book of Kells*, The Studio Publications London & New York, London, 1952, p. 109



Detalle de la página Ji-Ro+ I¹¹³

Por otra parte, y situándonos al principio del *Evangelio de San Mateo*, encontramos la llamada página Ji-Ro que ofrece un ejemplo de la fantasía decorativa insular.

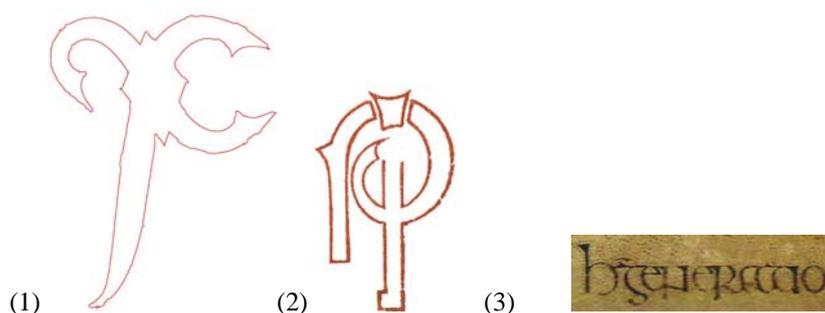


Página Ji-Ro¹¹⁴

¹¹³ *Ibidem*, p. 81

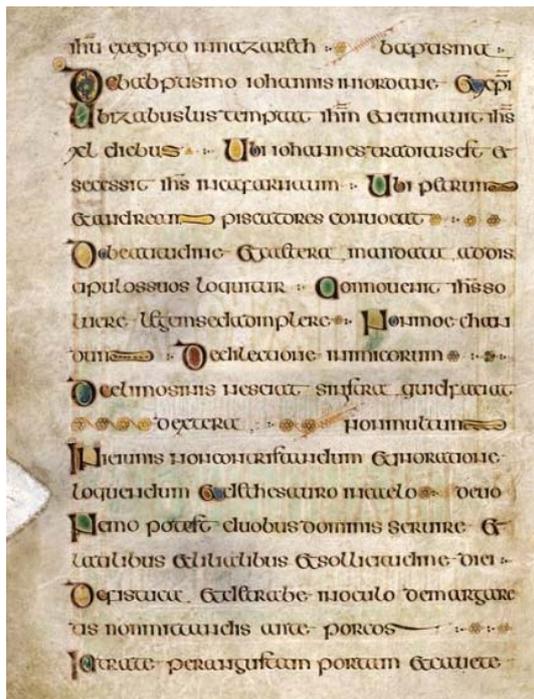
¹¹⁴ *Ibidem*

En esta página, se pueden leer las palabras *Christi autem generatio* (“el nacimiento de Cristo”), del *Evangelio de San Mateo*. La palabra *Christi*, abreviada “χρΙ”, llena la casi totalidad de la página (χ-1, ρΙ-2), *autem* aparece abreviada como “h”, y *generatio* se ha escrito entera (3). La forma abreviada de la palabra Cristo se ha compuesto con las dos letras χρ. Todos los motivos ornamentales están basados en la forma material y en el significado espiritual de estas dos letras. A través de toda la página se extiende una red de líneas, rostros, formas y animales. Hay tres figuras de hombres, recordemos que tres es el número místico trinitario. Hay mariposas, gatos jugando con ratones y una nutria, cabeza abajo y con un pez en la boca. No obstante, para ver estas criaturas hay que buscarlas, ya que están escondidas en el este laberinto geométrico. Los rostros humanos flotantes miran aquí y allá entre los trazos y dejan claro que la realidad central de la vida que todo lo abarca es Cristo. Su solo nombre, incluso en su forma abreviada, se impone sobre todo lo demás.



“Se considera que el *Libro de Kells* es un excelente ejemplo del estilo Hiberno-Sajón, una forma que remonta sus orígenes al precristianismo irlandés y que se caracteriza por las iniciales muy elaboradas y la ornamentación que utiliza motivos de animales, así como el extraordinario uso del color, uno de los aspectos más hermosos del *Libro de Kells*¹¹⁵”.

¹¹⁵ <<http://ermitiella.blogspot.com.es/2014/01/libro-de-kells.html>> (octubre 2014)



Capitulares intratextuales¹¹⁶

Esta página es una buena muestra de la variedad y la riqueza de iniciales de este manuscrito. Los colores vivos de las letras van marcando un ritmo de lectura que se completa con la armonía del espacio en su totalidad.



Capitular H¹¹⁷

Vemos en el vano de la inicial H un rostro de una figura antropomorfa, recordemos que la representación humana no aparece en los códices hasta avanzado el siglo VIII, en manuscritos merovingios. De nuevo los

¹¹⁶ *The book of Kells, op. cit.*, p.93

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 107

bucles y las figuras geométricas, coloreadas vivamente, rematan el asta de esta inicial.

En la actualidad el manuscrito está expuesto permanentemente en la biblioteca del Trinity College de Dublín (Irlanda).

Biblia de San Hieronymus In Ezechielem, p. siglo IX, S. Galle (Suiza)

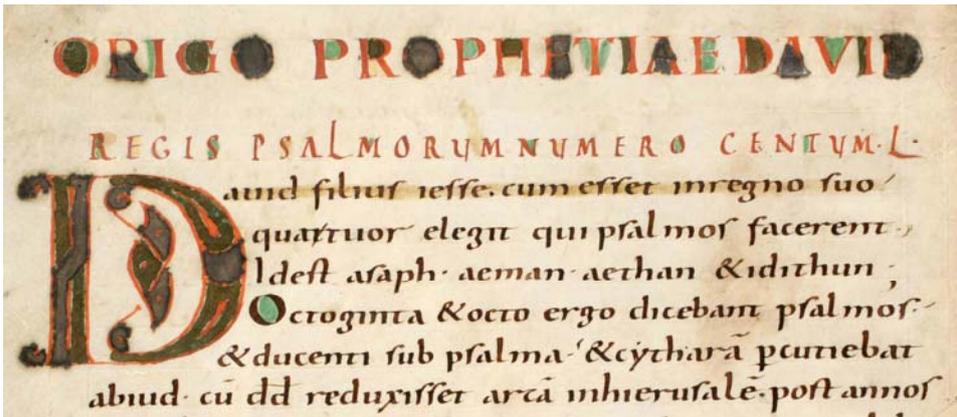


Capitular C¹¹⁸

La imagen anterior, una página entera y un detalle de esa página que muestra la inicial C, pertenece al código *Comentario de san Jerónimo sobre Ezequiel* escrito en minúscula carolingia. La letra está representada por un pez cuya cola se prolonga en una flor, la misma flor que parece escupir por la boca. En la curvatura de la grafía, en perfecto equilibrio con los extremos, encontramos otro motivo vegetal.

Recordemos que la letra carolingia fue elaborada por Alcuin de York, bajo mandato de Carlomagno, porque la semiuncial, que se venía utilizando hasta ese momento, era demasiado grande y tenía demasiadas variantes. Así, la carolingia, se utilizó como norma durante los siglos IX y X y sobrevivió hasta el siglo XII.

¹¹⁸ CESG, *op. cit.*



Capitular sobria D¹¹⁹

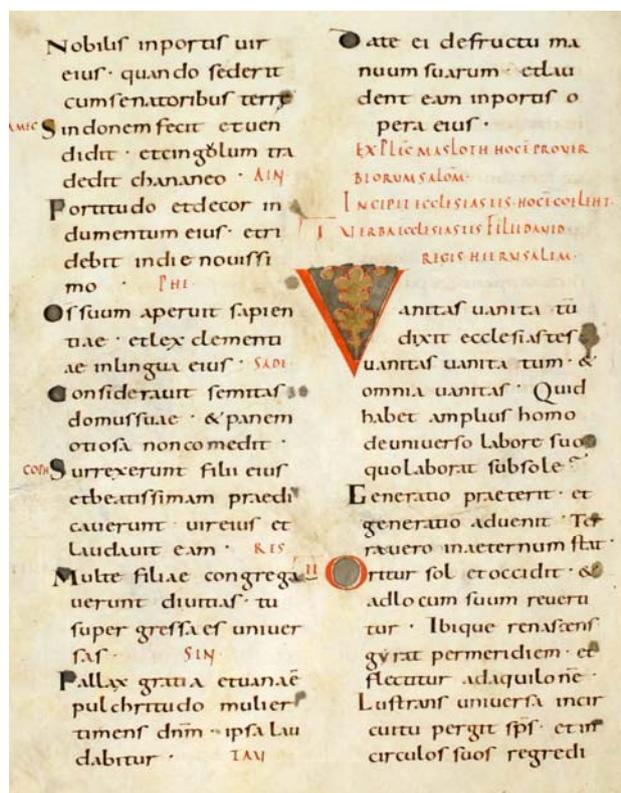
La decoración recuerda a los manuscritos merovingios pero tamizados por un halo de sobriedad y de neutralidad que no muestran los manuscritos franceses. Los colores también se asemejan a los libros galos, un verde y un rojo anaranjado muy característicos de la tradición merovingia como se ha visto en epígrafes anteriores.



Capitular P¹²⁰

¹¹⁹ *Ibidem*

El asta y el bucle de la P están rellenos de motivos vegetales que alargan la letra tanto en la parte superior como en la inferior. En el ojal un entramado de líneas rompen el hueco del vano con una sutil decoración tímidamente vegetal. Destaca el rojo intenso de las mayúsculas que rodean a la letra capitular.

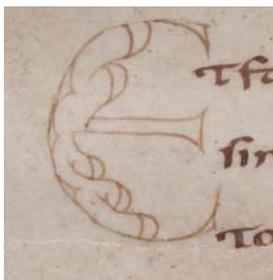


Capitular V¹²¹

También aquí ese rojo intenso, característico de este manuscrito, ejerce un peso visual en el espacio plástico, junto a otras iniciales más pequeñas y, supuestamente, menos importantes desde el punto de vista jerárquico. Y de nuevo ese rojo intenso y vivo que no deja impasible al lector o al observador. La V, como en la anterior letra mayúscula, se muestra rellena de motivos vegetales.

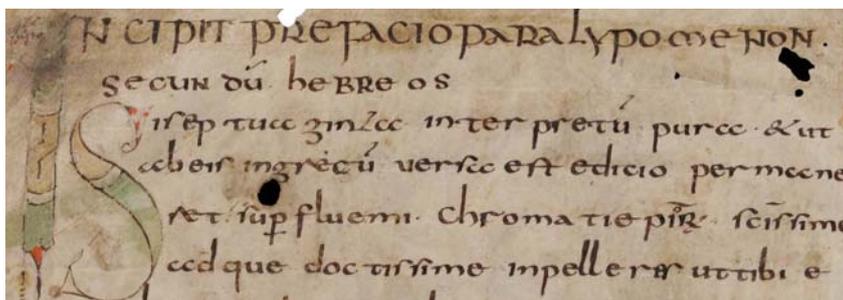
¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ *Ibidem*



Capitular E¹²²

La sobriedad de esta E capitular uncial contrasta con el colorido anterior de las iniciales decoradas procedentes de Francia e Inglaterra. Probablemente sea una letra intratextual, es decir, que no inaugura una parte importante del escrito sino que rompe la monotonía del bloque de texto.

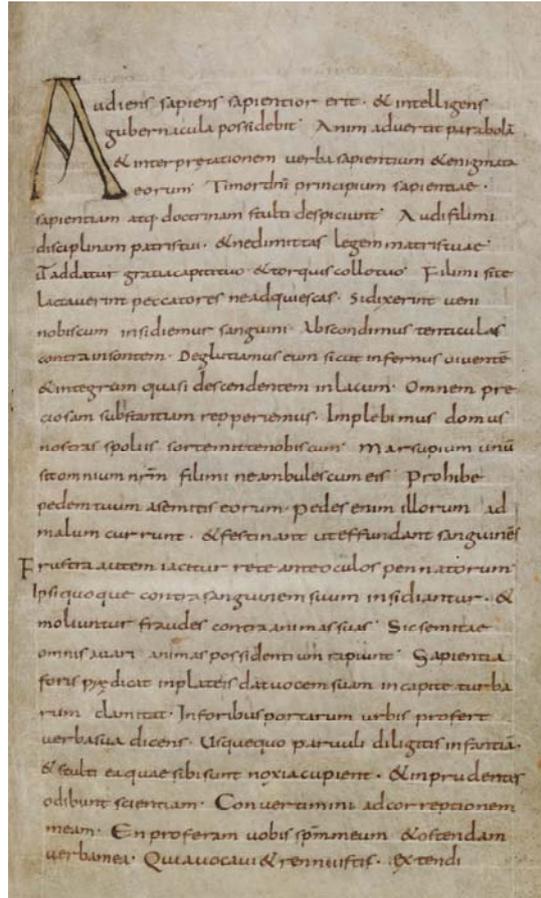


Capitulares IS¹²³

Dos iniciales juntas que pertenecen a distintas palabras: la I forma parte del *Incipit* como título del texto. La S da paso al texto en minúscula carolingia. La decoración es bastante simple: el color fragmenta la letra en varias partes y, tímidamente, parece asomar un pequeño motivo geométrico.

¹²² *Ibidem*

¹²³ *Ibidem*



Capitular A ¹²⁴

En esta página se observa una particularidad en la inicial: la A está escrita en capital *quadrata* o elegante romana. Recordemos que la capital *quadrata* surgió en el siglo I o II y llegó hasta el V o VI, pero se siguió empleando durante la Edad Media como forma ornamental, aunque su uso no era muy habitual.

124 *Ibidem*

2.2.4. SIGLO X

Llegados a este siglo, podemos trasladar la atención a Alemania donde se realizan manuscritos bajo el imperio de la dinastía otoniana de Sajonia. El arte otoniano se caracteriza por ser continuador de la tradición carolingia pero fusionándola con elementos insulares, romanos y bizantinos, es un estilo que se ubica dentro del arte prerrománico. Este resurgir de las artes ha sido también llamado “renacimiento otoniano”. Se desarrolla principalmente en Alemania, desde mediados del siglo X hasta mediados del siglo XI, durante la dinastía sajona del Sacro Imperio Romano Germánico.

Por otra parte, también dirigiremos la mirada hacia España para estudiar el manuscrito llamado *Beato de Gerona*, y el *Códice emilianense* realizado en San Millán de la Cogolla (La Rioja),

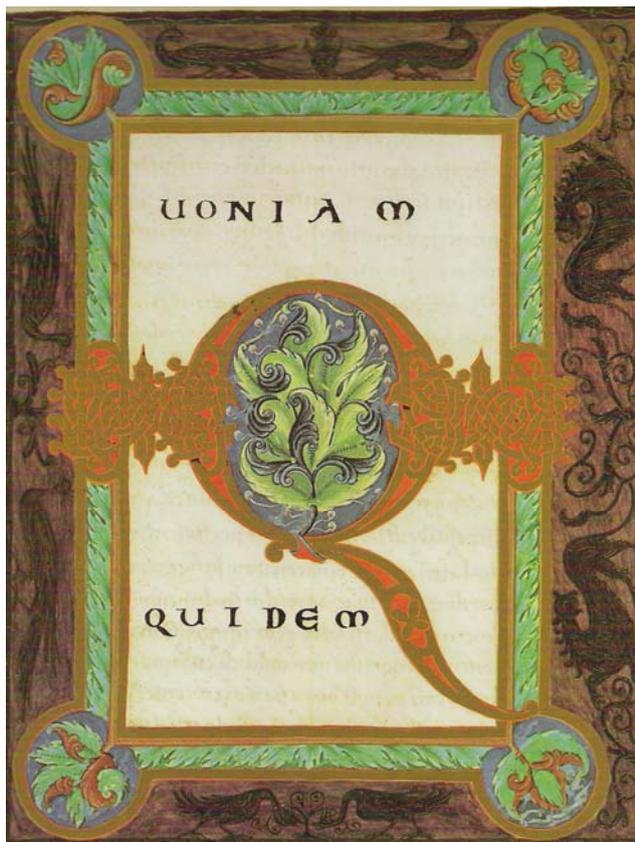
Evangelario de Otón III, 997, Munich (Alemania)

Este *Evangelario de Otón III* (que reinó desde 980 hasta 1002) fue realizado en el monasterio de Reichenau, situado en una isla del lago Constanza (Alemania). El monasterio fue sede cultural y un lugar en el que se crearon códices iluminados basados en el estudio de la iluminación carolingia en Aquisgrán.

A pesar de que la iluminación germana fue continuadora de la carolingia, existe una diferencia importante entre la producción de manuscritos carolingios y otonianos: estos últimos dejaron de realizar biblias lujosas y no continuaron con la labor carolingia de rescatar textos de la Antigüedad, por considerarlos profanos.

El códice que estudiamos fue utilizado durante toda la Edad Media en el ritual del juramento del cargo de los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, hecho por el que este manuscrito también es nombrado como el *Evangelario de la Coronación* y *Evangelario de Viena*.

El contenido de este libro incluye los cuatro Evangelios, varios textos de comentarios y la lista de pasajes para leer durante la misa a lo largo del año litúrgico.



Capitular Q¹²⁵

Esta Q en escritura uncial y contorneada en oro pertenece a la expresión *Quoniam quidem*, se trata de una página que da paso al Evangelio de san Lucas.

“El círculo en oro del cuerpo de la letra Q se encuadra en un marco con varias articulaciones. Un marco interior dorado sobre fondo rojo transforma el círculo en un óvalo, a cuyos lados aparecen rejillas con nervios dorados sobre fondo rojo. El marco cuadrado, que se aligera con dibujos desbordantes de fantasía, refrena la variedad del movimiento dinámico. El marco interior se abre por los ángulos a medallones dorados con motivos foliares tripartitos sobre fondo azul¹²⁶”.

¹²⁵ *Códices ilustres, op. cit.*, p. 115

¹²⁶ *Ibidem*, p. 114

Las letras unciales en oro marcan el comienzo de cada párrafo y dan paso a las palabras introductorias de cada capítulo. Esta característica es una marca distintiva de la realización de códices en el monasterio de Reichenau. Así como los títulos se escriben en uncial, el cuerpo de texto del manuscrito está escrito en minúscula carolingia.

Visto de forma global, el *Evangelario de Otón III* es una muestra muy significativa de la iluminación otoniana de libros.

Beato de Gerona, 975, Gerona (España)

En los folios finales de este manuscrito pueden leerse los datos de los autores, la fecha y el lugar de realización del libro:

“Al final del códice aparece el nombre del patrón, Abad Dominicus, y la fecha exacta de su edición (6 de julio de 975). También se conoce, en lo que es quizá la inscripción más fascinante, los nombres de sus dos ilustradores: En, pintora y sierva de Dios y Emeterio, monje y sacerdote. La palabra latina para pintor aquí está en forma femenina. Era costumbre medieval, citar los nombres, en orden decreciente de importancia. Por lo tanto se puede afirmar que el más importante de los dos ilustradores era una mujer, una de las pocas artistas femeninas con nombre de la Edad Media, probablemente una monja o un personaje noble¹²⁷”.

Recordemos que se denominan Beatos a los códices cuyo contenido son copias de los *Comentarios al Apocalipsis del Evangelio de San Juan* que sobre el año 776 realizó el Beato de Liébana, abad del monasterio de Santo Toribio, en el valle de Liébana (Cantabria).

Hoy día, conservados en diferentes instituciones, existen 27 beatos, de los que 24 contienen miniaturas. Son libros escritos entre los siglos X al XIII. Los realizados en los siglos X y XI se consideran prerrománicos y los escritos en los siglos XII y XIII son puramente románicos. El *Beato*

¹²⁷ <<http://www.todolibroantiguo.es/libros-raros/beato-de-tabara-beato-de-gerona.html>> (octubre 2014)

de Gerona, pues, se encuadra dentro del contexto prerrománico.

Escrito con letra visigótica, para el cuerpo de texto, y con grafía uncial para las mayúsculas. Un rasgo destacable de esta obra es su variedad cromática (rojo, naranja, verde brillante, azul y amarillo limón), así como el uso de la crisografía (letras en oro y plata).



Capitular A¹²⁸

La letra utilizada es la visigótica española excepto la A capitular que es uncial. El bucle de esta A está formado por una flor cuyo tallo se despliega para cerrar en semicírculo esa flor. Al trazo de la derecha se le ha unido una especie de ala, probablemente para ilustrar la palabra que representa: *Angelus*. Asimismo, todo el contorno de la A tiene unos flecos que pueden sugerir el vuelo.

¹²⁸ Imagen tomada de la exposición de códices facsimilares comisariada por M. Moleiro Editor, Málaga, (abril 2005)



Capitular A¹²⁹

La mayúscula A, al igual que la anterior, está escrita en letra uncial. Se observan en la ilustración elementos insulares (los flecos que contornean toda la letra y el relleno de los trazos), motivos merovingios (la figura zoomorfa en el ojo de la grafía y los motivos florales que rematan, con un rojo vivo, los extremos superior e inferior de la A).

“Mucho más importante que los contactos europeos o los influjos musulmanes, son, en cualquier caso, los rasgos de originalidad, que caracterizan a la escuela de miniaturistas hispanos prerrománicos, como los de mayor libertad expresiva y mejor capacidad para el manejo del color¹³⁰.”



Capitular E¹³¹

¹²⁹ <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/8962.htm>> (octubre 2014)

¹³⁰ <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/8962.htm>> (octubre 2014)

¹³¹ Imagen tomada de la exposición de códices facsimilares comisariada por M. Moleiro

En esta inicial E puede verse claramente una reminiscencia de los códices insulares; las líneas entrelazadas, los nudos y los flecos que adornan todo el contorno.



Capitular D¹³²

La D de la imagen anterior, adornada con motivos vegetales en el ojo de la letra y rematada, en la parte superior, también con esos elementos que recuerdan a las hojas, nos traslada directamente a la tradición merovingia.

La riqueza de este manuscrito radica, por una parte, en la pericia de los escribas e ilustradores a la hora de tomar lo mejor de los códices europeos y tamizar esos elementos haciéndolos originales y genuinos. Por otra parte, el uso del color queda definido como un rasgo de la maestría de sus autores.

Códice emilianense, 964, San Millán de la Cogolla (La Rioja, España)

Llamado así por el lugar del que procede, a su vez, este municipio tomó su nombre del santo Millán que evoluciona al español a partir del latín *Æmilianus* o Emiliano, de aquí el gentilicio “emilianense”.

Editor, Málaga, (abril 2005)

¹³² *Ibidem*

El códice está considerado como el primer diccionario enciclopédico de la Península Ibérica y fue concebido por el interés en fomentar la cultura latina existente en los monasterios españoles de esa época.

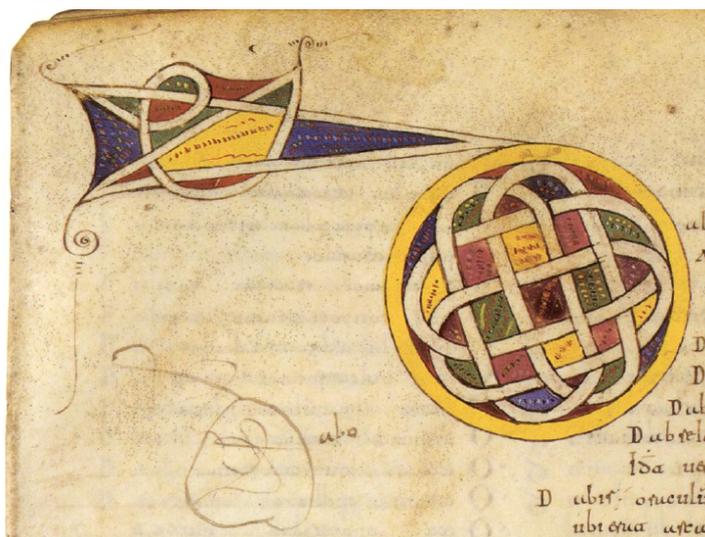
“Su contenido principal —el Glosario— es un diccionario latino-latino, semejante a otros muchos glosarios medievales y que fue utilizado como base para la confección de los glosarios silenses que se conservan en la Biblioteca Nacional de París. Con sus más de 20.000 glosas, está considerado como uno de los más completos de esa época en Europa. Debemos también destacar que en algunos de sus contenidos se encuentran ya palabras y frases romances o romanceadas, con lo se puede considerar que las primeras manifestaciones escritas del castellano deben datarse en el siglo X, confirmándose de paso al Monasterio de San Millán de la Cogolla como cuna de esta lengua¹³³”.

Realizado en escritura uncial y capital quadrata para las mayúsculas decoradas, en el cuerpo de texto se utiliza la letra visigótica. Recordemos que este tipo de letra es una escritura nacional utilizada en la Península Ibérica desde las invasiones bárbaras (siglos VII-VIII) hasta el siglo XII, excepto en Cataluña donde, debido a su proximidad con el reino franco, comenzó a ser sustituida por la minúscula carolingia en el siglo IX.

La escritura visigótica ha recibido otros nombres como "escritura española", "littera toletana" o "littera mozarabica" por la influencia de la cultura islámica.

Contiene poquísimas miniaturas frente a la gran cantidad de letras capitulares que destacan por su variedad cromática: el rojo y el negro para el contorno de la letra y el amarillo, el negro, el verde, el rojo, el azul oscuro y el morado para el interior de los trazos.

¹³³ <<http://www.turismo-prerromanico.es/arterural/MINIATURA/COD-EMIL46/COD-EMIL46Ficha.htm>> (octubre 2014)



Capitular D¹³⁴

Con esta mayúscula adornada D, se puede apreciar la riqueza del color de la que hemos hablado anteriormente. El entrelazo y los nudos recuerdan a las capitulares de los códices insulares pero también a los motivos utilizados en el arte islámico.



Capitular B¹³⁵

¹³⁴ <http://www.vallenajerilla.com/glosas/capitular_D.htm> (octubre 2014)

Esta capitular B en visigótica mayúscula, está adornada con nudos que recuerdan a los mosaicos árabes. Los remates están realizados con motivos vegetales y se puede observar, en el bucle inferior de la B, una figura zoomorfa de trazos finos y en una posición inusual, ya que se encuentra de pie, a dos patas. Recordemos que los elementos zoomorfos lineales tienen su origen en la tradición merovingia.

Por otro lado, las características de esta inicial ejemplifican la estética de los manuscritos creados en el monasterio de San Millán de la Cogolla, se trata de lo que hoy día llamaríamos “denominación de origen”.



Capitular R¹³⁶

Es interesante este folio entero del códice para comprobar la maestría en el diseño global del espacio plástico, además vemos la disposición del texto a dos columnas.

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ <<https://blogdixi.wordpress.com/page/2/>> (octubre 2014)

Por otra parte, hay que destacar el párrafo situado en la parte inferior izquierda realizado en escritura gótica, sin duda un antecedente de la progresiva imposición de esta letra poco tiempo después.

En cuanto a la capitular R, sigue la misma línea que las anteriores con motivos de decoración islámica y remates que recuerdan a los manuscritos francos.



Códice emilianense¹³⁷

¹³⁷ <<https://www.flickr.com/photos/luijes/5097212196>> (octubre 2014)

2.2.5. SIGLO XI

Beato de Domingo de Silos, c. 1091, Burgos

Ya situado en el románico, este Beato escrito en letra visigótica española contiene, como se ha dicho anteriormente, los *Comentarios al Apocalipsis del Evangelio de San Juan*. La capitular E, sostenida por un brazo a modo de corneta, se resuelve con motivos vegetales.



Capitular E¹³⁸

En otra parte del mismo manuscrito, se puede observar otra E idéntica pero cogida del revés. Los colores de esta obra son muy variados y vivos, alternando la gama cromática con letras en oro y en plata.



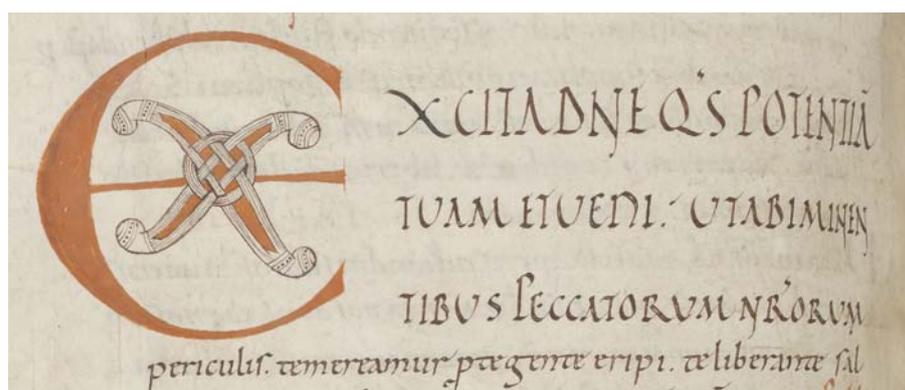
Capitular E¹³⁹

¹³⁸ Exposición de códices facsimilares, *op. cit.*

La importancia de este códice, aparte de la majestuosidad que desprende, reside en que en él se encuentran las primeras palabras escritas en castellano (las glosas silentes) y en que el soporte utilizado para su producción es el primer papel que se utiliza en Europa (siglo XI)¹⁴⁰.

Pontifical de Nevers. Vida de San Gregorio, 1013, Nevers (Francia)

Escrito por Hugo el Grande, obispo de Nevers (1013-1066), este manuscrito se compone de dos partes diferenciadas: un pontifical (libro que contiene las ceremonias pontificias y las funciones episcopales) y un sacramentario (libro que contiene las oraciones y ceremonias de la liturgia de la Misa y de la administración de los sacramentos). La primera parte está basada en el Pontifical Romano de San Gregorio.



Capitular E¹⁴¹

El cuerpo de texto de este manuscrito está realizado en minúscula carolingia. Recordemos que la letra merovingia se utilizó en Francia durante los siglos VII-IX, para ser luego sustituida por la minúscula carolingia. Las iniciales, sin embargo, siguen trazándose en letra uncial, tal y como vemos en esta capitular adornada E.

Esta capitular miniada, en el sentido más estricto del término, contiene como único adorno la primera letra de Cristo en griego: la X (ji). Es

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ <<http://www.bibliotecadesilos.es/es/contenido/?idsec=430>> (octubre 2014)

¹⁴¹ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426275w/f294.planchecontact.r=17333>> (octubre 2014)

completamente esperable que en un Pontifical, donde quedan recogidas las pautas ceremoniales y las funciones pontificias, estén representados los símbolos cristianos.



Capitular D¹⁴²

Sin embargo, como vemos en esta mayúscula decorada, en el códice también tienen cabida los elementos de la tradición merovingia. Las figuras zoomorfas y los elementos vegetales componen esta capitular D de trazo uncial.

¹⁴² *Ibidem*



Capitular B¹⁴³

La misma cabeza zoomorfa entra en el ojo de esta B prolongándose a través de motivos vegetales que rellenan el vano de la letra. En la parte superior, una trama de nudos compone el asta para acabar en un bucle que nos recuerda a los motivos insulares. El doble recuadro que enmarca a la P nos indica que este signo gráfico ocupa una hoja entera.



Capitular P¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibidem*

Dibujada con tinta roja y negra, esta inicial decorada presenta una estética más sobria que las anteriores, sin embargo, tampoco faltan en ella los motivos vegetales y zoomorfos. Es destacable, en la parte inferior izquierda de la imagen, la figura de un animal que parece que se está comiendo la letra.

¹⁴⁴ *Ibidem*

2.2.6. SIGLO XII

Moralia in Job, principios siglo XII, Dijon (Francia)

Este manuscrito iluminado es una reproducción de la obra de san Gregorio Magno (540-604) titulada *Moralia, sive Expositio in Job*. Se trata de los comentarios del pontífice al libro bíblico de Job, también llamado *Magna Moralia*. El retrato que se hace de Job es el de un fiel creyente que entrega su vida a Dios a través de la fe y la abnegación y por ello es recompensado por Él.

“Si aceptamos de Dios los bienes, ¿no vamos a aceptar los males? Es un gran consuelo en medio de la tribulación acordarnos, cuando llega la adversidad, de los dones recibidos de nuestro Creador. Si acude en seguida a nuestra mente el recuerdo reconfortante de los dones divinos, no nos dejaremos doblegar por el dolor. Por esto dice la Escritura: En el día dichoso no te olvides de la desgracia, en el día desgraciado no te olvides de la dicha”.

[Gregorio Magno, *Moralia sive Expositio in Job*, libro 3, 15-16]¹⁴⁵

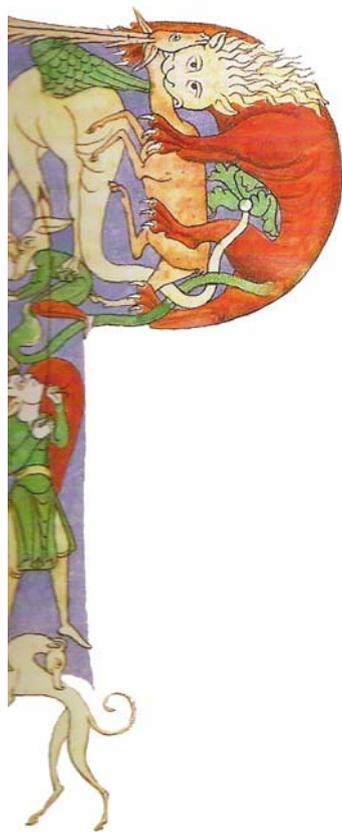
En realidad, los comentarios al libro de Job, son conferencias que realizó san Gregorio, a petición de Leandro de Sevilla, dirigidas a la comunidad monástica. Posteriormente, estas charlas fueron escritas y publicadas entre los años 579 y 602. Estos comentarios siguen la Escritura Santa y pueden interpretarse desde distintos puntos de vista:

- El literal: siguiendo el texto al pie de la letra;
- el alegórico: poniéndolo en relación con el misterio de Cristo;
- el moral: dirigiéndose a la conciencia del lector para que reflexione y saque conclusiones aplicables a su vida personal.

¹⁴⁵ <<http://www.liturgiadelashoras.com.ar/sync/2015/jul/13/oficio.htm>> (septiembre 2014)

Existen diversas versiones de la obra de san Gregorio que se materializan en distintos códices a lo largo de la Edad Media. El manuscrito aquí estudiado se realizó en la abadía de Cîteaux (Francia) donde estaba ubicado un *scriptorium* con una importante tradición en la producción de manuscritos.

Los 35 libros que escribió san Gregorio van precedidos de una inicial ricamente decorada y magistralmente historiada. En este códice, las representaciones gráficas incluyen desde escenas de la vida diaria del monasterio, el trabajo que realizan los monjes, la tala de árboles, la agricultura, la oración, etc., hasta imágenes más exóticas como las bestias, los elementos grotescos, los seres mitológicos, etc.



Capitular P¹⁴⁶

Esta mayúscula historiada enfrenta a figuras antropomorfas con animales. El dibujo refleja un contexto de cultura pagana con seres fantásticos, alados o provistos de cuernos, siempre luchando por sobrevivir. Las

146 *La Lettre et l'image, op. cit.*, p. 32

violentas mordidas del bucle de la P contrastan con el galgo distraído de la base del asta y el hombrecillo que a duras penas consigue llegar, con una débil lanza, a la pata de una criatura. La vivacidad de los colores entra en comunión con una escena tan imaginativa como sórdida. Se trata de la lucha continua contra la tentación y los males que perjudican tanto al cuerpo como al alma.

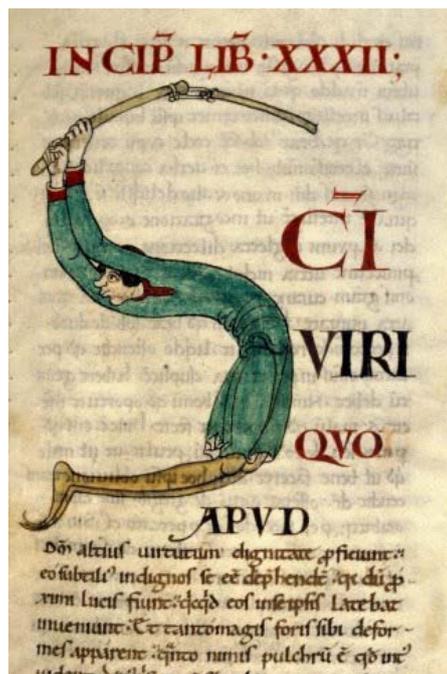
San Gregorio utiliza como modelo de perseverancia a Job, que basa su vida en la ocupación de la mente y el cuerpo a través del trabajo, para mantener alejados a todos los demonios presentes en la vida diaria de cada hombre.



Capitular R¹⁴⁷

De nuevo la lucha en esta R capitular donde un caballero, junto a su vasallo, se enfrenta a un dragón. La jerarquía social queda patente con el señor subido a la espalda del sirviente cuya espada atraviesa a la fiera. Esta escena, de reminiscencias artúricas, fue un lugar común de la alta Edad Media.

¹⁴⁷ *Ibidem*



Capitular S¹⁴⁸

Esta S, en letra carolingia, muestra a un monje dispuesto para segar, dando ejemplo de que el trabajo es la actividad diaria para mantenerse cerca de Dios y lejos del mal.

La figura antropomorfa en una posición imposible, con medio cuerpo del revés, tiene una estética que sigue la tradición merovingia pero más atrevida, es decir, el dinamismo que está presente en esta capitular contrasta con el hieratismo de códices galos más antiguos.

¹⁴⁸ <<https://www.pinterest.com/baronessekat/illumination-initials/>> (noviembre 2014)



Capitular B¹⁴⁹

Con esta mayúscula historiada, se inicia el Libro XXX de los comentarios de san Gregorio. De nuevo el hombre frente a la bestia y de nuevo el triunfo del primero ante el segundo. Mientras con los pies mantiene inmóvil a esa criatura alada, con las manos toma el control del otro animal que se retuerce para zafarse de su verdugo.



Capitular Q¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ *Ibidem*

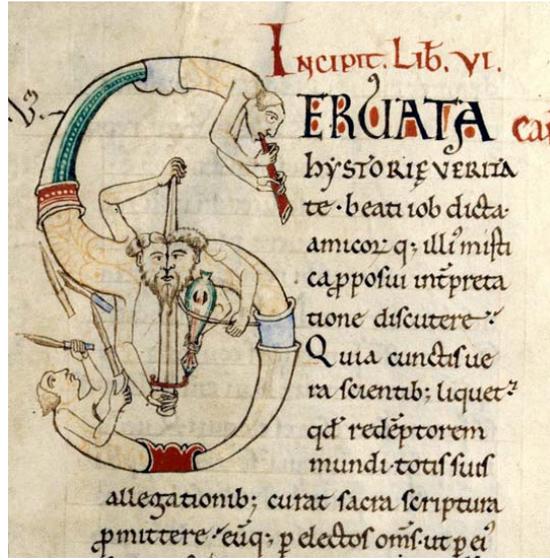
Cortar la leña es otra actividad que realizaban los monjes como parte de su trabajo. En esta capitular historiada vemos a dos miembros de la comunidad monástica, mano a mano, llevando a cabo esta labor. Bajo sus cuerpos, que forman el bucle de la Q, puede leerse *amiti beati* (amigos felices), porque la amistad y la unión en comunidad refuerzan la voluntad permitiendo que el acecho de los males se mantenga en la distancia.



Capitular Q¹⁵¹

La escena de esta inicial historiada nos muestra a un monje amanuense. Esta imagen contrasta con la anterior Q: junto al trabajo manual, esta letra representa la necesidad de cultivar el intelecto. Mente y cuerpo son igualmente importantes para mantener la salud de la fe y tomar el camino, siempre timorato, para satisfacer a Dios.

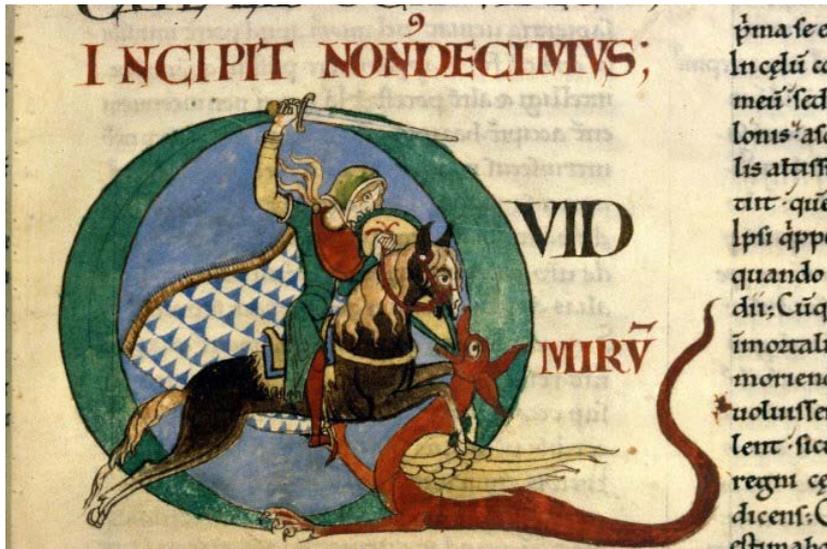
¹⁵¹ *Ibidem*



Capitular S¹⁵²

La composición de esta mayúscula está realizada de forma simétrica y antitética a la vez: las imágenes enfrentadas, y que conforman la unión de la S en el centro de la letra, tienen los mismos rostros, pero cada una lleva un elemento distinto en las manos; mientras que el hombre de la derecha sostiene una especie de laúd, el de la izquierda yergue su espada de forma contundente, cogiéndola por los extremos con ambas manos. Por otra parte, las figuras de los extremos, también de rostros idénticos, portan en sus manos un cuchillo y una flauta, respectivamente. La música y la lucha, la serenidad y la violencia, la concordia y la discordia, la contención y el arrojo... en definitiva, el bien y el mal siempre forcejeando y combatiendo para tomar el poder en la conciencia humana.

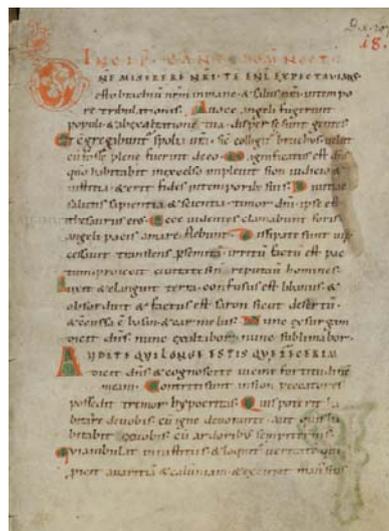
¹⁵² *Ibidem*



Capitular Q¹⁵³

El caballero derrotando al dragón con ese fondo azul ya repetido en imágenes anteriores, se presenta como un lugar común en este manuscrito. Es destacable que la bestia parezca surgir desde el suelo mientras que el jinete, espada en mano y con el brazo en alto, presenta una posición de vuelo: el bien llegado desde las “alturas” derrotando al mal del “infrasuero”

Reloj astronómico del Pacífico de Verona, San Galle (Suiza)



Capitular D¹⁵⁴

¹⁵³ *Ibidem*

Esta D floreada contiene, a su vez, la O de la palabra *Domine*. Este recurso de asimilación gráfica de letras es un uso provocado por la escasez de los soportes de escritura. No es raro, pues, encontrar unas letras dentro de otras para condensar el bloque textual. Por otra parte, en la esquina inferior derecha, se deja entrever el contorno de una P al revés, con lo cual, deducimos que el manuscrito se ha realizado sobre un pergamino opistógrafo, es decir, que permitía escribir en las dos caras. Las pequeñas iniciales de escritura uncial, salpicadas por todo el texto, da a la página un dinamismo que permite la localización de pasajes de variada importancia ya que en función del tamaño de la capitular, se establece la jerarquía del contenido.

Biblia de Winchester, 1160-1175, Winchester (Inglaterra)

Durante el siglo XII, Inglaterra sobresale como el lugar en el que más biblias se producen. Ante este hecho, Francia, que había sido el país que más destacó en la realización de manuscritos iluminados, queda desbancada por los ingleses. Y es que *La Biblia de Winchester* es la obra más ambiciosa del románico inglés tanto en tamaño, con folios que miden 583 x 396 mm., como en ornatos, con colores vivos y brillantes que evidencian el uso del pan de oro. Sin embargo se trata de una obra inacabada en la que pueden verse las últimas letras capitulares sin color y con los últimos folios desaparecidos.

El enorme códice, en toda la extensión del término, se encuentra en la Biblioteca de la Catedral de Winchester, desde hace más de ochocientos años.

“En los años finales del XII se inicia en Winchester la composición de una Biblia que quedará sin concluir. Un folio conservado en la Pierpont Morgan representando escenas de la vida de Samuel y David en el recto y verso respectivamente parece que fue proyectado como frontispicio del "Libro de los Reyes" de esta "Biblia Winchester", aunque un cambio de plan evitó su inclusión. El autor de esta composición, conocido como

154 CESG, *op. cit.*

Maestro de la "Hoja Morgan", introduce en el taller que compuso la biblia una ruptura con el arte continuista relacionado con el maestro Hugo y el autor de la "Biblia Lambeth", imponiendo un estilo clásico de un claro naturalismo expresivo muy influenciado por el arte bizantino".¹⁵⁵



Capitular P¹⁵⁶

El siglo XII fue la edad de oro de la ilustración medieval de la Biblia. Ésta se componía dividiendo la página en varias franjas y abundando en las miniaturas historiadas.

¹⁵⁵ <<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/3995.htm>> (agosto 2011)

¹⁵⁶ DONOVAN, Claire, *The Winchester Bible*, The British Library Publishing Division, Winchester, (England), 1993, p. 26

“A partir de 1170 empezaron a abrirse paso artistas que ya no subordinaban a los cuerpos de las letras mayúsculas las concepciones bizantinas de la configuración de la vida orgánica, sino que, modificando el plan, se proponían realizarlas en espacios figurativos regidos por sus propias leyes”¹⁵⁷.

En esta P capitular historiada, se representa la subida al cielo del profeta Elías. Hay diferentes episodios relacionados con el profeta que tienen lugar a lo largo de la P de forma simultánea: en el asta, un carro arrastrado por dos corceles, con el protagonista dentro, se dirige al cielo. En el interior del bucle de la letra, despidiéndose, Elías entrega su manto a su discípulo Eliseo que, ubicuamente, se encuentra también en la parte inferior del asta recogiendo ese manto. En la lágrima de la P (parte superior izquierda) se sugiere la presencia del profeta ya en el cielo.

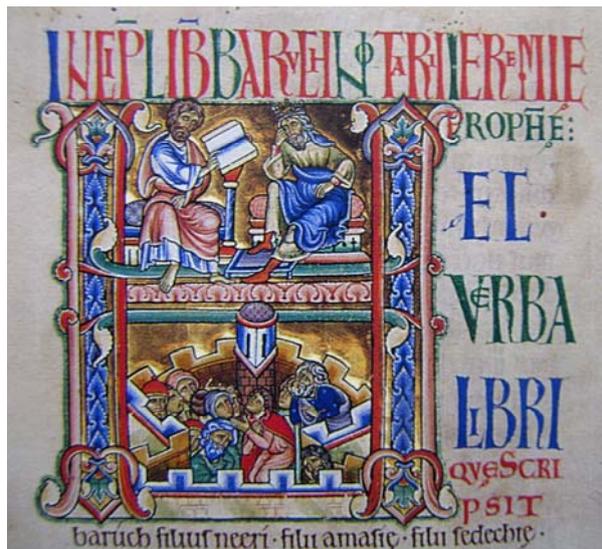


Capitular R¹⁵⁸

En esta capitular R, perteneciente al mismo manuscrito, se aprovecha el bucle y el blanco de la R para crear dos espacios plásticos: arriba, el busto del Cristo Pantocrátor y, abajo, el profeta Jeremías con la filacteria tendida hacia Cristo de forma que ambos espacios se conectan.

¹⁵⁷ *Códices ilustres, op. cit.*, p. 136

¹⁵⁸ *The Winchester Bible, op. cit.*, p. 25



Capitular H¹⁵⁹

Las escenas de esta capitular historiada muestran a un rey oyendo atentamente la lectura de un libro, que puede ser un libro de horas, y, por otra parte, la torre de un castillo que alberga a unos refugiados que miran al cielo pidiendo clemencia.

Salterio de Notkero el germano, San Galle (Suiza)



Letras varias¹⁶⁰

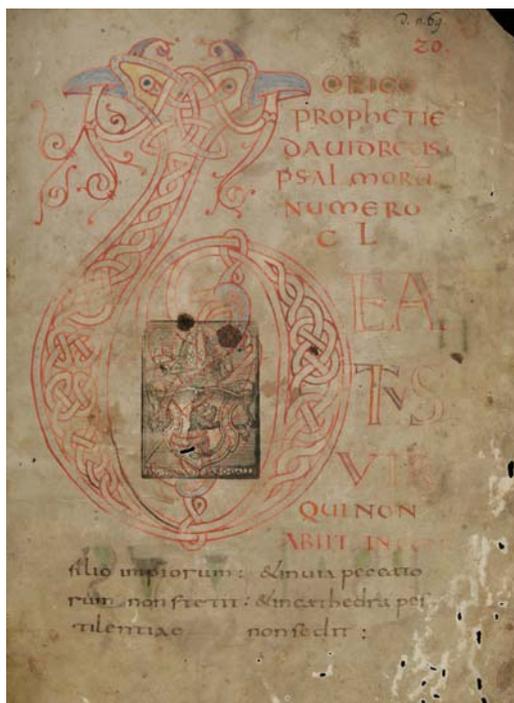
Este Salterio, escrito en alemán antiguo, presenta unas capitulares en rojo adornadas con volutas vegetales. La variedad de íes es notable: aparecen dos entrelazadas solo con lazos y una con dos cabezas de animal, en la parte superior y en la parte inferior. El tipo de letra utilizada es la capital

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 20

¹⁶⁰ CESG, *op. cit.*

elegante o capital quadrata, probablemente para dignificar, con ese sabor de antigüedad clásica, el contenido textual.

Contiene la traducción de 150 salmos del Antiguo Testamento con comentarios. El autor es Notker el germano. La transcripción fue realizada en la Abadía de Einsiedeln. Solo existe una copia de este códice.



Capitular B ¹⁶¹

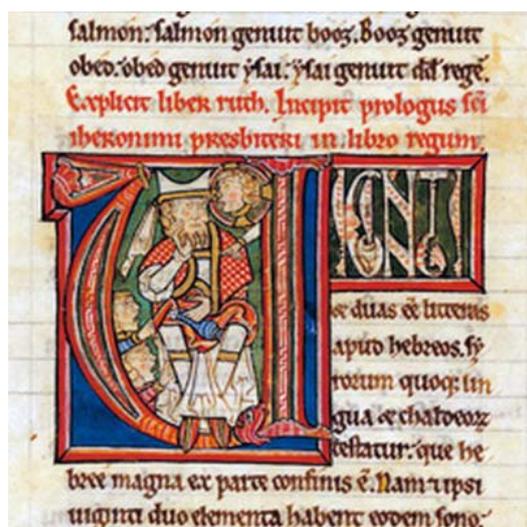
En este mismo Salterio, encontramos una preciosa B capitular, en letra uncial, tejida por el mismo ser que la contiene: el ave de dos cabezas parece que acaba de concluir su tarea de urdirse el cuerpo con un entrelazado de hojas. Las volutas que se derraman de los picos añaden dinamismo al tejido acabado.

¹⁶¹ *Ibidem*

Biblia de Burgos, 1175, Burgos (España)

De los tres tomos que, presumiblemente, constituían la Biblia de Burgos, solo se ha conservado el primero de ellos que contiene el Nuevo Testamento. El origen, que tampoco está claro, puede hallarse en el *scriptorium* de San Pedro de Cardeña o en el monasterio de Las Huelgas. La *Biblia de Burgos* se incluye dentro del estilo románico, con figuras alargadas de ropajes espesos y pliegues paralelos, figuras de animales o claroscuros que ya presagian el paso hacia el estilo gótico.

Escrito en letra carolina en su cuerpo textual, con un predominio de colores rojo y azul, las capitulares, por su parte, están trazadas con letra uncial y aparecen enmarcadas en un cuadro rojo con fondo azul. Estas capitulares suelen ser historiadas y conviven en el códice con mayúsculas decoradas que dan color a los márgenes de las columnas.

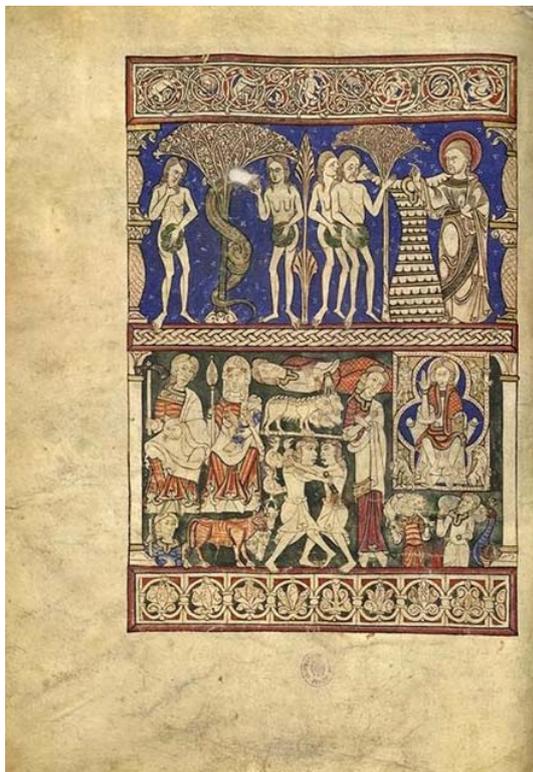


Capitular U¹⁶²

¹⁶² <<http://www.turismo-prerromanico.com/es/miniatura/manuscrito/biblia-de-burgos-20131019194018/#ad-image-6>> (noviembre 2014)

Esta U uncial enmarcada contrasta con el texto en letra carolina y dispuesto en dos columnas. Una figura sentada parece reflexionar rodeada de rostros que se dirigen a él extendiendo los brazos.

Por otra parte, la miniatura sobre la expulsión del paraíso del folio 12v se considera una obra maestra de la miniatura románica europea:



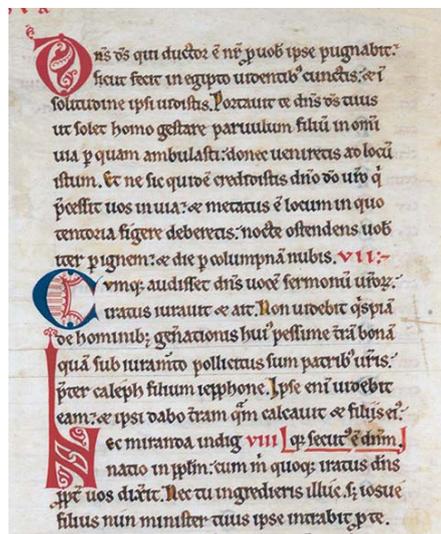
Expulsión del paraíso¹⁶³

“De una calidad indiscutible incluye un complejo ciclo de caída y redención, basado en los textos de San Agustín y en la tipología Antiguo-Nuevo Testamento. Dentro de dicho ciclo, la miniatura sobre la "Expulsión del Paraíso" del folio 12v está considerada como una de las más interesantes de todo el arte europeo de esa época. Según el profesor Yarza "es la más excepcional de todas las escenas bíblicas castellanas del románico, y constituye un unicum de la miniatura románica europea¹⁶⁴".

¹⁶³ <http://delibroantiguoencordoba.blogspot.com.es/2013_12_15_archive.html> (noviembre 2014)

¹⁶⁴ <<http://www.turismo-prerromanico.com/es/miniatura/manuscrito/biblia-de-burgos-20131019194018/#ad-image-6>> (noviembre 2014)

Sin embargo, también encontramos mayúsculas sencillas, coloreadas en rojo y azul, que van ribeteando la línea vertical de la columna de texto quitándole monotonía al folio:



Capitulares sobrias D, C y N¹⁶⁵

¹⁶⁵ *Ibidem*

2.2.7. SIGLO XIII

En este siglo los códices dejan de producirse en los monasterios y pasan a ser realizados en talleres de grandes ciudades. Es necesario destacar la labor de Alfonso X El Sabio y la Escuela de Traductores de Toledo. Aquí surgirá la miniatura alfonsí que se materializará en las *Cantigas de Santa María*, el *Lapidario* y *La General estoria*.

La estética gótica entra en escena y tanto las miniaturas como las letras capitulares de los códices cambian de una forma rotunda. La vivacidad cromática de los estilos precedentes se convierte en sombras y claroscuros cuya expresividad es completamente innovadora, reflejando una nueva cosmovisión del hombre ante la realidad.

Biblia de San Luis, 1226-1295, Toledo (España)

Esta Biblia fue una donación, llamada *inter vivos*, que el rey Luis IX de Francia hizo al rey Alfonso X el Sabio.

Es una selección de textos que fueron completados con comentarios elaborados por estudiosos de la teología. Es curioso observar que los ilustradores han realizado una obra de crítica social, retratando el mundo de la primera mitad del siglo XIII: los grupos sociales, sus vicios, sus virtudes, costumbres, creencias o atuendos. Por esta razón, los expertos afirman que la Edad Media puede ser leída en imágenes a través de la Biblia de Toledo.



Capitular O¹⁶⁶

¹⁶⁶ <<http://www.arteguias.com/miniaturagotica.htm>> (noviembre 2014)

La O capitular representa una típica imagen de San Luis Obispo empuñando el cetro entre dos candelabros. En la mano izquierda sostiene la palabra de Dios materializada en un libro.

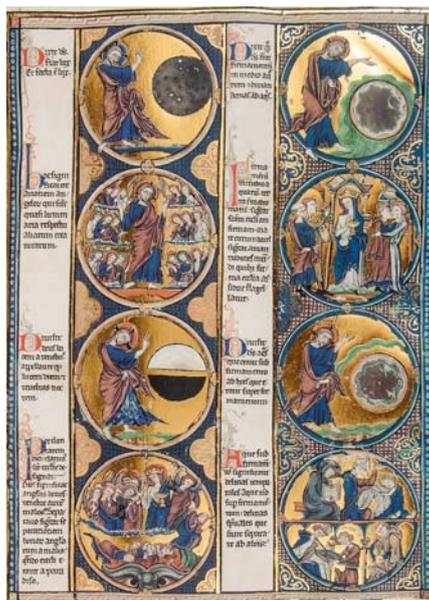


Capitular P¹⁶⁷

Esta P, rematada con dos cabezas de animal, presenta a San Luis transmitiendo el verbo divino ante un auditorio expectante. Los lazos naranjas fragmentan el espacio de los pliegues de los ropajes. El paralelismo visible en los pliegues de los ropajes, así como las figuras alargadas, son una herencia del románico hispánico.

Es una característica muy significativa de este manuscrito la presencia de medallones en cuyo interior se desarrollan escenas de la Biblia. Estos medallones recrean las vidrieras de las catedrales.

¹⁶⁷ *Ibidem*



Medallones y mayúsculas varias¹⁶⁸

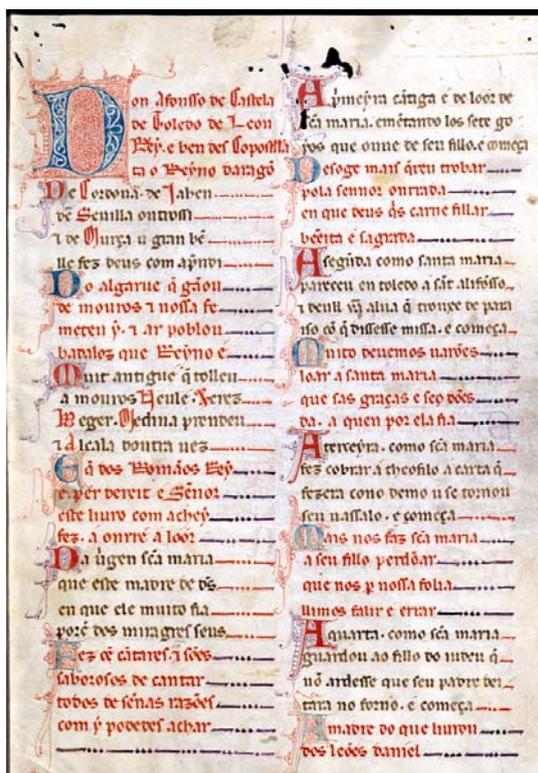
La decoración de estos medallones recrea la luz de las vidrieras mediante el brillo del pan de oro. En contraste con estos elementos brillantes, vemos diversas mayúsculas en los márgenes que muestran una sobriedad necesaria para equilibrar el peso visual del folio. Estas iniciales aún se escriben con letra uncial mientras que el cuerpo de texto ha sido realizado con escritura gótica.

Cantigas de Santa María, 1283, Toledo (España)

Esta obra, escrita por Alfonso X El Sabio en galaico-portugués, contiene las letras de 122 cantigas (composiciones poéticas destinadas al canto) así como sus respectivas partituras. El tema de las cantigas, a pesar de que la mayoría cantan los milagros de la Virgen María, no es exclusivamente sacro sino que también incluyen historias paganas, con ciertos tintes anticlericales, y algunas de tono picaresco.

La escritura de este códice está realizada en letra gótica libraria rotunda excepto algunas capitulares que van en uncial y que se caracterizan por su sencillez estética, es decir, ninguna mayúscula de las que aparecen en la obra es historiada, solo decoradas o tintadas en rojo o azul de forma alterna.

¹⁶⁸ *Ibidem*



Capitulares varias¹⁶⁹

Recordemos que la escritura gótica tenía diversas variantes: textura, bastarda, rotunda y fraktur. La que encontramos en este manuscrito es la rotunda o redonda.

“La variante de la gótica conocida como rotunda es elegante, pero de grado inferior a las anteriores [textura y bastarda]. En vez de terminar las apoyaturas de las letras con un serif definido o con un corte horizontal, presentan una curvatura hacia afuera como en la cursiva, siguiendo el movimiento natural de la pluma. Esto hace la escritura más rápida¹⁷⁰”.

¹⁶⁹ <<http://www.historiaviva.org/cantigas/indice.shtml>> (noviembre 2014)

¹⁷⁰ <http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_gotica.pdf> (noviembre 2014)



Capitular M¹⁷¹

Esta mayúscula M uncial está adornada con filigranas en rojo, motivo que se repite a lo largo de toda la obra. Existen cuatro manuscritos de las *Cantigas de Santa María* que se hicieron bajo la dirección de Alfonso X, y de forma casi coetánea. Lo que pretendía el monarca con la realización de cuatro ejemplares era conseguir la perfección en el trabajo, corrigiendo y mejorando cada vez.

“Meses antes de su muerte en 1284, Alfonso X expresó en un codicilo su deseo de que todos sus libros de las Cantigas fueran depositados allá donde él fuera enterrado y que estas fueran cantadas en las fiestas de Santa María y de Nuestro Señor. Ello da idea de la importancia que el rey les concedió al tiempo que explica el porqué de la existencia de varios códices de una misma obra, como resultado de una elaboración progresiva que, por otra parte, es común a todas las empresas en las que el monarca se implicó y que expresa su deseo de mejorar, actualizar o completar lo realizado¹⁷²”.

¹⁷¹ <<http://www.historiaviva.org/cantigas/indice.shtml>> (noviembre 2014)

¹⁷² <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_79-81.pdf> (noviembre 2014)

2.2.8. SIGLO XIV

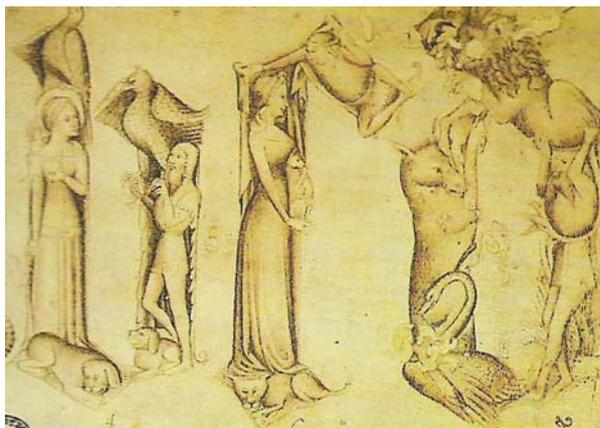
Los siglos XIV y XV son productores de grandes manuscritos iluminados que se convierten en verdaderos artículos de lujo. Un ejemplo sería *Las muy ricas horas del Duque de Berry* por su riqueza en el ornato y por la diversidad y abundancia de ilustraciones.

Alfabeto gótico de Bérgamo, Giovannino de Grassi, Bérgamo (Italia)

Al igual que pasó con la tipografía, que a partir del siglo XV comenzó a tener nombres propios, también en el arte de la miniatura podemos empezar a hablar de autores concretos. El autor de este alfabeto gótico es Giovannino de Grassi (Milán, c. 1350-1398), pintor, escultor, arquitecto y miniaturista italiano que realizó numerosos trabajos bajo el mecenazgo de la familia Visconti.

“Bernabé Visconti consolidó en el siglo XIV el poder de su familia en Milán. Era un hombre tremendamente cruel y su sobrino Giangaleazzo (1351-1402) fue un vividor sin escrúpulos que extendió el dominio de Milán por toda la Lombardía, parte del Piamonte, e incluso la Toscana. Pero fue un coleccionista generoso y de mucho criterio, amigo de eruditos y protector de los nuevos estudios. Los Sforza, sucesores de los Visconti en el gobierno de Milán, fueron mecenas de Leonardo de Vinci y de Bramante¹⁷³”.

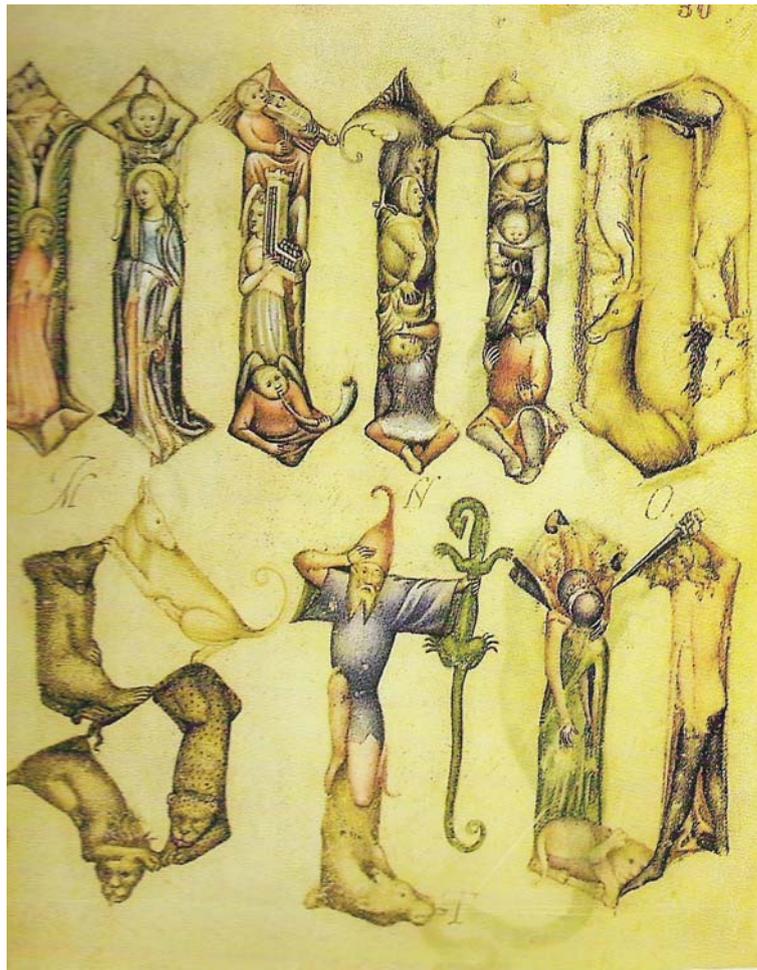
¹⁷³ <<http://culturaartehistoria.blogspot.com.es/2013/05/las-principales-cortes-renacentistas.html>> (noviembre 2014)



Capitulares U, N, I¹⁷⁴

Giovannino era conocido por representar animales exóticos en su hábitat natural y de una forma realista. Sus dibujos sirvieron como modelos a otros artistas que siguieron y copiaron tanto su estilo como sus motivos. Tal y como reza el nombre de este alfabeto, estamos ante el tipo de letra gótica. Recordemos que la gótica convivió como una variante de la minúscula carolingia desde el siglo XI pero su uso no comenzó a ser habitual hasta el siglo XIII. Este tipo de tipo de grafía se caracteriza, sobre todo, por su aspecto abigarrado y denso y por su base romboidal. El nombre de textura que recibió esta letra en los países nórdicos, por su aspecto de entramado, se refleja menos en este alfabeto, ya que mantiene los trazos relativamente diferenciados. Y es que los motivos utilizados, antropomorfos y zoomorfos, marcan el contorno de las astas de forma que pueden ser interpretados. El dibujo, al contrario de lo que se ha visto hasta ahora, es más estilizado pero los motivos siguen siendo los mismos: personajes de la mitología pagana.

¹⁷⁴ *La Lettre et l'image, op. cit.*, p. 38



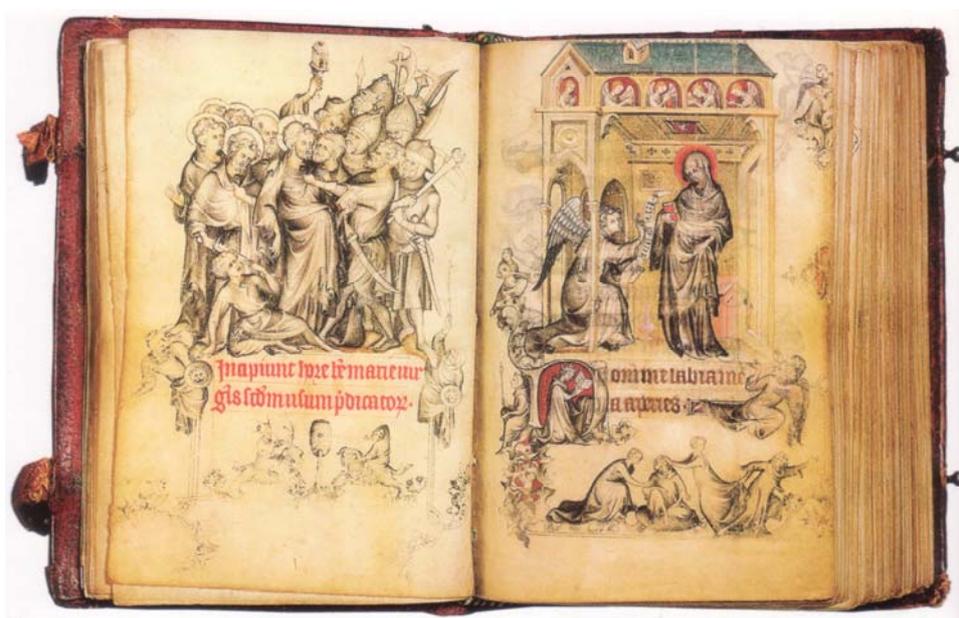
Capitulares M, N, O, S, T, U¹⁷⁵

Estas letras: M, N, O, S, T, U no se interpretan a simple vista pero, como acabamos de decir, no alcanza el grado de ininteligibilidad de la textura. La acumulación de personas o de personas sobre animales en una representación dinámica puede recordar, salvando las distancias, la simultaneidad que se pretendía en el cubismo, aunque con la diferencia de que aquí esa pretensión –suponemos– no es consciente sino que la acción se supedita al espacio disponible.

175 *La Lettre et l'image, op. cit.*, p. 38

Libro de Horas de Jeanne d'Évreux, 1324-28, París (Francia)

Este libro de horas escrito para Jeanne d'Évreux (1307-1370), reina de Francia y de Navarra, fue realizado por Jean Pucelle, iluminador y miniaturista francés cuyo trabajo más importante se traduce en plasmar en el dibujo las tres dimensiones. Teniendo en cuenta que nos hallamos en la primera mitad del siglo XIV, el hecho de que las ilustraciones tengan profundidad supone un hito y una gran aportación al mundo del arte que, hasta entonces, no había conocido esta traslación de la realidad al papel.



*Libro de Horas de Jeanne d'Évreux*¹⁷⁶

En esta página de la derecha puede observarse esa profundidad de la que hablábamos, la anunciación del ángel Gabriel a la Virgen María ocupa un espacio tridimensional muy semejante al que realizó, un siglo después, Fra Angélico en su obra *La Anunciación*.

¹⁷⁶ <<https://historiadepinceles.wordpress.com/category/gotico-y-primer-renacimiento-1300-1500/>> (noviembre 2014)

Escrito en letra gótica, este manuscrito aún conserva el uso de la uncial para las letras capitulares. Recordemos que la letra uncial seguirá apareciendo como inicial hasta el siglo XV.



Capitular D¹⁷⁷

Las ilustraciones de esta D, con gryllas en el trazo exterior de la letra y un mono ocupando el vano, ejemplifican la originalidad del códice que huye de los convencionalismos de la época y se aleja de los motivos estrictamente religiosos. Por otra parte, se puede observar que la decoración vegetal de los márgenes ha dado paso a elementos más elaborados y sofisticados: cada detalle de cada folio desarrolla una escena diferente y hace que sea necesario detenerse a observar y analizar cada dibujo tanto en su conjunto como en el detalle.

¹⁷⁷ *Ibidem*



Capitular O¹⁷⁸

La policromía de este manuscrito se rompe, en ocasiones, para dar paso a la técnica de la grisalla, muy usual en el siglo XIV. Se trata de una técnica pictórica basada en una pintura monocroma que produce la sensación de ser un relieve escultórico y permite, al miniaturista, crear un ambiente de claroscuros muy sugerente.

Al tratarse de un Libro de Horas, los motivos religiosos adornan casi toda la página: ángeles tañendo instrumentos, otros revoloteando, otros tendidos oyendo la música, pero también encontramos, en la parte inferior de la página, a dos cortesanos que simbolizan, frente a las figuras celestiales, la vida terrenal. Se aúnan en un mismo espacio lo telúrico y lo terrestre, lo divino y lo pagano. Todas estas características de la plasmación gráfica forman parte de la cosmovisión y de la forma de

¹⁷⁸ *Ibidem*

ejecución del miniaturista Jean Pucelle que, si bien no fue él el amanuense que transcribió el texto, si fue el autor único de las ilustraciones.

“We can not be certain what role Pucelle played in the original laying out of the book, but once the scribe had completed his stint, the remaining stages were carried out by Pucelle. The decorative forms including initials, historiated initials, and the text and border decoration all appear to be by the same maker as the miniatures. The book avoids the period's conventional decorative designs of patterns of rinceau leaves, and employs highly inventive marginal figures or drolleries. The decoration and illustration are very creatively integrated here. This is evident in the opening page of the Hours of the Virgin where a drollery projecting from a line ending in the text reaches up and supports the building housing the Annunciation¹⁷⁹”.



Capitular D¹⁸⁰

Esta D historiada contiene una escena un tanto violenta: sobre un fondo rojo, un joven trata de introducir su daga en la boca de un señor que le dirige una mirada de espanto y de clemencia, mientras, a la izquierda, un anciano parece estar acabando los remates de la mayúscula con adornos

¹⁷⁹ <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth214_folder/jeanne_d_evreux.html> (noviembre 2014)

¹⁸⁰ *Ibidem*

vegetales. De nuevo se puede apreciar la dicotomía divino-terrestre, cielo-tierra, el bien y el mal.



Capitular D¹⁸¹

Y también, por supuesto, los motivos religiosos adquieren protagonismo dentro de las letras capitulares. Vemos un ejemplo de ello en esta D que presenta en su interior a una figura orante, de rodillas y sosteniendo un libro en la mano. Y abajo, a ras de folio, unas damiselas bailan y se recrean despreocupadas; por otra parte, es destacable la sensación de movimiento de este grupo de cortesanas; la plasmación del dinamismo en el espacio plástico es una novedad de gran importancia en esta primera mitad del siglo XIV.

Salterio de Ormesby, 1300, Inglaterra

Escrito en letra gótica en su variante textura, este códice se incluye dentro del estilo gótico tardío. En su gama cromática predominan los colores rojo y azul, de hecho se convierten en identificativos de la obra.



Capitular D¹⁸²

¹⁸¹ *Ibidem*

Esta D uncial es una capitular historiada que presenta a un genuflexo rey, nótese la corona, tomando en sus manos las escrituras del Señor, nótese el halo tras su cabeza. También la posición de cada figura: una de rodillas y la otra sobreelevada y casi flotando, nos hace interpretar que la escena presenta a un fiel ante su Dios.

La cenefa de la derecha forma parte de un marco que recorre toda la página de forma ininterrumpida y coincidiendo cada extremo con la letra D. Los adornos vegetales y florales conviven en la página con dibujos y escenas fantásticas típicamente góticas.



Ilustración de una cenefa marginal¹⁸³

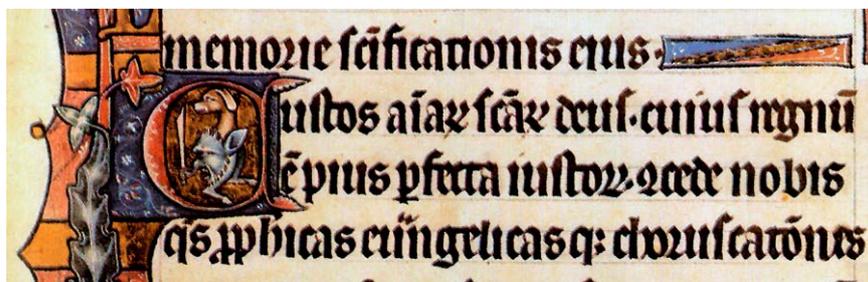
Como ya se ha mencionado, los marcos que recorren las páginas de esta obra no solo se componen de motivos vegetales o nudos arabescos sino que son muy usuales este tipo de escenas. En este caso, un caballero decapita a una hydra, especie dragón de múltiples cabezas, en un entorno bucólico e imaginado; se pueden observar a dos liebres de pie, que, espada y maza en mano, parecen a punto de comenzar una lucha contra el perro.

¹⁸² <<http://bestiary.ca/chimaera/303>> (noviembre 2014)

¹⁸³ *Ibidem*

Y es que, aunque estamos hablando de un Salterio, que se describe como una compilación de salmos, en esta obra aparecen muchos elementos en sus márgenes que pueden dar lugar a pensar que estamos ante un Bestiario.

“The Ormesby Psalter is not a bestiary. It is a psalter, a collection of Psalms meant for contemplative reading. The wealthy would commission such manuscripts, and many of them are richly illustrated. Some of them used bestiary themes in their marginal illustrations (the Queen Mary Psalter has most of a bestiary in its margins) or in historiated initials. The Ormesby Psalter has a few beautiful animal illustrations, like this one¹⁸⁴”.



Capitular A¹⁸⁵

Esta mayúscula historiada nos muestra a una grylla empuñando una espada y matando a algún tipo de criatura. Detrás, la cabeza de un perro observando la escena haciendo las veces de un guardián que vela por su dueño.

¹⁸⁴ <https://www.pinterest.com/fk_handschrift/hasen-bilder/> (noviembre 2014)

¹⁸⁵ <<http://bestiary.ca/chimaera/303>> (noviembre 2014)



Ilustración sobre una cenefa marginal¹⁸⁶

Los animales exóticos, llegados desde Oriente, se posicionaron en la imaginación de los miniaturistas creando escenas completamente oníricas y fuera de toda realidad palpable. La damisela recibe una sortija engastada por parte de un joven y cada uno de ellos porta un animal como tributo que los caracteriza.



Capitular G¹⁸⁷

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ *Ibidem*

Un coro de clérigos canta a Dios, que los observa desde las alturas, posado sobre una nube, mientras otro monje, a la derecha, parece sujetar o vigilar el atril donde se encuentran los apuntes musicales; esta es la escena que ocupa el vano de la capitular historiada G. A la izquierda de la letra capitular, una cenefa decorada con motivos vegetales da paso a una criatura de cuya boca sale una rama, que enlaza con otra flor para dar continuidad a la cenefa que enmarca la página.

Biblia del rey Wenceslao, 1389-1400, Praga (República Checa)

Esta *Biblia del rey Wenceslao* es la primera Biblia escrita en alemán. Este monarca, Wenceslao IV de Bohemia (apodado el Indolente) fue un gran coleccionista y bibliófilo que acumuló unos 1.000 volúmenes de variada naturaleza.



Capitular I¹⁸⁸

188 *Códices Ilustres, op. cit.*, p. 242

Esta capitular I abarca la totalidad de la página, con medallones de escenas en su interior. Los medallones insertados en las capitulares muestran la obra de la creación de Dios hasta el séptimo día, el del descanso. La parte externa de la I está enmarcada por un entramado de hojas en las que se posan pájaros que, a su vez, sostienen escudos y armaduras. Se trata de muestras de poder expresadas mediante la opulencia y el abigarramiento. La columna de texto, en letra gótica, está inaugurada por una inicial de grafía uncial en color azul sobre un entramado de cintas rojas.



Capitular U¹⁸⁹

¹⁸⁹ *Ibidem*

Esta U, de nuevo uncial, que contiene a una muchacha con escasos ropajes, es un símbolo de la purificación corporal como paso para la purificación del alma.

“Wenceslao, como supuesto fundador de una orden del baño, frecuentes en el siglo XIV, por ejemplo, en Inglaterra bajo el reinado de su cuñado Ricardo II, tenía la idea utópica de una vida mejor en un mundo distinto, purificado”¹⁹⁰.

En general, la decoración de este códice es extremadamente suntuosa como puede apreciarse en los motivos florales, siempre espigados y abundantes tanto en cantidad como en color. Otros adornos que aparecen en este manuscrito, como suele ocurrir en otras obras de la época, son los animales fantásticos y exóticos.

190 *Ibidem*, p. 244

2.2.9. SIGLO XV

Esta centuria es muy importante dentro de la historia de las letras capitulares y de los códices. La invención de la imprenta por parte de Gutenberg, en 1450, supone un cambio radical en la producción de manuscritos. Aunque las miniaturas y las capitulares siguen realizándose a mano, la mano del hombre deja de escribir los textos y estos pueden reproducirse una y otra vez, sin necesidad de la intervención del amanuense. Los tipos móviles de Gutenberg suponen una revolución en la creación de códices, para empezar ya dejan de ser “manuscritos”, en toda la extensión de la palabra, y este hecho remueve y altera la forma en la que se contempla una obra impresa. De hecho, a partir de este momento ya se puede hablar de “obras impresas”, los *scriptoria* dejaron de funcionar como tales hacía un siglo, ya que la realización de códices pasó a ejecutarse en los talleres, y cada ejemplar dejó de ser único.

Cancionero de Petrarca, 1470, Venecia (Italia)

El título original de esta obra es *Rerum vulgarium frammenta*, Petrarca lo llamó así porque está escrito en vulgar toscano (italiano antiguo) y no en latín, como solía plasmar sus versos. El hecho de que el cancionero se escribiera en esa lengua da muestra del avance que experimentó la cultura y la sociedad durante el siglo XIV, centuria en la que fue escrita la obra; se trata de los orígenes del Renacimiento que va asomando en todas las disciplinas artísticas.

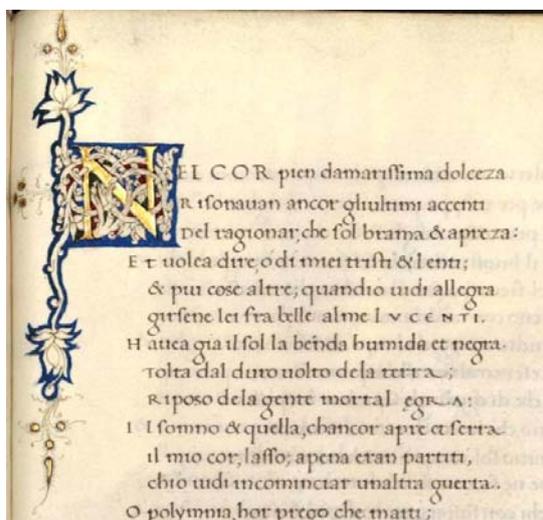


Capitular V¹⁹¹

¹⁹¹ <<https://digitizedmedievalmanuscripts.org/digital-library-spain/>> (noviembre 2014)

Escrito en letra humanística italiana, esta capitular historiada V muestra al poeta presentando su obra. Las columnas vegetales de los márgenes son muy densas y enmarcan la hoja otorgándole una densidad palpable. En la zona italiana la letra gótica tuvo menos éxito que en el resto de Europa debido a la admiración que sentían por la Antigüedad clásica. De hecho, esta vuelta a los clásicos latinos supone el inicio del Renacimiento, corriente que en Italia se adelantó casi un siglo con respecto, por ejemplo, a España.

“Los intelectuales italianos admiraban de manera extrema el mundo clásico. Descubrieron la literatura romana por vía de manuscritos escritos durante la Edad Media y vieron en aquella escritura una letra ‘clásica’. En realidad los textos habían sido escritos en escritura carolingia. Aquella escritura uniforme evolucionaría por un lado hacia la letra gótica primitiva, y por otro lado hacia la minúscula humanística. La letra gótica tuvo mayor aceptación al norte de los Alpes. La escritura humanística, primero estuvo más en boga en Italia y luego influyó de manera predominante en todo el mundo occidental¹⁹²”.



Capitular N¹⁹³

¹⁹² <<http://home.scarlet.be/huib.billiet/grafisch/staartspaans.html>> (noviembre 2014)

¹⁹³ <<https://digitizedmedievalmanuscripts.org/digital-library-spain/>> (noviembre 2014)

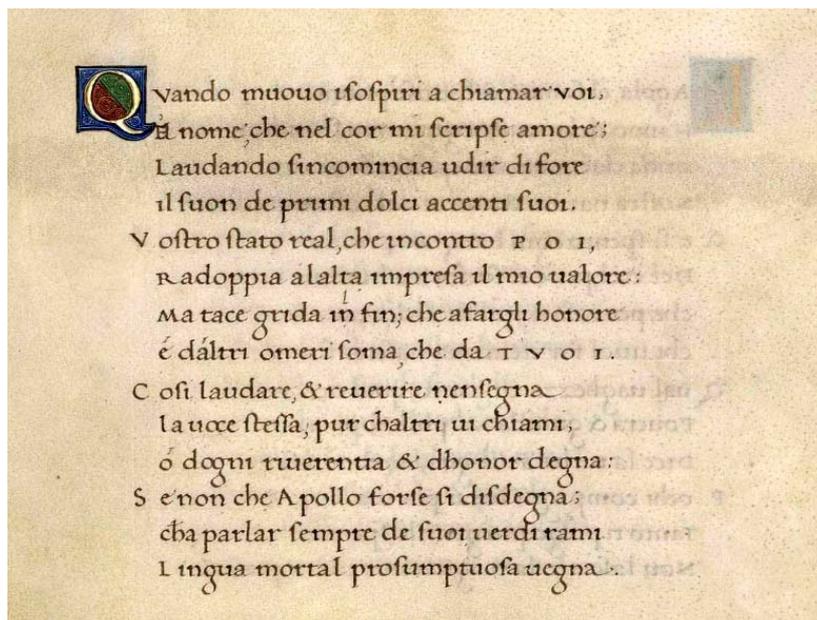
La mayúscula decorada de la imagen anterior se enmarca en un entramado de cintas, tal vez ramas, que derivan verticalmente, hacia arriba y hacia abajo, en motivos florales. Se puede observar la delicadeza de esta decoración frente a los ornatos abigarrados de la *Biblia de Wenceslao*. La composición gráfica del Cancionero de Petrarca va en comunión con el contenido poético: poemas dedicados a Laura, su musa, mediante sonetos. Esta tipología estrófica tuvo una repercusión enorme en toda Europa, también en España cuyos poetas dejaron a un lado la tradición octosilábica, típica de los Romanceros, para adoptar el endecasílabo petrarquista y el soneto amoroso.



Capitular Q¹⁹⁴

Es un rasgo característico de la escritura humanística la cola de la Q, que mantiene semejanzas con la capital quadrata latina.

¹⁹⁴ *Ibidem*



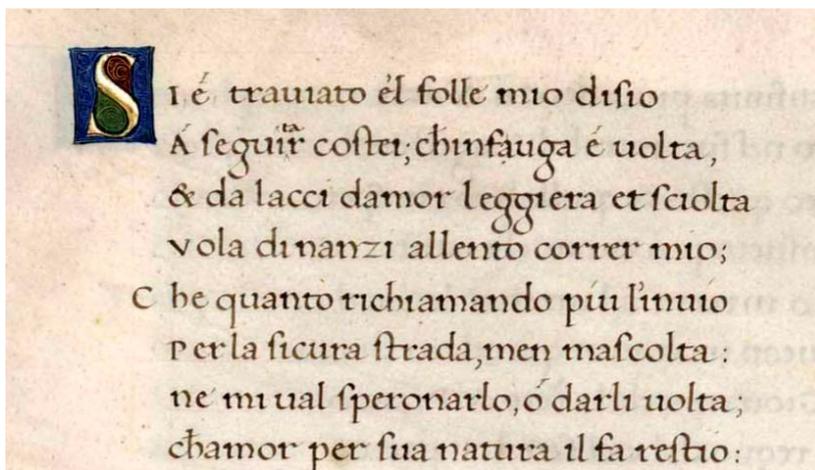
Capitular Q¹⁹⁵

Esta capitular decorada presenta, de forma más acentuada, esa cola que prolonga la Q remedando la escritura clásica lapidaria como la que muestra la columna trajana.



Recordemos que la capital quadrata toma su nombre de *caput-capitis* (*capita* en plural) que significa cabeza, ya que fueron usadas, posteriormente, en los encabezamientos de los libros o como iniciales de los capítulos y es aquí donde se encuentra el origen de la denominación de letra capitular.

¹⁹⁵ *Ibidem*



Capitular S¹⁹⁶

Esta mayúscula S tiene una decoración más sencilla que las anteriores. A lo largo de todo el Cancionero, los poemas se inician con letras parecidas a esta, es decir, coloreadas de rojo y verde y con un azul brillante de fondo.

Las muy ricas horas del Duque de Berry, 1407-1409, Chantilly (Fr.)

Este manuscrito es un libro de horas, es decir, un códice para el uso personal de su propietario cuyo contenido son textos e ilustraciones que, a modo de calendario, le ha de proporcionar una guía espiritual para los quehaceres cotidianos. Esta obra fue encargada por el duque Juan I de Berry y en la actualidad se encuentra en el Museo Condé en Chantilly, Francia. Se trata de uno de los códices más valorados de toda la Edad Media, por calidad de sus miniaturas.

“Este manuscrito fue encargado hacia 1410 por el duque a los hermanos Paul, Jean y Herman de Limbourg, quedando inacabado por la muerte de ambos tres en 1416 y retomado y completado, en lo que atañe a ciertas miniaturas del calendario, por un pintor anónimo (tal vez Barthélemy d'Eyck) hacia 1440. Su terminación y forma actual se debe a la mano del pintor Jean Colombe quien,

¹⁹⁶ *Ibidem*

por orden del duque de Saboya, le dio culminación en 1486. Sin embargo, y a despecho de la tortuosa historia de su elaboración, el códice muestra una personalidad inconfundible y homogénea, lo que le ha hecho merecedor de múltiples ediciones facsimilares, única forma de acceder a él pues sus propietarios no permiten que abandone su ubicación actual¹⁹⁷”.



Capitulares D, O y S¹⁹⁸

La capitular historiada D, en letra uncial, contiene a un muchacho en posición dinámica, parece a punto de hacer algo con ese pañuelo o trapo entre las manos. La parte derecha de la D se extiende por los márgenes en forma de volutas de hojas. También decoradas con motivos vegetales en el ojal, las letras D, O y S están dentro de un marco que da paso al texto en escritura gótica. La policromía de la decoración es evidente así como el brillo que desprenden las partes alimentadas de pan de oro.

¹⁹⁷ <<http://www.dbibliofilia.com/2011/12/las-muy-ricas-horas-del-duque-de-berry.html>> (noviembre 2014)

¹⁹⁸ *Ibidem*



Capitular B¹⁹⁹

De nuevo la mayúscula ribeteada con hojas y rellena también de motivos vegetales. Es destacable la cinta que se añade cuando el renglón no llega al final de la columna de texto. Esta es una característica de los códices góticos y que responden al tópico del *horror vacui*, es decir, todo el espacio plástico queda cubierto, no hay lugar para el vacío.

Esta obra, *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, será una de las últimas que se realicen completamente a mano, como ya se ha dicho anteriormente, ya que con la aparición de la imprenta la parte textual deja de ser manuscrita.

“À la fin du Moyen Âge, les premiers livres imprimés sont encore décorés à la main. Puis, face à la nécessité d'augmenter la production, l'illustration des livres devient gravure tandis que l'enluminure, détachée du support du texte, perd sa raison d'être. Elle se transforme en un art autonome : la peinture de chevalet²⁰⁰”.

¹⁹⁹ *Ibidem*

²⁰⁰ <<http://enluminure01.skyrock.com/9.html>> (noviembre 2014)



Capitular D²⁰¹

Las capitulares historiadas con ilustraciones de animales son un lugar común en esta obra. Las ilustraciones son inauditamente realistas, dentro de su contexto, puesto que los dibujos de los códices precedentes ni siquiera apuntaban hacia este estilo de mimesis. Al igual que en otras letras vistas anteriormente, esta D queda rematada, en la parte de la izquierda, con una enredadera vegetal que decora el margen del libro junto con la ilustración de un cisne a punto de alzar el vuelo. Las dos letras situadas encima de la D albergan en sus vanos elementos florales que suavizan el rígido marco que las contiene.

Este códice, como era común en esa época, fue realizado por más de una persona, ya que el concepto de autoría aún no estaba presente en la ejecución de una obra, es decir, no existía la conciencia del artista como creador ni la búsqueda de la inmortalidad a través del trabajo realizado. Es por esta razón por la que se desconoce la firma que avala casi todas las obras realizadas durante la Edad Media, y no solo en las artes plásticas sino también en la literatura. Sin embargo, numerosos analistas han podido distinguir en *Las muy ricas horas del Duque de Berry* las distintas manos que elaboraron sus miniaturas y capitulares.

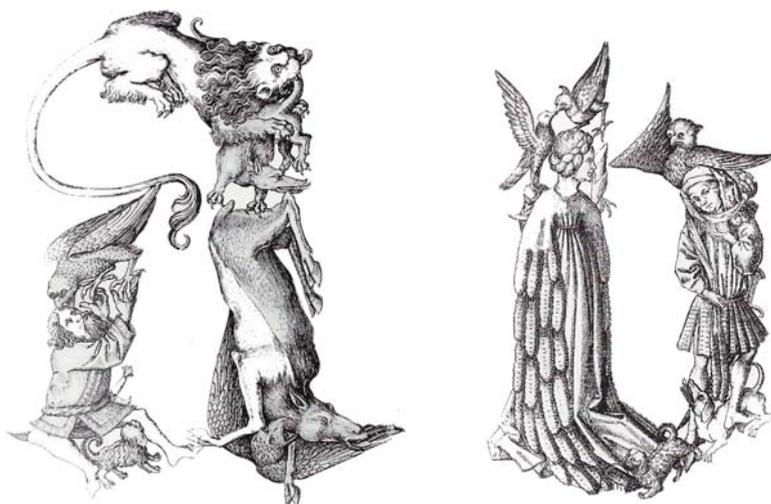
“[,,]es posible detectar la impronta de numerosos artistas procedentes a buen seguro de los Países Bajos quienes, utilizando pigmentos muy raros, acusaron la influencia

²⁰¹ <<http://www.dbibliofilia.com/2011/12/las-muy-ricas-horas-del-duque-de-berry.html>> (nov.2014)

del arte italiano y antiguo. Las escenas por ellos representadas han contribuido a fijar una imagen ideal de la Edad Media tamizada por técnicas plenamente renacentistas, como la inclusión de un marco arquitectónico, la profundidad en la perspectiva o la estilizada representación de la figura humana, muy alejadas del estilo plano y abstracto de obras anteriores en el tiempo²⁰²».

A pesar de que este manuscrito figura como uno de los más célebres del siglo XIV, no fue conocido por el público hasta el siglo XIX.

Alfabeto gótico, siglo XV, Alemania



Capitulares A y D²⁰³

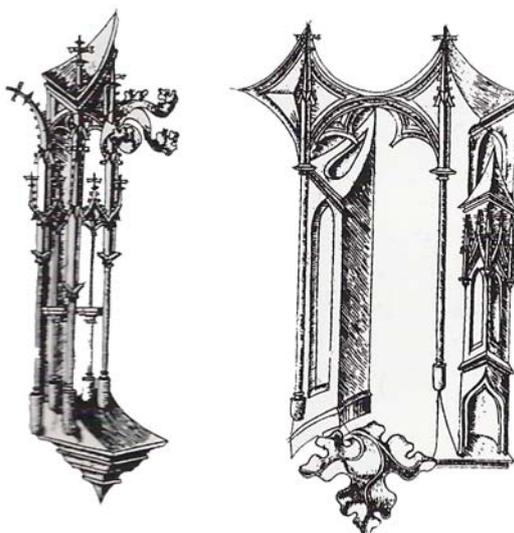
Estas letras A y D pertenecen a un alfabeto gótico grabado en cuero. La construcción de las escenas recuerda bastante al alfabeto de Bérgamo por lo que es posible que el autor lo tuviera como referencia. Sin embargo, los ensamblajes del alemán son menos compactos, es decir, no tienen un fondo que delimite el trazo de las letras. Esto, sin duda, viene dado

²⁰² <http://www.dbibliofilia.com/2011/12/las-muy-ricas-horas-del-duque-de-berry.html>> (noviembre 2014)

²⁰³ *La Lettre et l'image, op. cit.*, p. 44

porque, al tratarse de un grabado, el cincelado del cuero se limita a las figuras. Los personajes utilizados, antropomorfos y zoomorfos, han sido trazados de una forma más realista, pero las mordidas enlazadoras y las apoyaturas son las mismas.

Alfabeto arquitectónico, siglo XV, Alemania

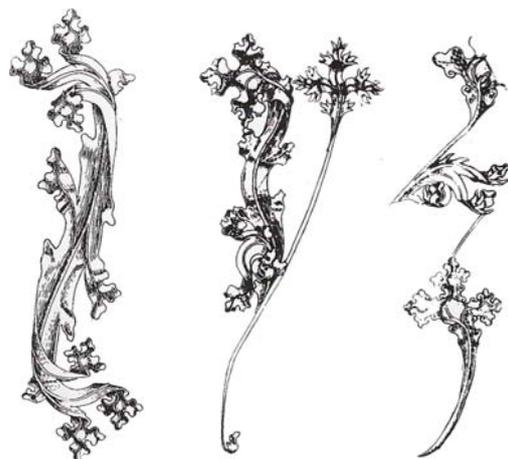


Capitulares I y N²⁰⁴

Este alfabeto de tipología gótica y de carácter arquitectónico es un ejemplo de perfecta armonía entre forma y fondo. Y es que el arte gótico es un arte arquitectónico cuyo máximo exponente es la construcción de catedrales.

Los calados en la piedra, tan típicos de estas construcciones, se pueden observar en la I y en la N así como las agujas dando colofón en la parte superior.

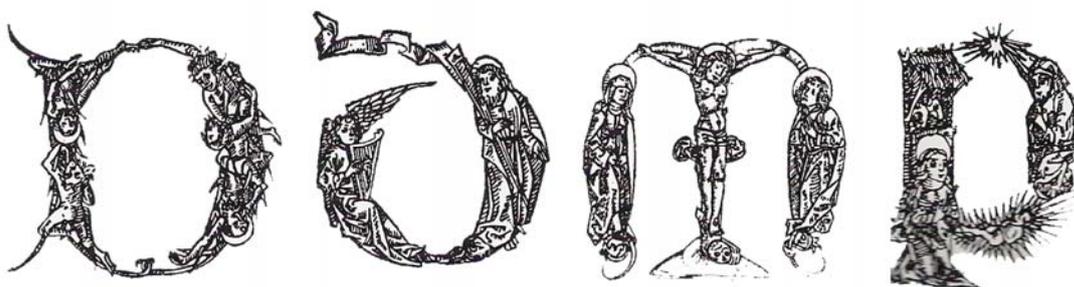
204 *Ibidem*



Capitulares I, Y y Z²⁰⁵

En este mismo alfabeto, encontramos la I, la Y y la Z con elementos florales. Se trata de los motivos ornamentales utilizados en la arquitectura gótica.

Libro de Weisheit, siglo XV, Alemania



Capitulares D, M y P²⁰⁶

Y aún encontramos la letra uncial para crear capitulares. Éstas, en concreto, con motivos claramente cristianos, alcanza su máximo grado de perfección en la M: Jesucristo crucificado, con el travesaño de la cruz tendido a derecha e izquierda donde se encuentran la Virgen María y San José.

205 *Ibidem*

206 *Ibidem*

Libro de oraciones de Stephan Lochner, Colonia (Alemania)



Capitular D²⁰⁷

Esta D historiada en letra uncial, con adornos florales que amplían su tamaño por la izquierda, contiene la escena de los Reyes Magos ofreciendo regalos al niño recién nacido.

“Se considera autor de las miniaturas a uno de los principales pintores del gótico tardío alemán, Stephan Lochner, que trabajó en Colonia y que, a pesar de ciertos rasgos antiguos, conocía bien la pintura contemporánea de los Países Bajos”²⁰⁸.

207 *Códices Ilustres, op. cit.*, p. 318

208 *Ibidem*

El Libro de Horas Negro, Brujas (Bélgica)



Capitular D²⁰⁹

Todas las capitulares en uncial, y con fondo floreado en verde, dan paso al texto gótico sobre fondo negro. La D principal inaugura el principio del oficio del Espíritu Santo que introduce la fiesta de Pentecostés.

Los manuscritos con letra dorada y plateada con el fondo teñido de negro son una rareza en la historia de la iluminación de libros. Existe la posibilidad de que este color fuera la expresión de una actitud religiosa de luto, pero también se trata de un tipo lujoso de códices encargados por aristócratas sibaritas.

Para que el pergamino quedara negro, debía sumergirse en una solución de hierro y cobre. Este libro en concreto tiene, además, la particularidad de incluir unas franjas floreadas azules.

209 *Ibidem*, p. 373

Apocalipsis, Alberto Durero, Alemania



Estas D y A, creadas por Durero, están en letra gótica en su modalidad de textura. De difícil interpretación, las capitulares tienen, además, numerosas rúbricas que adornan las mayúsculas a modo de ornamento floral esquemático.

Biblia de las 42 líneas, Gutenberg, Maguncia (Alemania)

Y no se podía acabar el siglo XV sin nombrar la Biblia de Gutenberg, primer libro realizado en la imprenta de tipos móviles. Escrito en textura, las capitulares siguen siendo unciales. Los adornos florales cobran un realismo que antes no tenían.



Capitulares M y C²¹⁰

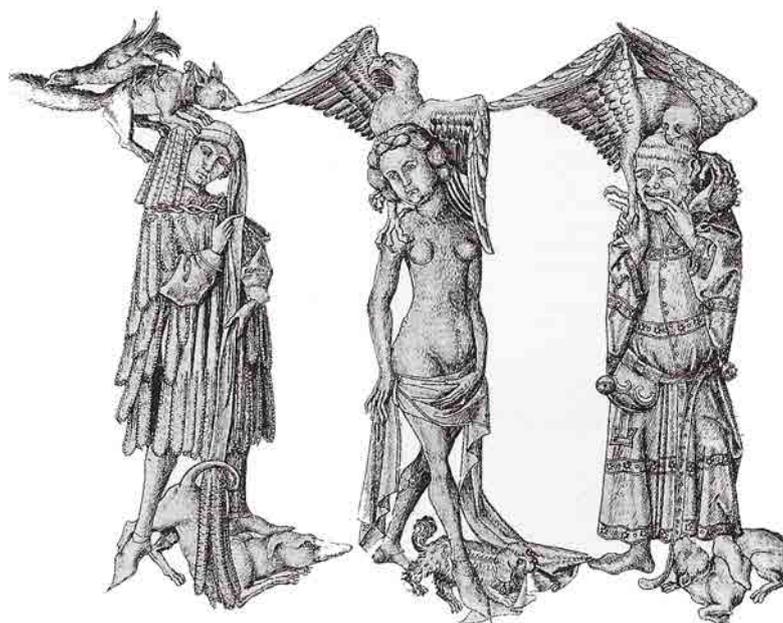
²¹⁰ < <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/gutenberg/fotos7.htm> > (noviembre 2014)

El nombre de Biblia de las 42 líneas se debe a que su composición está realizada a dos columnas, cada una de la cual se compone de 42 líneas. Este libro, impreso en tipos móviles, no deja de ser un remedo de los manuscritos precedentes. Pertenece a los llamados “incunables”, los primeros libros realizados en la imprenta de Gutenberg que, aún, no tienen un sello propio sino que son meras copias de códices anteriores.

Las capitulares unciales acompañan al texto gótico en su variante textura. Las mayúsculas quedan rematadas con elementos florales que ascienden por el margen.

Alfabeto Master Es, 1475, Alemania

Hay muchos ejemplos de alfabetos figurativos en manuscritos medievales. Uno de ellos ya se ha estudiado en el epígrafe del siglo XIV. Este alfabeto, elaborado por el artista conocido como Maestro Es, recuerda mucho al de Grassi.



Capitular M²¹¹

²¹¹ <<https://caminarporlaplaya.wordpress.com/2013/06/25/alfabeto-fantastico-master-es/>> (nov.2014)

Estas figuras góticas recuerdan a los ornatos de las catedrales como las gárgolas o las columnas repletas de ornamentos. Los animales se mezclan, arriba y abajo con las formas antropomorfas cuyos gestos reflejan pasividad o cinismo.



Capitular F²¹²

La superposición de seres vivos va *in crescendo* en grado de importancia: desde el hombre hasta el perro, pasando por un león y un águila. Parece una cadena alimentaria depredadora. Desde el siglo VIII la acumulación de animales y/o hombres aparece en los códices como columnas vitales que luchan por ascender en todos los sentidos.

²¹² *Ibidem*



Capitular D²¹³

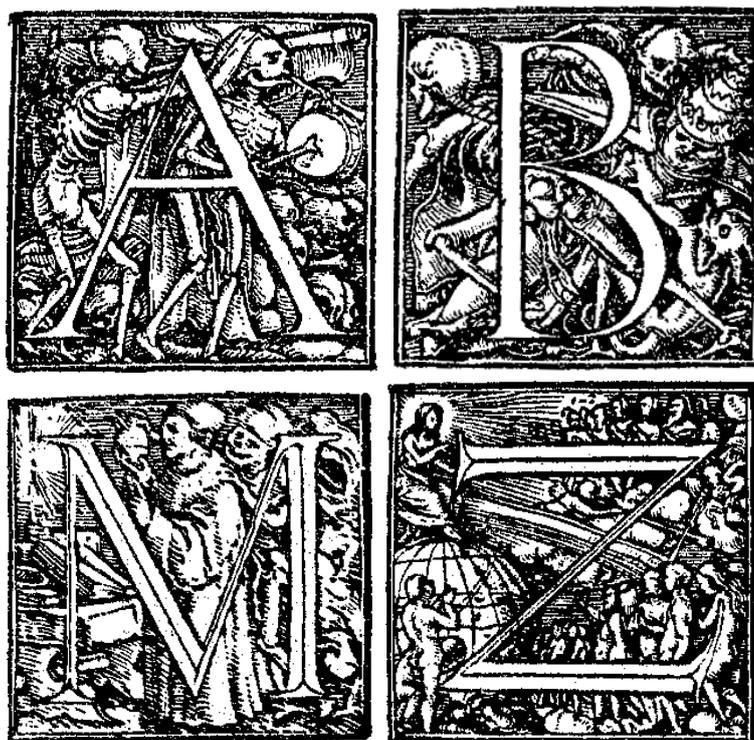
De nuevo la acumulación de hombres y perros. El contenido semántico de esta capitular historiada se resuelve en la cetrería ya que presenciamos a un cazador junto a dos sirvientes y dos perros.

²¹³ *Ibidem*

2.2.10. SIGLO XVI

Con la expansión de la imprenta el oficio de iluminador o miniaturista fue, progresivamente, desapareciendo. Primero desapareció el oficio como tal, es decir, seguía habiendo personas que realizaban este trabajo pero de forma mecánica e imitativa, y, después, sin una continuidad en el aprendizaje del oficio, fue desapareciendo esta tarea ejecutada a mano. No obstante, aunque cambiaron las formas, los libros seguían iluminándose y los alfabetos para capitulares seguían creándose. A partir de este momento, el diseño de iniciales decoradas comienza a tener nombres propios.

Danza de la muerte, Hans Holbein El Joven, Augsburgo (Alemania)



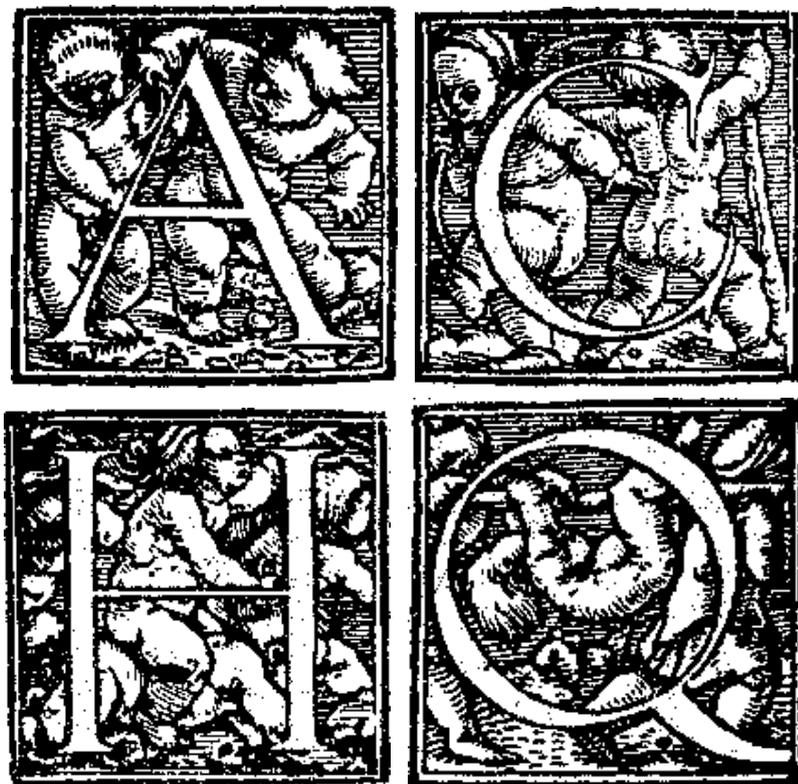
Capitulares A, B, M y Z²¹⁴

Este alfabeto, realizado por el artista alemán Hans Holbein, es una interpretación del espectáculo sacro que se remonta a mediados del siglo

214 SIMON, P., *Web Bindary*, <<http://www.psymon.com/initials/death.html>> (noviembre 2006)

XIV. *La Danza de la Muerte* expresa la indefectibilidad del perecimiento del cuerpo sea cual sea la condición de quien alcanza.

Alfabeto de los niños, Hans Holbein El Joven, Augsburgo (Alemania)



Capitulares A, C, H y Q²¹⁵

Del mismo autor, y con el mismo tipo de letra, una romana, el *Alfabeto de los niños* representa a los *puti* que aparecen frecuentemente en el arte renacentista y barroco. Son espíritus angélicos o mensajeros del amor profano.

El origen de los *puti* es helenístico y viene del dios Eros que, como efebo, fue decreciendo hasta tener la apariencia de un niño. En la época romana, los *puti* se fusionaron con los *geniis* latinos, que eran una especie de guardianes, llegando a la primitiva cultura cristiana con la apariencia de ángeles.

215 *Ibidem*

Alfabeto Champ Fleury, 1529, de Geoffroy Tory (Francia)

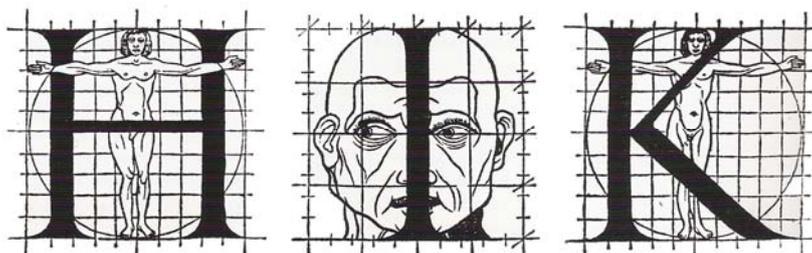
Geoffrey Tory, artista y tipógrafo parisino, diseñó numerosas familias tipográficas e iniciales decoradas, publicadas en el libro *Champ Fleury* de 1529. A partir de su trabajo, el diseño de libros se estableció como un arte en Francia.



Capitulares O, A, H y K²¹⁶

En esta imagen se muestran dos páginas del alfabeto basado en la proporción áurea y, como dice en el subtítulo de este libro,

“contiene el arte y la ciencia de la debida y verdadera proporción de las letras áticas, también llamadas letras antiguas y, vulgarmente, letras romanas, proporcionadas en relación al cuerpo y rostro al humano.”²¹⁷



216 *Octavo*, <<http://www.octavo.com/editions/trychf/>>, (noviembre 2006)

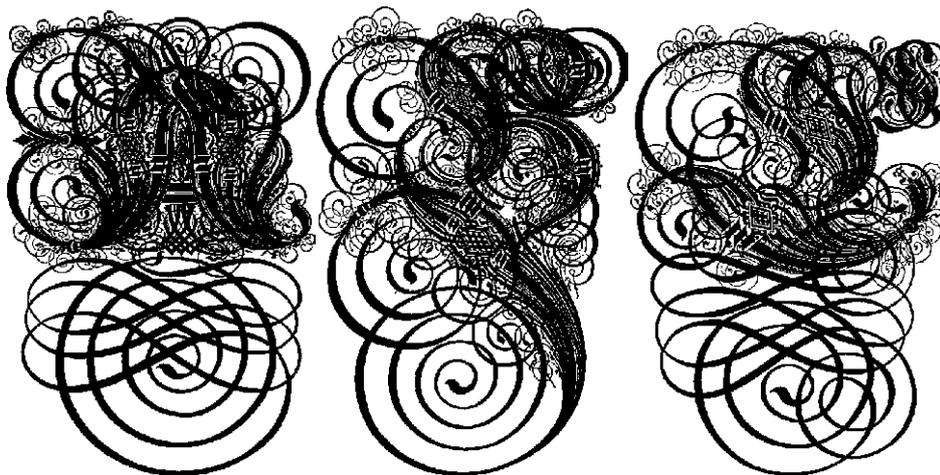
217 *Typographie et civilisation*, <<http://caracteres.typographie.org/colophon.html>>, (noviembre 2006)

Esta obra es un producto ejemplar de la concepción del mundo renacentista: el antropocentrismo, que sitúa al hombre como medida de todas las cosas, alcanza igualmente al mundo de las letras, cuya belleza se rige también por la medida áurea. Así mismo, la admiración renacentista por el mundo clásico se manifiesta en la recuperación de las letras romanas.

2.2.11. SIGLO XVII

Las letras capitulares realizadas durante esta centuria reflejan de forma clara la estética barroca: diseños sobrecargados y tupidos que describen, literalmente, el *horror vacui*.

Alfabeto de Franck Schatzkammer, Franck Schatzkammer (Al.)

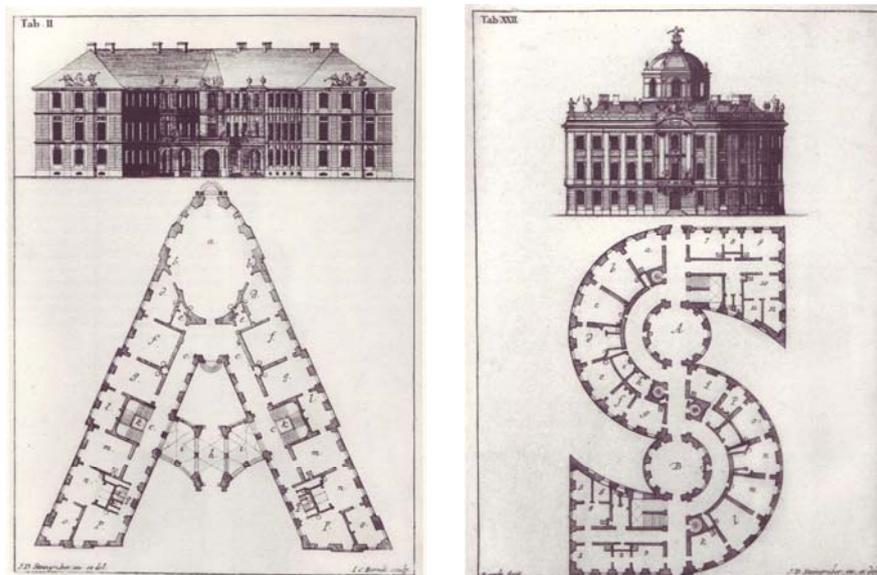


Capitulares A, B y C²¹⁸

Estas iniciales A, B y C del alemán F. Schatzkammer muestran el gusto por el recargamiento del Barroco. Apenas pueden distinguirse las letras en esa madeja de volutas en espiral y en medio de esos broches que interrumpen la curvatura. Los detalles y líneas atrevidas son reminiscencias de las decoraciones florales de los primitivos impresos.

218 SIMON, P., *Web Bindary, op. cit.*

Alfabeto arquitectónico, Johann David Steingruber, 1773 (Al.)



Letras A y S²¹⁹

En el XVII es muy común encontrar iniciales decoradas con detalles arquitectónicos y a veces, temas científicos o de historia natural.

“Cada letra es un plano de un lujoso edificio. En algunos casos, como en el de la A, hay dos planos alternativos, los dibujos están acompañados de textos que los explican. En el caso de la A, hay un gran hall en el extremo del edificio, mientras que su travesaño comprende un pasillo central flanqueado por dos galerías de arcos, y en el pie de la letra están los servicios y los guardarropas. [...] La S representa “una curiosidad más que un edificio factible”, aún así Steingruber se ha esforzado en diseñar su S como una residencia regia habitable, con un par de recibidores circulares, cuatro escaleras en espiral y una docena de habitaciones para el servicio en los extremos del edificio”.²²⁰

219 *Giornale nuovo*, http://www.spamula.net/blog/2005/10/steingrubers_alphabet.html, (nov. 2014)

220 *Ibidem*

***Alfabeto in sogno*, de Giuseppe Maria Mitelli (1683), Italia**

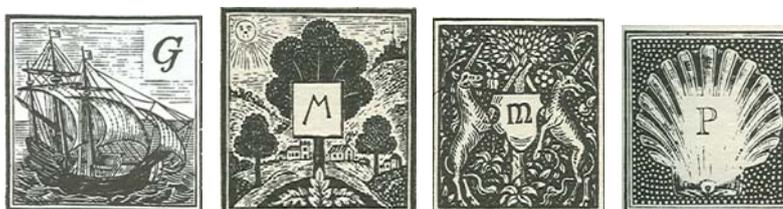
Las letras, representadas con figuras humanas, contienen un cierto halo onírico (de ahí el título del alfabeto) reflejado en el fondo del que surgen las imágenes.



Capitulares A, B, C, D, E y F²²¹

Ojos, orejas, narices o rostros humanos llenan el espacio plástico en el que se encuadra cada capitular. No en vano, se trata de un alfabeto surgido del sueño, estado que no se repliega a ningún orden establecido.

Imprentas inglesas, siglo XVII, Inglaterra



Capitulares G, M, M y P²²²

²²¹ <<http://www.slideshare.net/sotos1/human-alphabets-2>> (noviembre 2014)

²²² *La Imprenta*, op. cit., p. 63

Estas iniciales adornadas corresponden a la tipografía llamada *Factotum* o *Passe-partout*, utilizada por las imprentas inglesas en el siglo XVII. Eran bloques ya grabados en los que se podía insertar cualquier letra, en función de las necesidades del impresor. La *Factotum* contribuyó a normalizar la decoración de los libros aunque la exclusividad, en ningún caso, estaba garantizada.

Alfabeto de Lucas Kilian, 1627, Augsburgo (Alemania)



Capitular E²²³

Esta letra E muestra el característico recargamiento barroco que contrasta con el esquematismo del alfabeto arquitectónico visto anteriormente. Las volutas florales ocupan toda la imagen y la estructura de la letra, de clara tipología romana, se presenta con trazos modulados al estilo de las enredaderas vegetales.

Al fondo, un niño sobre un burro levanta los brazos como queriendo coger los ornatos que cuelgan a lo largo de todo el rectángulo que enmarca la letra.

223 *Ibidem*

2.2.12. SIGLO XVIII

Alfabeto de Manoel Andrade, 1719, Lisboa (Portugal)



Capitular M ²²⁴

Esta M inicial de Manoel Andrade, realizada en 1719, es de estilo rococó, término que proviene del francés *rocaille* (piedra) y *coquille* (concha) en alusión al gusto por las formas onduladas y por la simulación de los relieves ornamentales arquitectónicos. Se trata de un arte pagano que trata temas cotidianos y tiene preferencia por lo exótico y oriental. El simbolismo no queda representado en las manifestaciones rococó ya que lo importante es un resultado final basado en la estética.

Alfabeto de José de Hermosilla, Madrid (España)



Capitular I ²²⁵

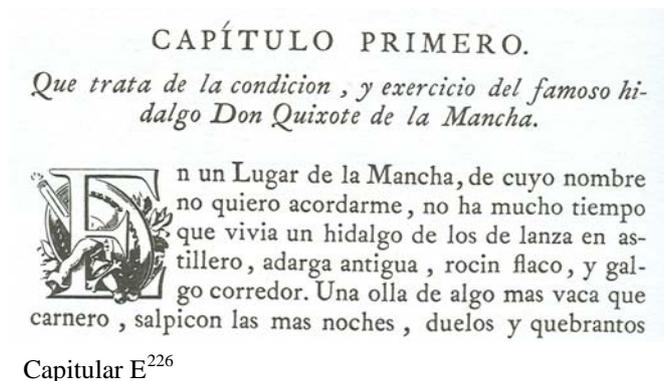
Esta I paisajística fue diseñada por José de Hermosilla y grabada por Tomás Francisco Prieto, Director de Grabado en hueco en la Academia de San Fernando desde 1752. El paisaje del fondo recuerda al tema de las ruinas evocadas en el Barroco y que luego se retomarán en el Romanticismo.

La forma cuadrada da la impresión de ser un sello para hacer estampados.

224 *Ibidem*

225 *Ibidem*

Joaquín Ibarra, 1780, Madrid (España)



La E capitular que inaugura el capítulo primero de esta edición del Quijote de 1780 tiene un cierto sabor arcaizante. Esto es debido, obviamente, al contenido del libro: el loco que se piensa caballero en una Edad Media recreada en su mente.

Alfabeto de P. Versteegh, finales del siglo XVIII, Alemania



Capitulares varias²²⁷

Este alfabeto de finales del siglo XVIII deja entrever la llegada del clasicismo. El recargamiento barroco le cede el paso a la recreación de una antigüedad clásica recordada.

226 *Ibidem*

227 LUIDL, P., HUBER, H., *Ornaments*, Bruckmann München, München, 1990, p. 344

Jean Michel Papillon, 1760, París (Francia)



Capitular P²²⁸

La capitular P de la imagen, cuyo autor es Jean Michel Papillon, fue creada en París en 1760. Se trata de un grabado con apariencia de bodegón. La P, de tipología romana, preside la escena y queda integrada por servir de apoyatura al ave posada sobre su bucle.

“Las iniciales de Papillon, hacia 1760, nos llevan a la era de la Revolución Industrial que destruiría todo estilo y pondría en peligro toda artesanía”²²⁹.

228 *Ibidem*

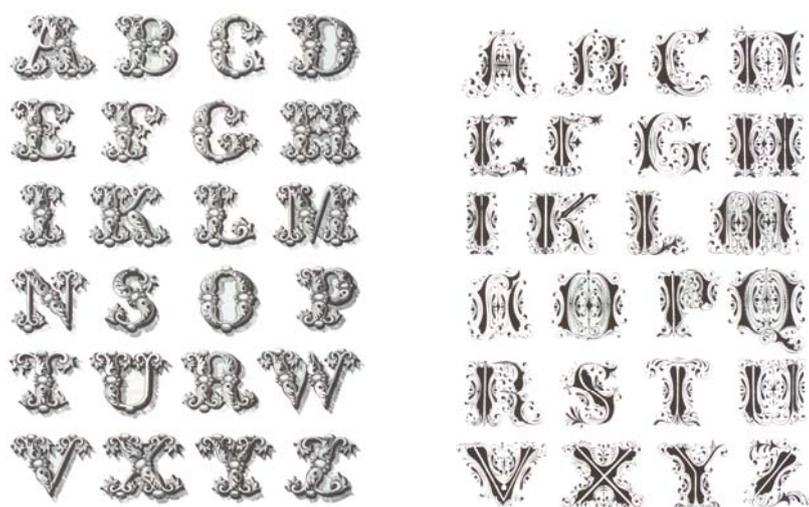
229 *Ibidem*

2.2.13. SIGLO XIX

Con la llegada del siglo XIX y la Revolución Industrial, la agilización de los procesos reprográficos y el empleo del color en la imprenta abrieron nuevas puertas a la creatividad. Por otro lado, en cambio, el libro, que hasta entonces había sido la principal producción de la imprenta, comenzó a compartir protagonismo con la publicidad y con todo el material impreso requerido por la actividad industrial: envases, etiquetas, embalajes, reclamos... Nos encontramos así con una situación dual, en la que conviven la búsqueda de nuevas estéticas con la recreación y síntesis de antiguos estilos.

Ingllaterra, cuna de la Revolución Industrial, fue el foco más activo en el mundo de la imprenta. Litógrafos, fundidores de tipos, dibujantes y grabadores retomaron la empresa de los alfabetos decorados y realizaron una gran variedad de iniciales destinadas a las nuevas exigencias del mercado.

A continuación veremos, pues, ejemplos de alfabetos que recrean estilos antiguos confrontados con varias muestras de estilo Art Nouveau.



Alfabetos completos²³⁰

230 *Ibidem*



231

231 *La Imprenta, op. cit.*, p. 65



232

232 *Ibidem*

2.2.16. SIGLO XX

En el siglo XX no se conoce el mismo interés creativo que en el pasado por el diseño y el uso de las iniciales decoradas, sí, en cambio, por la investigación y las posibilidades de la tipografía en las aplicaciones publicitarias.

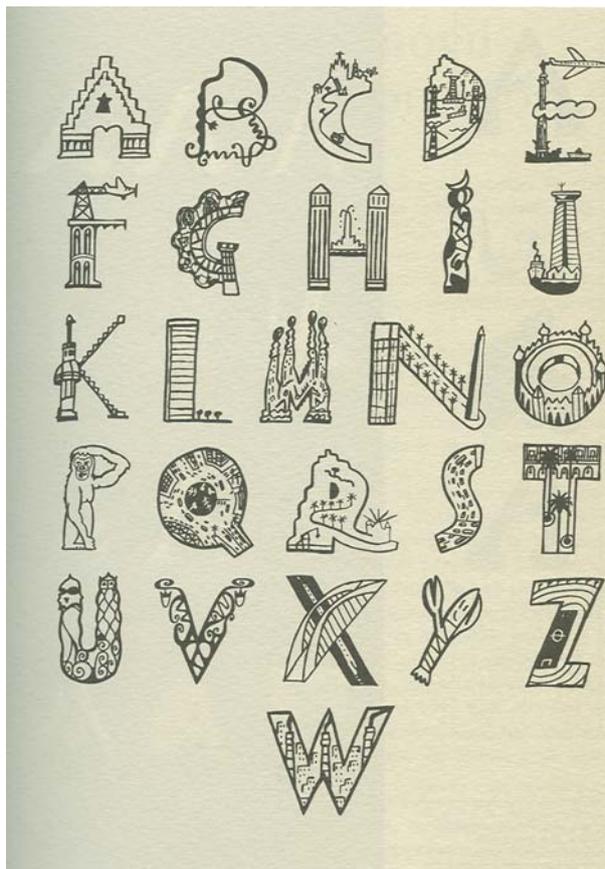
Aunque la decoración de las capitulares ha desaparecido en la actualidad, se mantiene, sobre todo en las publicaciones periódicas, el uso de la mayúscula inicial en un cuerpo mayor para introducir el bloque textual. Por otro lado, sí es posible encontrar, en la actualidad, alfabetos decorados en aplicaciones publicitarias y ejercicios de recreación de antiguas capitulares.



233

En 1989, con motivo de la exposición *Cent anys Barcelona*, Javier Mariscal diseña el *Abecedari Barcelona*, con letras basadas en edificios de la ciudad:

233 *Ibidem*



234

También en la publicidad hay muestras de elaboración de letras ornamentadas. La marca de electrodomésticos Zanussi realizó un cartel formado por diferentes letras Z. Con cada una de ellas se pretendía reflejar caracteres personales distintos:

234 *Ibidem*



235

Otro diseño publicitario, creado por Alberto Corazón para la editorial Anaya, es el siguiente trabajo en el que se representa la evolución de la letra A tal y como hemos visto a lo largo del presente estudio: desde su origen fenicio hasta la recreación libre en forma de logotipo, pasando por la capital romana, la uncial, la semiuncial, la gótica...



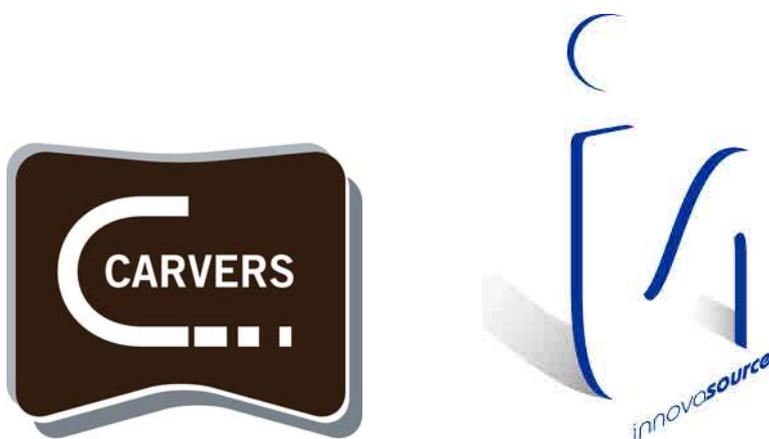
236

235 *Ibidem*

2.2.17. SIGLO XXI

El presente siglo, gobernado por la continua interacción comunicativa desde soportes variados, puede definirse –desde el punto de vista de la realización y del uso de letras capitulares–, como una época de recreación, pero también de búsqueda de elementos gráficos cuya finalidad es la de permanecer en la memoria del receptor.

David Carson (1952) es uno de los diseñadores destacados en la experimentación tipográfica. Aparte de sus innovaciones en el diseño editorial, también ha creado marcas centradas en la grafía icónica:



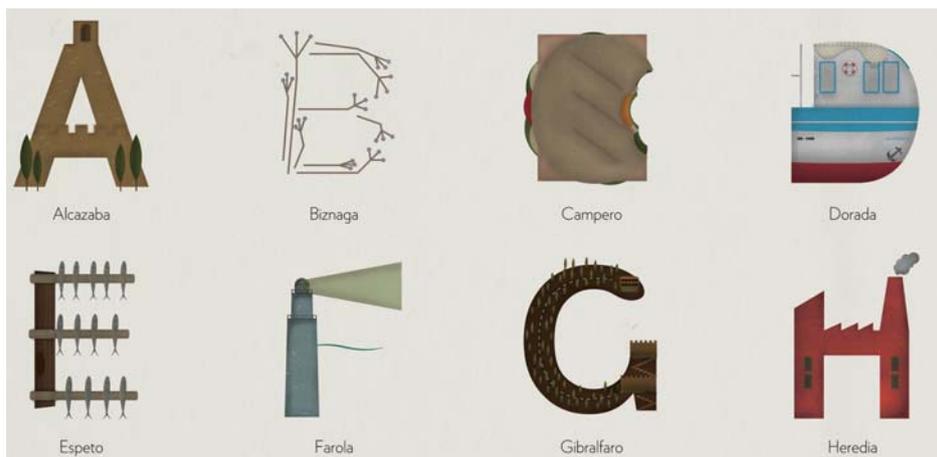
Por su parte, Jessica Hische, también diseñadora norteamericana, ha realizado algunos alfabetos inspirados en las letras capitulares de los códices del medievo:



En España, la artista Luz Sánchez creó, en 2006, una letra capitular D para ilustrar el mito de Prometeo:



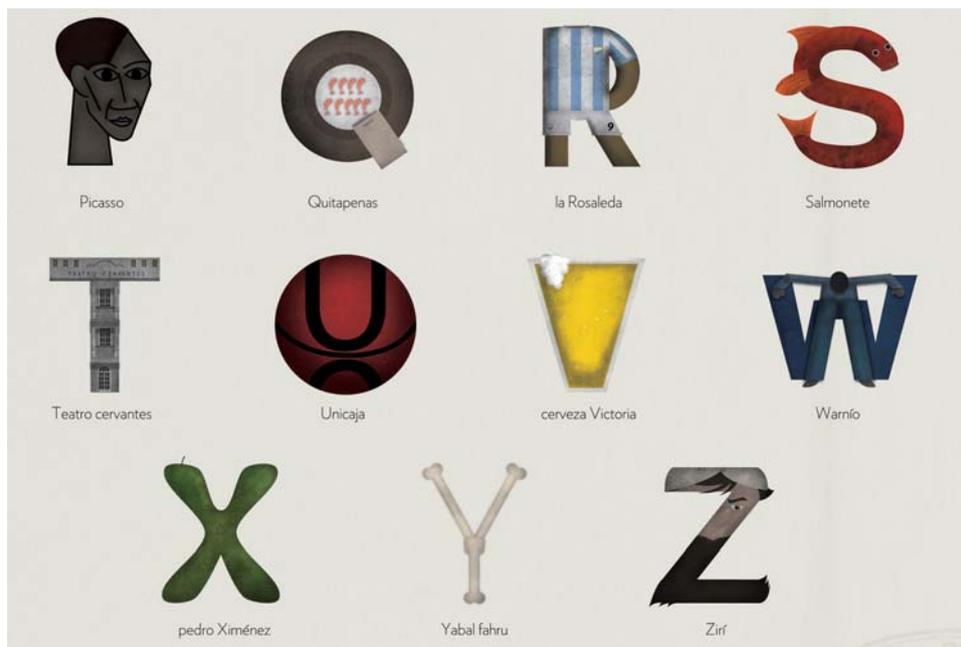
Siguiendo en España, y centrándonos en Málaga, en el año 2012 Carla Lucena (Málaga, 1986), licenciada en Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas, con especialización en Dirección de Arte, y, actualmente, Directora de Arte e ilustradora, realizó un alfabeto capitular llamado *Alfabeto malagueño de la historia, cultura y gastronomía*. Con este trabajo, pretende desmitificar los tópicos erróneos sobre Málaga profundizando en otros que, siendo auténticos, son más desconocidos. Una muestra de su trabajo se encuentra en su sitio web carlalucena.com.



Con una estética cercana al pictograma, la autora hace una ruta por determinados motivos que nos remiten a Málaga.



El contenido de las representaciones es muy variado y heterogéneo: desde la A de Alcazaba o la E de Espeto hasta la esquematización de la Biznaga o la interpretación del término “warnío”, con un hombre sentado y cabizbajo.



El criterio para uniformar el alfabeto se resuelve en la denominación de origen, o sea, en la cultura malagueña.

En un ejemplo publicitario del mes de noviembre de 2006, realizado por la Comunidad de Madrid, se recrean las volutas florales de las cenefas medievales que luego fueron retomadas en el Barroco y que, actualmente, se utilizan, sobre todo, combinadas con imágenes reales:



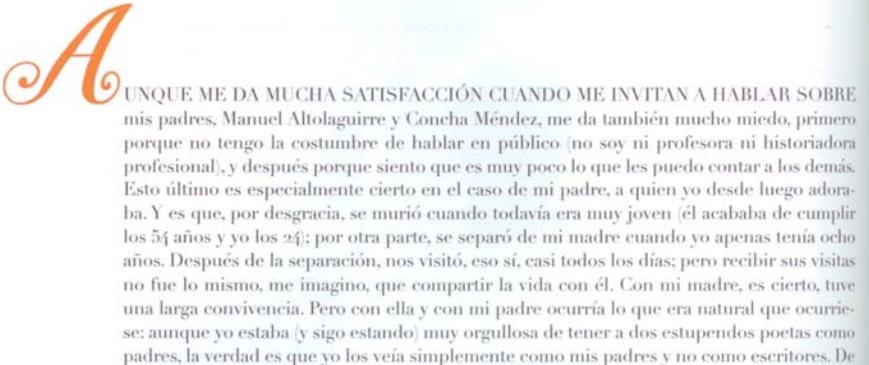
237

237 *El País Semanal*, noviembre de 2006

Actualmente, en las publicaciones de periódicos y revistas se utiliza la mayúscula, en un cuerpo mayor, para introducir los artículos. Normalmente, la tipografía de estas mayúsculas es la misma que la del texto que la sigue, pero, a veces, se recurre a tipos de letras más elaborados que adornan la página.

Son tres los tipos de capitulares que podemos encontrar en estas publicaciones: alta, en arrancada y recorrida. A continuación veremos unos ejemplos.

Capitular alta:



AUNQUE ME DA MUCHA SATISFACCIÓN CUANDO ME INVITAN A HABLAR SOBRE mis padres, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, me da también mucho miedo, primero porque no tengo la costumbre de hablar en público (no soy ni profesora ni historiadora profesional), y después porque siento que es muy poco lo que les puedo contar a los demás. Esto último es especialmente cierto en el caso de mi padre, a quien yo desde luego adoraba. Y es que, por desgracia, se murió cuando todavía era muy joven (él acababa de cumplir los 54 años y yo los 24); por otra parte, se separó de mi madre cuando yo apenas tenía ocho años. Después de la separación, nos visitó, eso sí, casi todos los días; pero recibir sus visitas no fue lo mismo, me imagino, que compartir la vida con él. Con mi madre, es cierto, tuve una larga convivencia. Pero con ella y con mi padre ocurría lo que era natural que ocurriese: aunque yo estaba (y sigo estando) muy orgullosa de tener a dos estupendos poetas como padres, la verdad es que yo los veía simplemente como mis padres y no como escritores. De

238

Capitular en arrancada:



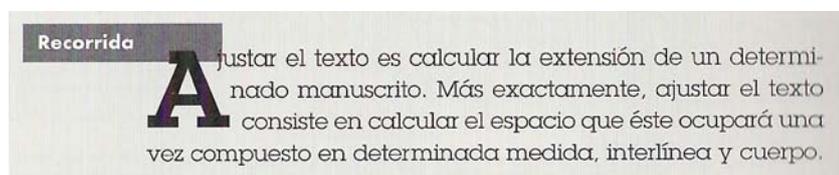
Sentado con la espalda muy erguida, tras una mesa del hotel Savoy se encuentra el actor que una vez envió unos rizos de su vello púbico a una pareja que se había quejado de su inaudible interpretación en una obra de teatro. Alto, musculoso y apuesto, de cerca, Rupert Everett lleva a pensar en un ministro que fuera a comparecer ante una comisión parlamentaria: seguro de sí mismo, un tanto suspicaz, pero dispuesto a defender sus posiciones. Le comento que ambos somos supervivientes del alocado Londres de los 80. «Ya no quedamos muchos», conviene en tono afable.

El actor, de 47 años, acaba de publicar *Red carpets and other banana skins* (alfombras rojas y otras pieles de plátano), unas memorias repletas de detalles escabrosos en las que aparecen personajes tan diversos como travestis del parisino Bois de Boulogne, yonquis aristócratas o la mismísima Julie Andrews. En el libro descubrimos

239

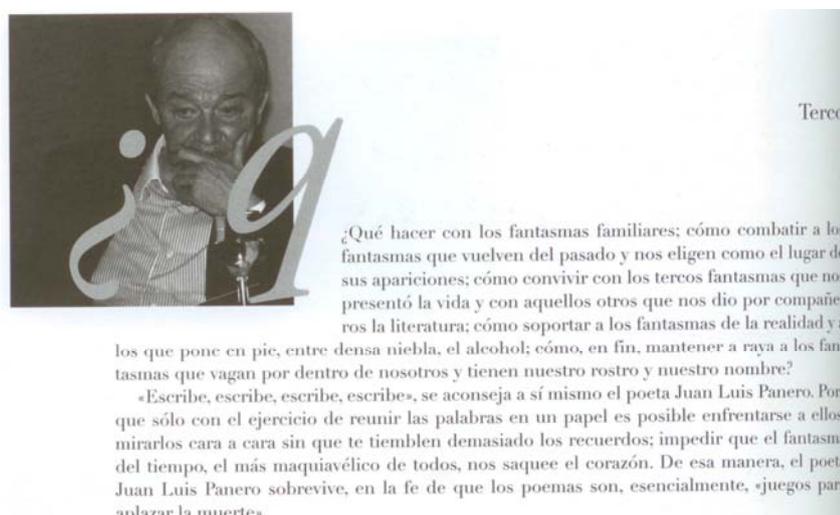
238 *El Maquinista de la Generación*, nº 7, Málaga, febrero de 2004

Capitular recorrida:



240

También podemos ver algunos usos más elaborados de capitulares:



241

Esta capitular, en arrancada, repite la letra con otra tipografía superponiéndola a la imagen.

En la imagen que sigue la capitular ha sido inclinada y decorada con motivos geométricos.

239 *XL Semanal*, nº 996, Madrid, noviembre de 2006

240 *Manual de tipografía*, op. cit., p. 167

241 *El Maquinista de la Generación*, op. cit.



242

Y también llegan las capitulares al grafismo televisivo. En el programa, emitido por Canal Sur, *Bienaventurados*, aparece como marca una B capitular decorada:

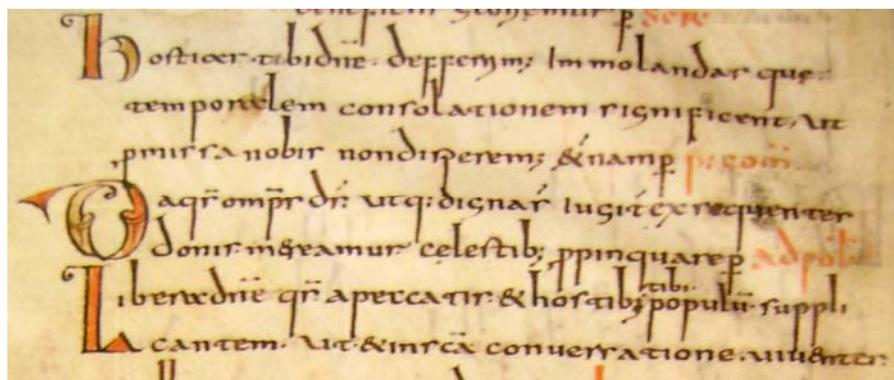


Y hasta aquí llega el trabajo del estudio de las capitulares. Un trabajo, sobre todo, de recopilación gráfica en la que los ejemplos toman el protagonismo para dar muestra de la evolución de la mayúscula decorada, la inicial ornamentada o la capitular historiada. Da igual cómo la nombremos, sus diferentes estados son el reflejo del contexto en el que nacen y esto es lo que se ha querido reflejar en el presente estudio.

3. TIPOS DE LETRAS MINIADAS

Una vez estudiado el proceso evolutivo de la letra capitular dentro de los códices, vamos a diferenciar y definir los tipos de letras miniadas que hemos visto:

- Capitular sobria. Son las mayúsculas de menor tamaño que pueden iniciar párrafo o ir en posición intratextual. Se distinguen del cuerpo textual no solo por su mayor tamaño sino porque, normalmente, van en otro color o y/o llevan un pequeño ornato que las acompaña. Lo más usual es encontrarlas en escritura uncial.



Sacramentarium gellasianum, siglo VIII

- Capitular decorada. Se trata de las letras mayúsculas, de mayor tamaño que las anteriores, que se configuran mediante arabescos, motivos vegetales, motivos zoomorfos y, a partir del siglo VIII, motivos antropomorfos.



Biblia de San Gallen (Suiza), siglo IX



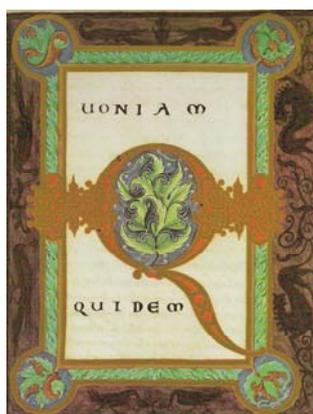
Sacramentarium gellasianum, VIII

- Capitular historiada. Estas mayúsculas se componen con varios elementos que conforman un todo dando lugar a determinadas historias o escenas que, en ocasiones, ejemplifican el texto al que acompañan y, otras veces, solo sirven de adorno o de exhibicionismo estético. Estas historias pueden ser tanto religiosas como paganas.



Moralia in Job, siglo XII

- Capitular exenta. Estas clases de mayúscula, a su vez, pueden definirse y ubicarse dentro de los grupos anteriores. Existen de dos tipos:
 - Capitular exenta tipo 1. Cuando la mayúscula ocupa una hoja entera del códice. Es muy común que la grafía no vaya sola sino con más letras, formando un anagrama.
 - Capitular exenta tipo 2 o alfabética. Hablamos de las letras que no van acompañadas de texto sino que forman parte de un alfabeto. Este tipo de letra capitular, aunque ya existía en el siglo XII, comenzó a realizarse más prolijamente en el siglo XIV y, todavía en la actualidad, siguen realizándose.



Evangelio de Otón, siglo X



Alfabeto de Notker el Germano, siglo XII

Por otra parte, y atendiendo a la posición de la mayúscula inicial con respecto al texto que introduce, en la actualidad encontramos los siguientes tipos de letra capitular: en arrancada, en recorrida y en barrido, respectivamente.



Ajustar el texto es calcular la extensión de un determinado manuscrito. Más exactamente, ajustar el texto consiste en calcular el espacio que éste ocupará una vez compuesto en determinada medida. La longitud de una línea es la anchura máxima de la composición de una línea de texto. Puede establecer un promedio mínimo de siete patines o cincuenta caracteres por línea y nunca más de setenta, salvo en casos muy específicos. Deberá equilibrarse con el interlineado, ya que en una longitud de línea larga se precisará un interlineado mayor. Se indica en cifras y puntos del siguiente modo: cuerpo, interlínea y longitud de línea.

Un modo práctico de establecer la interlínea es dividir el número de picas del ancho de columna por el cuerpo en puntos. El resultado obtenido se suma al cuerpo y corresponde a la interlínea.

**3. SEGUNDA PARTE:
LA LETRA COMO GRAFÍA ICÓNICA EN LA MARCA CORPORATIVA**

3.1. INTRODUCCIÓN

En el primer bloque de esta investigación hemos comprobado cómo el estudio de la letra capitular, a través del tiempo, nos ha enseñado el devenir del hombre occidental.

Y en este punto, subidos a los hombros de nuestros antepasados, nos disponemos a estudiar el hoy de la grafía, esto es, la capacidad comunicativa de la imagen conjugada con el texto, el ornato en comunión con la letra, la marca corporativa en la sociedad actual.

En cuanto a la idea de sentirse como un observador, a horcajadas sobre los hombros de nuestros antepasados, para otear y conocer los ancestros que nos han transportado hacia el conocimiento del mundo tal y como es en este momento, se puede mencionar una cita de Bernardo de Chartres, filósofo y erudito del siglo XII:

“Somos enanos encaramados sobre espaldas de gigantes.
Si alcanzamos a ver más que ellos y más lejos, no es porque nuestra vista sea más aguda o nuestra estatura mayor, sino porque ellos nos llevan en volandas y nos elevan sobre su altura gigantesca²⁴³”.

La parte simbólica de la marca configurada mediante una grafía nos permite el reconocimiento posterior del nombre de esa marca, es decir, la asociación que se establece entre el lenguaje visual y el lenguaje verbal eleva las posibilidades de reconocimiento del nombre de una empresa, institución, organismo, etc.

²⁴³ *Los intelectuales de la Edad Media, op. cit.*, p. 20

3.2. ANTECEDENTES DE LA MARCA

En este capítulo se estudiarán lo que consideramos como antecedentes de la marca corporativa tal y como la conocemos actualmente. Entendemos por “marca corporativa” todo tipo de marcas comerciales, institucionales, gubernamentales, ONG y marcas de asociaciones y anagramas en general.

Como se estudió en la parte introductoria de esta investigación, la letra mayúscula ha servido, desde tiempos remotos²⁴⁴, para la identificación y nominación de cosas —valga la vaguedad— muy heterogéneas. Un ejemplo de ello son las inscripciones en barro como las ánforas, en piedra como las epigrafías, en metales como las monedas o los escudos, en tejidos como los pendones, etc. Lo prioritario era que esa identificación fuera visible y se percibiera sin ningún tipo de ambigüedad, o bien, que esa anfibología pudiera desentrañarse dentro de su contexto.

Un ejemplo de letras mayúsculas configurando una identificación es el cristograma o crismón. Recordemos que el cristograma empezó a aparecer en las monedas romanas después del Edicto de Milán (año 313), con el que el emperador Constantino establecía la libertad de culto para los cristianos. Según la tradición, el anagrama $\chi\rho$ (pronunciado Ji-Ro, primeras sílabas de Cristo en lengua griega) le apareció en sueños a este emperador junto a las palabras *In hoc signo vinces* (con este signo vencerás), la noche antes de ganar una batalla. Al día siguiente, Constantino sustituyó los viejos estandartes romanos por el crismón. De esta forma, la victoria fue atribuida a la presencia de Cristo a través de su símbolo.

A continuación se pueden ver tres formas de representar el cristograma, la primera esquemáticamente y las siguientes como capitulares exentas (*Libro de Durrow*, siglo VII y *Libro de Kells*, siglo IX):

²⁴⁴ Véase la cita en la página 49 de este trabajo



De otro lado, es muy común encontrar en textos epigráficos de la Antigüedad numerosos acrónimos. Un ejemplo de ello es SPQR (*Senatus Populusque Romanus*) que, aún hoy, se aplica en escudos, estandartes y aplicaciones relacionadas con objetos sacros.



Por otra parte, se puede hablar de las abreviaturas como formas gráficas cuyo referente se sitúa en la palabra. El acto de abreviar se produce en el momento en que se omite el trazado de ciertos caracteres gráficos integrantes de una unidad lingüística. Las abreviaturas tienen su origen —en el contexto de la cultura occidental— en la Antigüedad. Las notas tirorianas (término derivado del nombre de su inventor, Tirón, escritor latino que inventó un sistema de signos taquigráficos para anotar los discursos de Cicerón), las *notae iuris* (abreviaturas usadas en el ámbito

del Derecho) y los *nomina sacra* (términos abreviados relacionados con la religión) son un ejemplo de la cantidad de abreviaturas que se usaron durante la Edad Media, heredadas del mundo clásico.

“[...] lo que hace especiales desde el punto de vista braquigráfico a un grupo de manuscritos visigóticos, casi todos procedentes de regiones meridionales, es un tipo de sistema abreviativo considerado generalmente como una mezcla entre la contracción y la suspensión silábica, pero que en realidad consiste en omitir las vocales con la eventual excepción de la primera y la última. Por ejemplo “populus” aparece bajo la forma *ppls*, y “episcopus” como *epscps*. La influencia árabe de este sistema es evidente y de hecho algunos lo han denominado “contracción semítica”, como también es evidente en la estética que desarrolla el signo general de abreviación en algunos casos: una breve línea horizontal con un punto encima, similar a los signos diacríticos de la escritura árabe²⁴⁵”.

Las abreviaturas se utilizaban en las inscripciones y en las monedas pero también en las escrituras librarias. Su uso era debido, sobre todo, a la escasez del pergamino y, más tarde, del papel.

Así pues, se puede considerar que las abreviaturas usadas en los manuscritos, a causa de la carestía de los soportes, tanto la vitela como el papel, son letras convertidas en grafías icónicas. La agrupación de signos lingüísticos en determinadas palabras —las que se utilizan de forma recurrente— acaban percibiéndose en un solo golpe de vista y, por tanto, el receptor, más que leerlas, las interpreta y las asocia con el término que representan.

Las abreviaturas podían ser de varios tipos: una sigla, signos especiales de origen taquigráfico, abreviatura de la desinencia, de alguna letra o sílaba interna, etc. Generalmente la abreviatura se indicaba mediante

²⁴⁵ SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, “Las abreviaturas como indicadores de hábitos de lecto-escritura”, en *Norba 15, Revista de Historia*, Cáceres, 2001, p. 166

algún tipo de señal, como una rayita horizontal colocada sobre la palabra abreviada.



A series of five medieval abbreviations: 'ACO', 'data opera', 'dicitur', 'per', and 'nomine'. Each abbreviation is written in a stylized, calligraphic script with a horizontal line above the letters.

Estas abreviaturas, documentadas en el siglo VIII, significan: *accusatio*, *data opera*, *dicitur*, *per* y *nomine*, respectivamente²⁴⁶.

Basta pararse un segundo para establecer una analogía entre algunas abreviaturas [“por ejemplo «populus» aparece bajo la forma *ppls*, y «episcopus» como *epscps*”] y la tendencia actual de los jóvenes a reducir los términos cuando escriben sobre un soporte electrónico. Y basta observar la inercia hacia la reducción de algunas marcas para comprobar cómo eliminan caracteres en la realización del logotipo. Veamos un ejemplo de las marcas comerciales del sector textil, Mango y Springfield:



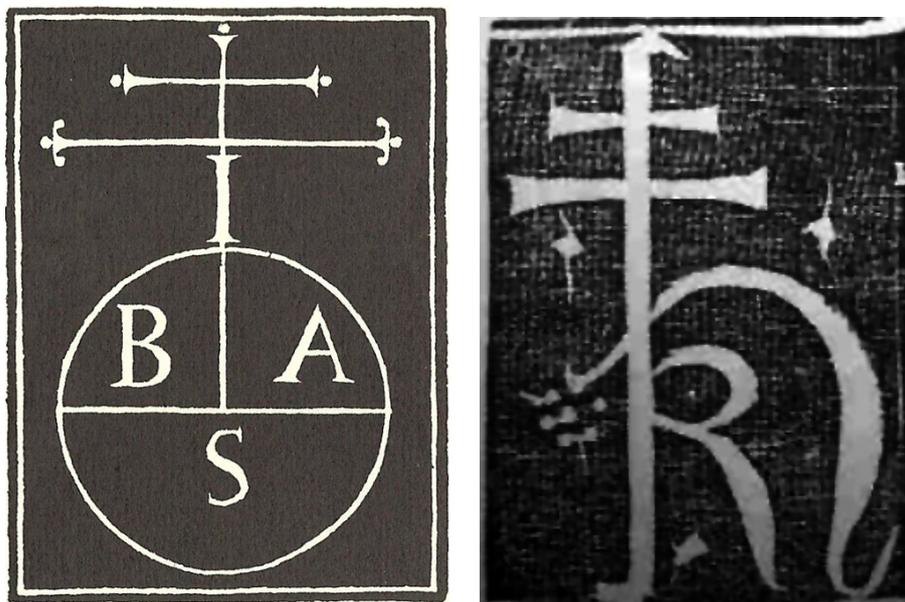
The logos for Mango and Springfield. 'MNG' is written in a bold, sans-serif font with wide letter spacing. 'SPF' is written in a similar bold, sans-serif font with wide letter spacing.

Otro antecedente del diseño de marcas realizado con signos lingüísticos es el anagrama de Carlomagno (siglo VIII), de Alberto Dureró (siglo XVI) y de Catalina la Grande (siglo XVIII):



²⁴⁶<http://www.cnice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/trad/trad8marco.htm>> (febrero 2015)

Este recurso, por tanto, viene de antiguo y también fue empleado en la creación de las marcas de impresor como la de Iovanni Battista Sesa (Italia, siglo XV) o la de Johann Rosembach (Alemania, siglo XV):



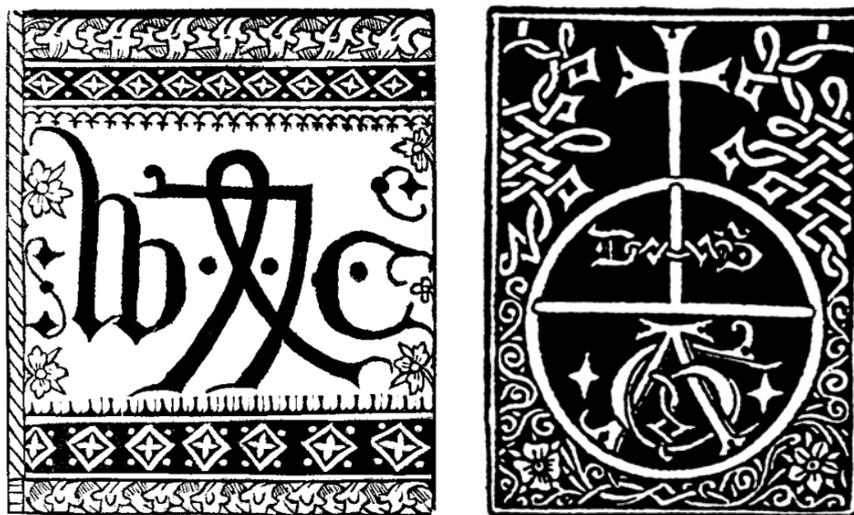
Dentro del contexto en el que se sitúan estas marcas de impresor —finales del siglo XV, últimos años de la Edad Media—, es necesario recalcar la importancia de este tipo de marcas: nos situamos en los preámbulos del Renacimiento, periodo en el que comienza una nueva visión del mundo en la que se va asentando el antropocentrismo, frente al teocentrismo imperante hasta ese momento.

El hecho de que el hombre asuma la importancia y la responsabilidad de su propia existencia —valga el sintetismo del concepto. Entiéndase como un proceso—, implica numerosas y diversas consecuencias. Por una parte, la conciencia de autoría, sea cual sea el ámbito de creación, se presenta como un hallazgo en una sociedad regida por la religión durante tantos siglos y en una cultura temerosa de Dios hasta la tortura, la muerte y el infierno.

Por otra parte, y siguiendo con la idea de la autoría individual, pero centrándonos en un contexto comercial, la aparición de la imprenta de tipos móviles (1450) da lugar a un nuevo oficio, el de impresor, creando

la necesidad de la manifestación del origen del producto, es decir, sellando cada trabajo con el marchamo del impresor responsable. La calidad de las publicaciones va más allá del propio libro-objeto, puesto que la firma (el sello de impresor) debe ser garante de la trascendencia del producto final.

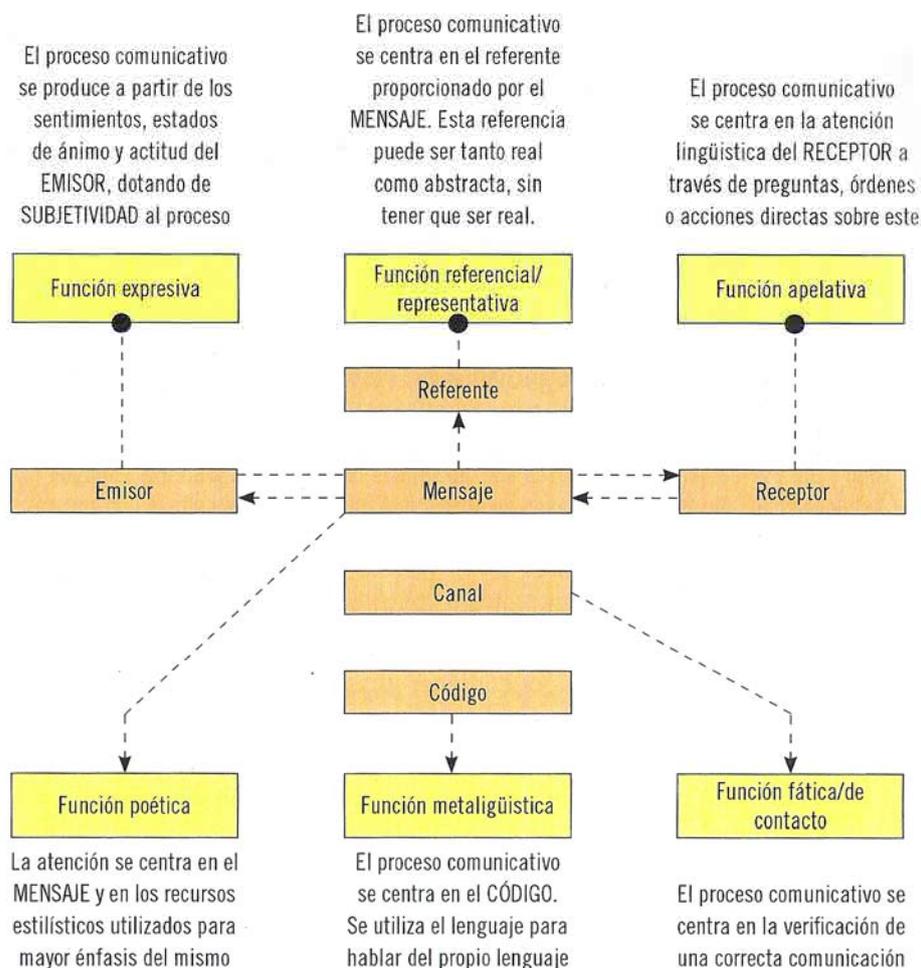
Otros ejemplos de marcas de imprenta son las de William Caxton (Inglaterra, siglo XV) y Arnao Guillén (Francia, 1492), respectivamente:



3.3. EL LENGUAJE VERBAL Y EL LENGUAJE VISUAL

El lenguaje visual es, en primer término, un lenguaje, es decir, un sistema de signos que nos permite transmitir una información y, por tanto, establecer una comunicación.

Como en cualquier sistema comunicativo, en el lenguaje visual intervienen unos factores imprescindibles para que el proceso de la comunicación sea posible. Estos elementos fueron definidos por Roman Jakobson (lingüista, fonólogo y teórico literario ruso, 1896-1982):

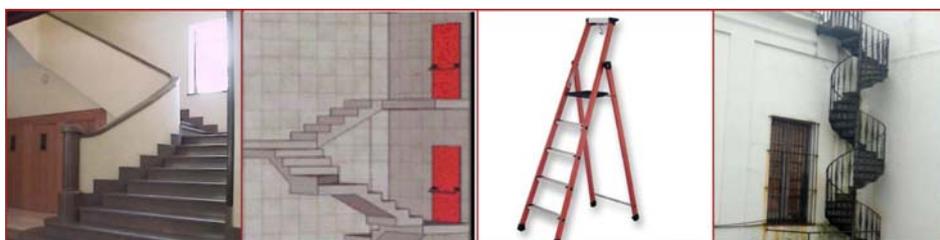


Esquema comunicativo de Jakobson²⁴⁷

²⁴⁷ *Tratamiento de textos para contenidos editoriales, op. cit., p. 138*

Pero si en todo acto comunicativo están presentes todos estos ítems ¿qué diferencia el lenguaje visual del lenguaje verbal?

Para contestar a esta pregunta hemos de situarnos en el “código”, es decir, en los signos que empleamos para transmitir la información: mientras que el código lingüístico es puramente convencional, o sea, llamamos “escalera” a la escalera, sin que la unión de las letras [e+s+c+a+l+e+r+a] remita de forma lógica y unívoca al concepto escalera, sino que, por convención, todos estamos de acuerdo en llamarla escalera. El código del lenguaje visual, por el contrario, es icónico, es decir, la representación gráfica del concepto escalera remite a la referencia real de escalera, aunque esa representación se pueda realizar de muy diversas formas:



Cada una de estas imágenes nos permite afirmar que el referente real al que aluden es una escalera, y es que cada representación gráfica tiene un grado de iconicidad que remite, en mayor o menor medida, al objeto representado. Veamos la escala de iconicidad propuesta por Villafañe²⁴⁸:

De mayor grado de iconicidad a menor:

11. La imagen natural: restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.
10. Modelo tridimensional a escala: restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.
9. Imágenes de registro estereoscópico: restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio. (Un holograma

²⁴⁸ VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1992, p. 41

que consigue la fusión de la imagen tridimensional junto con las formas volumétricas).

8. Fotografía en color: cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.

7. Fotografía en blanco y negro: igual que el anterior.

6. Pintura realista: restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.

5. Representación figurativa no realista: aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.

4. Pictograma: Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.

3. Esquemas motivados: todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.

2. Esquemas arbitrarios: no representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.

1. Representación no figurativa: tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.

Cada grado de iconicidad propuesto en esta escala se corresponde con una función pragmática, es decir, el creador —el realizador del trabajo— opta por una forma de expresión dependiendo de la finalidad que persiga:

Grados de iconicidad de la imagen: a mayor grado, mayor semejanza con la realidad

Grado	Nivel de realidad	Función	Ejemplos
11	Imagen natural	Reconocimiento	
10	Escultura a escala	Descripción	
9	Holograma		
8	Fotografía a color		
7	Fotografía blanco y negro		
6	Pintura realista	Artística	
5	Representación figurativa no realista		
4	Pictogramas	Información	
3	Esquemas motivados		
2	Esquemas arbitrarios		
1	Representación no figurativa	Búsqueda	

Grados de iconicidad de la imagen²⁴⁹

²⁴⁹ *Tratamiento de textos para contenidos editoriales, op. cit., p. 132*

La imagen natural cumple la función básica de reconocimiento. Cuando percibimos visualmente, el cerebro ejecuta unas operaciones de homologación e identidad para conceptualizar lo percibido y convertirlo en información. Si se nos muestra un objeto, un entorno, un paisaje completamente nuevos, tendemos a establecer unas conexiones lógicas para interpretar lo que estamos viendo, rastreamos en nuestra memoria los lugares comunes que nos permitan entender aquello que tenemos ante los ojos. Y no solo eso, en el caso de un objeto, por ejemplo, buscamos también la función, o sea, nos preguntamos para qué sirve, y, en este momento, lo comparamos con otro objeto que sí conocemos y, por analogía, deducimos cuál es su utilidad.

Las imágenes cuya iconicidad corresponde a los niveles 10, 9, 8 y 7 son las más adecuadas para satisfacer funciones descriptivas, que no necesitan la máxima perfección pero que deben representar las propiedades estructurales del objeto y sus proporciones para que sea posible la identificación.

Los niveles intermedios de la escala, debido a la posibilidad de interpretación de la realidad que una imagen de nivel 5 o 6 posee, son los más apropiados para la expresión artística. Esa tierra de nadie entre la abstracción y el realismo es un terreno fértil para la creación. Es evidente que los grados 7 y 8 pueden ser asimilados a esta función en el caso de la fotografía artística.

Los niveles 4, 3 y 2, correspondientes ya a imágenes de una considerable abstracción, son los más idóneos para la información visual. El plano del metro, por ejemplo, no necesita informar del color de las estaciones, ni el pictograma de un lavabo representando a una mujer, nos indica si esta es joven o vieja. Sin embargo, la maqueta que tiene que presentar un arquitecto al que le han encargado el proyecto de una nueva línea de metro, o la foto de una mujer archivada en una agencia matrimonial, deberán poseer otro tipo de datos visuales mucho más elaborados para poder cumplir su función primordial: la descripción.

Por último, el nivel de iconicidad 1, se refiere a imágenes cuya función pragmática puede ir desde la búsqueda de nuevas formas de expresión visual a la ausencia de tal función.

Dados estos distintos niveles de representación de la realidad, podemos extrapolarlos al signo lingüístico convertido en grafía icónica. Es decir, existen muchas formas de recreación gráfica de la letra —tantas como de la realidad, exceptuando, obviamente, la imagen natural— y todas ellas van a ser contempladas en el presente trabajo, para dar cuenta de las posibilidades que tiene la creación de una marca, en concreto de su parte gráfica.

Consideramos que esa parte gráfica de una marca, en tanto que construida con un signo lingüístico, ofrece determinadas ventajas sobre otra marca elaborada mediante un símbolo figurativo o abstracto. En principio, el grafema puede funcionar como una llamada al nombre del producto/servicio que representa, es decir, sirve de recordatorio ya que el nivel de pregnancia de la letra se sobrepone a cualquier tipo de motivo icónico.

3.4. TIPOLOGÍA DE LAS MARCAS

Recordemos que la letra capitular de los códices medievales se desarrollaba en un espacio delimitado, tanto geográfica como culturalmente, y, en consecuencia, cada manuscrito —o conjunto de ellos— poseía unas características determinadas, propias del lugar y del tiempo en el que fueron realizados. Estos rasgos definitorios de los tipos de códices nos han permitido trazar una ruta espacio-temporal-estilística para conocer el proceso evolutivo de la obra y el progreso sociocultural de la civilización.

En este momento, al realizar un estudio sobre las marcas corporativas en la actualidad, hemos de analizar las características del contexto en el que se desarrollan. La sociedad actual, la era de la comunicación, se sitúa en un entorno multicultural y, por tanto, multilingüe. De este entorno se desprende, por un lado, la posibilidad de interacción comunicativa a nivel internacional y, por otro, la presencia intercultural en espacios geográficos concretos.

Ante esta situación, es conveniente que la marca se realice teniendo en cuenta la diversidad en la que nace y en la que pretende asentarse. Por ello, apostamos porque el componente icónico de las marcas sea construido sobre la base de un grafema para añadir, al valor comunicativo del lenguaje visual, la capacidad referencial del lenguaje verbal.

Y es que la interrelación de las diferentes culturas, y por extensión, la interrelación idiomática, plantea la necesidad de que la identidad gráfica de las marcas sea percibida y asimilada de forma unívoca y exenta de obstáculos lingüísticos, es decir, el creador de la marca debe contemplar la diversidad idiomática y cultural del público objetivo. Por tanto, la globalización, desde el punto de vista comunicativo, es aquí entendida como una variable positiva que permite que las marcas puedan tener presencia en un campo de actuación muy amplio.

Esta situación, que amplía las posibilidades de presencia de una marca, hace que la identidad gráfica de la empresa, en el momento de su

creación, contemple la heterogeneidad cultural-lingüística a la que se presenta como un valor añadido, y no como un obstáculo que dificulte el reconocimiento y asimilación de la marca en un entorno comercial multi-idiomático.

Una marca puede constar exclusivamente de un componente textual —el logotipo propiamente dicho— o construirse añadiendo a este logotipo un componente gráfico. La creación de este componente gráfico, que se convertirá en el referente visual de la marca, presenta múltiples posibilidades compositivas. A continuación veremos cuáles son estas posibilidades de creación de la marca.

3.4.1. Construcción de la marca mediante el logotipo

Cuando una marca se construye exclusivamente con un elemento textual, hablamos de logotipo propiamente dicho. El texto puede personalizarse de múltiples maneras: mediante la tipografía, el color, la forma, la alteración de alguno de sus caracteres, la disposición con respecto al plano horizontal y vertical, etc. La elección de cada característica irá en función de la imagen que la marca pretenda reflejar y, en consecuencia, del público al que va dirigido.

INDITEX **ZARA** **Bershka**

Estos tres ejemplos anteriores son una buena muestra de cómo configurar el logotipo en función del producto que representan. Inditex, la marca madre que engloba a las dos siguientes, está realizada en letras mayúsculas, con una tipografía lineal grotesca y, a la vez, expandida; esto provoca la sensación de que nos encontramos ante letras corpóreas, ancladas, cada una de ellas, a una base sólida y, esto es, precisamente, lo que se quiere transmitir: solidez, seriedad, madurez.

Zara, trazada en tipografía romana, con serif en su base, es una llamada a lo clásico, mientras que Bershka, en letra de palo seco, y con mayúscula al principio del nombre, transmite dinamismo, juventud, rasgos que se acentúan con el uso del color naranja.

Por otra parte, existen tipografías personalizadas que, tras una larga trayectoria posicionadas en el mercado, se perciben como símbolos. Es el caso de Coca-Cola, El Corte Inglés o Walt Disney:

Coca-Cola *El Corte Inglés* *WALT DISNEY*

Estos logotipos no necesitan ir acompañados de sus colores corporativos ni estar dentro de ningún contexto para ser reconocidos, tal es su grado de posicionamiento en el mercado, que el tiempo ha hecho que se asienten en nuestra memoria. Pero para que esto ocurra la marca ha de tener una trayectoria tanto cualitativa como cuantitativa en su vida comercial.

De otro lado, existen logotipos cuyos textos han sido desvirtuados de tal forma que se perciben más como símbolos que como composiciones textuales.

VAIO

Poniendo mucha atención podemos leer la marca Vaio pero esta lectura no se percibe en un solo golpe de vista. En realidad, el nombre y la forma de esta marca de ordenadores contienen más información de la que parece:

“El logotipo simboliza la integración de la tecnología digital y lo analógico. La “VA” forma una ola analógica y la “IO” representa el código binario de 0 y 1²⁵⁰”.

²⁵⁰ <<http://www.marketingdirecto.com/actualidad/publicidad/30-logotipos-con-mensajes-ocultos-cuando-la-publicidad-se-lee-entre-lineas>> (noviembre 2014)

Otros logotipos también utilizan recursos literarios para construir la marca de una forma original y pregnante:

oysho

Esta marca, dedicada a la lencería, hace uso del palíndromo: se trata de aquellas palabras o expresiones que se leen igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. El típico ejemplo de palíndromo que suele ponerse cuando se estudian las figuras retóricas es “Dábale arroz a la zorra el abad”.

En el caso de Oysho, se ha utilizado una tipografía lineal y se ha manipulado la letra H para que, dándole la vuelta, se convierta en una Y. De esta forma, y teniendo en cuenta que las otras letras que componen el nombre son la O y la S, la marca se lee igual por todos lados, da igual por donde se empiece la lectura.

3.4.2. Construcción de la marca mediante el símbolo

El símbolo, la parte gráfica que acompaña al logotipo, presenta múltiples posibilidades compositivas.

- Una **imagen indeterminada**, o sea, no vinculada ni al producto ni al nombre.

En determinados casos, como el del símbolo de *Vodafone*, el motivo puede evocar de forma metafórica a un referente polisémico, o sea, el imago tipo puede ser interpretado como un auricular, como una comilla o como un bocadillo de cómic, elementos todos que se localizan dentro del ámbito de la comunicación.



En otros casos, la indeterminación de la imagen dificulta la asociación a un referente objetual, de forma que es solo el conocimiento previo del producto el que permite reconstruir la asociación simbólica entre la imagen y el concepto que representa. Por ejemplo, el rectángulo identificativo de *Nacional Geographic* se puede asociar a un marco fotográfico o al formato de la publicación, elementos que connotan la actividad documental de la empresa.



Otros ejemplos similares son el símbolo de *Opel* que puede sugerir la velocidad que alcanza el vehículo, con ese rayo horizontal que no solo recorre el círculo que lo contiene sino que se sale de él.



Por último, la marca gráfica de *Renault* posee una connotación evocadora de semasia neutra, es decir, no establece ninguna analogía con un referente visual o conceptual, por lo que puede atraer la atención de una forma imposible.



Ciertamente, cada una de estas imágenes identificadoras de una marca nos remite a esa marca por mor de la reiteración publicitaria o de la longevidad que la precede, pero esta asociación ha requerido un grado superior de actuación en el mercado para convertirse en la identidad unívoca del producto.

- Un **motivo figurativo** que puede hacer referencia —o no— al producto o a los servicios que ofrece la empresa.

En el caso de *Appel*, el símbolo no hace referencia al producto sino al nombre de la empresa, por lo que la asociación entre la imagen y el producto sólo es posible una vez que la marca se ha posicionado en el mercado.



Por otra parte, la figura del león, identificadora de la marca *Peugeot*, connota la solidez fundamentada en motivos

arquitectónicos clásicos o en la tradición heráldica del Franco condado cuyo símbolo territorial es un león. Este motivo, trasladado a la industria automovilística, nos conduce a la potencia del vehículo como principal característica de la marca.



En cuanto al símbolo de *Bacardi*, el murciélago, guarda una relación con la noche concebida de forma hedonista, el producto se presenta como un complemento inherente a la actividad nocturna.



Por último, la flecha alada que representa a *Skoda*, puede connotar la velocidad y la ligereza del vehículo. Pero todos los símbolos que acabamos de interpretar necesitan una lectura reflexiva, porque la relación que establecen con sus referentes es metafórica y la inmediatez en su identificación solo es posible cuando la imagen ya ha sido asimilada



- Un **motivo esquemático** cercano al pictograma.

La función comunicativa del pictograma se desarrolla en un ámbito de actuación muy concreto, es decir, la ubicación de esta imagen esquemática tiene que confluir con el espacio físico que ocupa la empresa. Si el símbolo pictogramático se presenta fuera de su contexto, su valor comunicacional se verá mermado e, incluso, desprovisto de una óptima recepción. Por ejemplo, el pictograma que representa a esta clínica de fisioterapia (RC Fisioterapia), fuera del entorno físico de la misma, se interpretaría con dificultad, a lo sumo, podría representar cualquier actividad de intervención sobre un individuo pasivo. Del mismo modo, el símbolo de *Deutsch Bank* que, asociado a un entorno bancario, representa el símbolo del dividendo, fuera de este contexto sería de difícil lectura. La imagen de Vitaldent sí podría interpretarse como un sanitario frente a un paciente, pero también podría tratarse de un vendedor de sillones con cliente que está probando su producto, por poner un ejemplo extremo.



- Una **figura geométrica** que actúa como soporte del logotipo.

Esta clase de símbolos mantiene el referente verbal, pero carece de la cualidad sintética del código visual que refuerza la inmediatez en la actividad receptiva.



- Un **signo lingüístico** extraído del nombre de la empresa.



Esta última posibilidad de construcción del símbolo es la que constituye nuestro objeto de estudio: la traslación de un elemento verbal, constitutivo del logotipo, a código icónico. Esta conversión del grafema en imagen supone un valor añadido para la identidad gráfica de la marca, en cuanto que la grafía extraída para convertirse en icono, adquiere el valor comunicativo del lenguaje visual y, a la vez, mantiene la capacidad referencial del lenguaje verbal. Así pues, la capacidad asociativa de la letra –ya convertida en grafía icónica– refuerza el valor comunicativo del icono, que remite, de forma directa, al nombre de la marca que representa. Está claro que las iniciales de las anteriores imágenes son completamente identificables: Adobe, MoviStar y MacDonalD.

3.4.3. Construcción de la marca mediante la grafía icónica

Frente a un mercado globalizado, intercultural, esta capacidad del grafema elevado a imagen disminuye las posibles dificultades, para el reconocimiento y la retentiva de la marca, que pueden presentarse ante elementos lingüísticos concebidos como xenismos o ante símbolos exentos de referencias claras que remitan a la marca.

Establecemos, pues, una oposición entre dos formas de concebir el componente visual de una marca: por un lado, la imagen resultante de la iconización de una grafía y, por otro lado, los símbolos construidos sin la base del grafema. Esta distinción tiene un fundamento semiótico en cuanto que el ítem representado por la grafía es un icono y las imágenes no desarrolladas sobre una letra, son símbolos.

El icono queda definido, según la RAE, como el “signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”, y el símbolo es una “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada”.

Así pues, los iconos construidos sobre grafemas, aun cuando no mantengan una relación de semejanza con el producto, mantienen una relación de semejanza con el nombre de la marca. En cambio, los imagotipos que no guardan una relación referencial ni con el nombre de la marca ni con el producto, requieren un proceso de asentamiento para que se establezca esa asociación convencional.

Joan Costa atribuye al símbolo y al logotipo dos funciones asociativas diferentes:

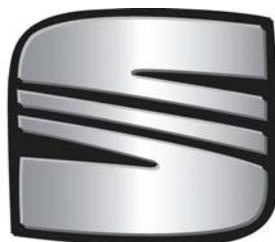
“La marca gráfica (símbolo) favorece la analogía espontánea, por tanto, tiene un alto nivel de asociatividad y una notable fuerza visual y emocional. La marca verbal (logotipo), por otra parte, no es analógica por ser lingüística, sino abstracta, y se vincula al nombre de la marca o de la empresa por su función designativa o descriptiva²⁵¹”.

Pues bien, estas dos funciones referenciales, que se cumplen por separado en el símbolo y en el logotipo, están presentes de forma simultánea en la grafía simbólica ya que, como hemos dicho, en ella se conjugan el código visual y el código verbal.

²⁵¹ COSTA, Joan. *Imagen global*, Grupo Editorial Ceac, Barcelona, 1994

En este trabajo, mediante ejemplos de diferentes marcas, hacemos un análisis y una clasificación de estos grafemas extrapolados a imagen, para hacer patente la efectividad comunicativa de este tipo de iconos cuyas características sintetizamos:

- La **capacidad asociativa** de la letra para recordarla o relacionarla con el nombre del producto: el grafema permite la reconstrucción mental del texto al que hace referencia disminuyendo, así, la posibilidad de no reconocimiento de la marca.



- La **capacidad de pregnancia** que tiene esta asociación imagen-texto para ser asimilada dentro de la diversidad cultural-idiomática a la que asistimos en el contexto de la globalización: el hecho de que el símbolo esté representado por una letra hace que la imagen pueda ser nombrada, es decir, solventa las diferencias lingüísticas ante receptores de diversa procedencia, puesto que el componente fonético permite la recreación/verbalización en cualquier lengua que comparta un mismo alfabeto.



- La **capacidad de localización** e identificación tanto en los soportes urbanos (mupis, vallas, rótulos...) como en los

comunicativos (internet, televisión, prensa...), o en los rótulos de los locales comerciales y banderolas sobresalientes.



La grafía icónica, así concebida, se inserta dentro de la categoría de imágenes que Joan Costa llama “funcionales”:

“Llamamos imágenes funcionales a aquellas que no se inscriben en el ámbito de la Poesía, el Arte o la Belleza. Son las imágenes que cumplen “funciones” utilitarias, como las de los códigos pictográficos de la señalética, los planos de construcciones, la gráfica industrial, la cartografía temática, la imaginería científica, la gráfica didáctica, las ilustraciones y las caricaturas, así como las aplicaciones de la imagen a la difusión cultural, a la publicidad y a la información en general²⁵²”.

²⁵² COSTA, Joan, *Diseñar para los ojos*. 2ª edición. Bolivia: Grupo Editorial Design, 2003

3.4.4. Tipologías de grafías icónicas

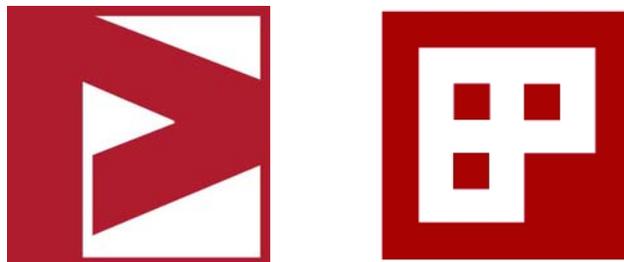
Los grafemas icónicos se pueden realizar utilizando diferentes recursos compositivos como son la recreación artística inspirada en alguna estética, la construcción de la letra sobre formas tomadas de la geometría, la deconstrucción de la grafía como forma de personalización, la fusión de un grupo de letras para unir las en un solo elemento, la adición de un ornato representativo de la marca, la reconstrucción de la grafía haciendo uso de la figuración esquemática o la sugerencia del elemento lingüístico mediante la muestra de un detalle. Cada uno de estos procedimientos compositivos son mostrados, a continuación, y ejemplificados con la identidad gráfica tanto de marcas comerciales, como de instituciones y asociaciones. Así pues, la grafía icónica puede ser compuesta:

1. Recreando una **estética tomada del arte**: el icono que representa a la entidad financiera de *Banesto* se construye, claramente, desde la concepción artística de Miró: los trazos y los colores de la *B* remiten a la obra del pintor mallorquín. La imagen del programa de Canal Sur, Bienaventurados, emula las capitulares de los códices medievales en un intento de crear una atmósfera de misterio. Por último, el grafema icónico, construido sobre la *T* y la *d*, que representa al Hotel Tudanca es una suerte de glifo utilizado para otorgarle una pátina de tradición y nobleza al establecimiento.

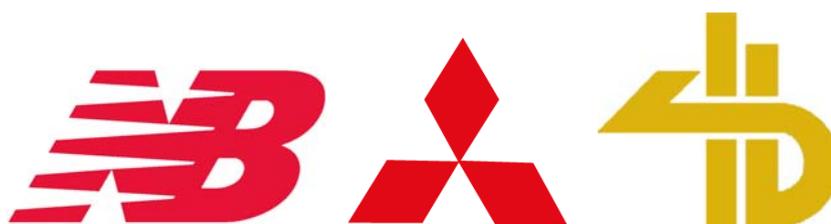


2. Construyendo la **grafía sobre formas geométricas**: Banco popular, Banco Pastor. El cuadrado es la base sobre la que se construye la imagen de las dos entidades financieras. Esta forma geométrica contiene la *P* y, en el caso del Banco Pastor, la forma es segmentada para la construcción, mediante pequeños

cuadrados, de la letra que identifica a la empresa. Este procedimiento nos remite a la solidez y seguridad que ambas enseñas quieren transmitir.



3. **Deconstruyendo la letra** y otorgándole una apariencia dinámica y personalizada. La dinamicidad, por ejemplo, de NB viene dada por la inclinación del dígrafo y por la sucesión de líneas superpuestas para trazar la trayectoria de la N. Por otra parte, la M de Mitsubishi, compuesta con tres figuras geométricas, sugieren tanto dinamismo, con la base del rombo casi en equilibrio, como firmeza y seguridad con las formas que configuran la base. En cuanto a la deconstrucción de 4B, nos evoca, a través del ángulo de la cifra, un movimiento direccional simulando la mano usuaria del cajero automático.



La letra K de Bankinter es una composición en forma de K, letra significativa del nombre que une el genérico *Banco* con *Inter*, mediante formas simples -en forma de punta de flecha- que desde la izquierda y la derecha convergen en una supuesta letra K. La grafía icónica de la Tesorería de la Seguridad Social también se

encuentra reconstruida mediante trazos horizontales que connotan estabilidad.



4. Conjugando las letras para **conformar una unidad**, de esta forma el conjunto grafémico adquiere cohesión y es percibido de un solo golpe de vista, pero manteniendo el referente verbal. La modulación de la AB de la Asociación de baile remite a la torsión del cuerpo ejerciendo la danza.



La verticalidad de YSL obedece al formato del packaging que esta marca utiliza para sus productos. La inclinación de IB se asocia con el movimiento del avión en el momento del despegue.



Segunda parte: Letra como grafía icónica en la marca corporativa

El tríltero de la Orquesta Sinfónica de Londres (LSO, en inglés), se conforma en un solo trazo que, a su vez, representa la silueta de un director de orquesta, con la batuta en la mano izquierda.



Por su parte, La marca de ropa Pierre Cardin, aúna sus dos iniciales consiguiendo una única forma gráfica.



La empresa Northwest Airlines presenta la N inclinada, letra que, a su vez, forma parte de la W sugerida.



5. **Añadiéndole un motivo** que represente el producto ofrecido por la marca. Este tipo de grafemas icónicos participan de las

características del símbolo, antes mencionado, compuesto con un motivo figurativo, pero, en los siguientes ejemplos, la presencia de la grafía refuerza la retentiva del receptor a la hora de asociarla a la marca. Por otra parte, esta forma compositiva se bifurca en dos tipologías: la que utiliza el motivo **por adición** y la que utiliza el motivo **por inclusión**. Es importante mencionar que las representaciones gráficas de la marca, pertenecientes a esta tipología, entroncan directamente con las letras capitulares originarias de los códigos.

5.1. **Por adición.** El Grupo Enebro añade a la inicial un dibujo de esa planta que da nombre a la marca. La ONG amiga de África, Lenke, decora la letra de la organización con un tronco de árbol seco cuyas ramas parecen brazos maliciosos despertados por la sequía. En cuanto a la marca de periféricos para ordenador, Genius, la empresa hace uso de la inicial para recrear el cuerpo de un ratón y adjuntarle una cabeza y un rabo.



Gazprom, la marca de una compañía de gas, utiliza la G como si fuera un expendedor de fuego, añadiéndole una llama azul. La empresa de vestidos de flamenca, Lunares, usa el propio nombre para coronar a la inicial que la representa. El grupo Hojiblanca, compañía dedicada al aceite de oliva, decora la capitular con una rama de olivo y una aceituna.



5.2. **Por inclusión.** Dentro de esta tipología nos encontramos con un caso curioso: la Asociación de Celíacos de Cádiz construye su grafía icónica con una rama de trigo en forma de escritura uncial. Este hecho incide en la importancia que supone el pasado, como ya hemos dicho en la introducción de esta segunda parte, porque no surgimos de la nada sino que somos la continuidad de todo el universo que forjaron nuestros mayores, en la más amplia extensión del tiempo.



La publicidad del Máster de Educación para la Salud compone su grafía icónica M mediante figuras humanas fotografiadas en color. Esta forma de proceder recuerda a los alfabetos del siglo XVII, como por ejemplo el *Alfabeto in sogno* (1683) del italiano Giuseppe Mitelli.



Es el primer ejemplo que constatamos de grafía icónica configurada a través de una fotografía en color. Estamos, por tanto, ante un nivel de iconicidad muy elevado (grado 8) y poco usual en la construcción de marcas.



Ante estas dos formas de proceder en la construcción de la marca, añadir un elemento por adición o por inclusión, consideramos la composición por inclusión como la más eficaz, tanto en tiempo de lectura como en facilidad de asociación con el producto. La T de Tabacalera, inserta en una hoja de tabaco, se presenta como el paradigma de la síntesis que revierte en una óptima efectividad comunicativa.

6. Convirtiendo la grafía en un **motivo esquemático**. El grafema icónico de Intermóvil hace uso de la metonimia, puesto que la I y la M aparecen fusionadas en un solo ítem que denota una persona acostada y, a su vez, esta esquematización connota uno de los productos que vende la empresa, una cama. La L y la G de la marca LG se convierten en un rostro que parece guiñar, ofreciendo una imagen amable que inspira confianza a los potenciales clientes. La K y la V de Kaysavacacional han sido

giradas con la intención de representar la estructura superior de una vivienda, lo que sugiere protección y seguridad.



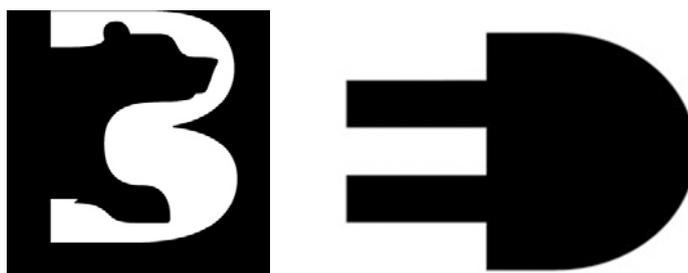
También la M de Parque Miramar recrea la estructura de un acceso de entrada, cuya parte superior recrea una flecha, que sugiere una invitación para entrar en la vivienda.



7. Sugiriendo la **letra a través de un detalle**. Este tipo de grafía simbólica es el que presenta más dificultades de interpretación en cuanto a su referente verbal. Puesto que se muestra sólo un detalle de la grafía, la asociación con el nombre de la empresa requiere una abstracción que obstaculiza la inmediata identificación del icono. Cuando una parte de la letra está oculta, la legibilidad, obviamente, se ve mermada, pero en función de la parte que esté visible, la letra tendrá un mayor o menor grado de legibilidad. La R de Rosselli, por ejemplo, puede ser percibida e interpretada perfectamente, no, así, la F de Fagor que, sin un conocimiento precedente, no se asocia a la grafía que representa. El caso de Grupo Guía está entre los dos anteriores: las dos GG superpuestas pueden ser intuitivas pero necesitan un conocimiento previo de la marca.



8. Utilizando la **forma y el fondo** para establecer un binomio visual. Esta concepción de la imagen tiene su origen en la teoría de la Gestalt. La productora de cine Black Bear, utiliza los bucles de la letra B para insinuar el dibujo de un oso negro, el nombre de la empresa, mediante su silueta. Esta composición juega con el fondo y la forma, una manera de proceder típica de la Teoría de la Gestalt.



Por su parte, la empresa de electrodomésticos, Elettrodomestici, utiliza la silueta de un enchufe para sugerir la inicial E ocupando el fondo.

“La psicología de la Gestalt es un movimiento de la psicología que surgió a comienzos del siglo XX en suelo alemán, con teóricos como Kurt Lewin, Max Wertheimer y Kurt Koffka, entre otros.

Esta escuela sostiene que la mente se encarga de configurar, mediante diversos principios, todos aquellos elementos que se pasan a formar parte de ella gracias a la acción de la percepción o al acervo de la memoria. Para la psicología de la Gestalt, el todo nunca es igual a la

sumatoria de sus diversas partes, sino que es algo diferente.

Entre las principales leyes anunciadas por la doctrina Gestalt, se encuentran la **ley de la semejanza** (que postula que la mente se encarga de realizar agrupaciones de elementos según su similaridad), la **ley de la pregnancia** (la experiencia resultante de la percepción siempre tiende a adquirir la forma de mayor simpleza), la **ley de la proximidad** (la reunión de elementos se concreta según la distancia) y la **ley del cierre** (cuando falta algún elemento, la mente se encarga de añadirlo para, de esta forma, lograr obtener una figura completa)²⁵³”.

Una vez analizada esta tipología de grafemas icónicos, vamos a detenernos en uno de los ámbitos de actuación en el que resulta especialmente eficaz el uso de este tipo de imagen identificadora. En el entorno informático y, más concretamente, en Internet, el usuario se desplaza por innumerables sitios a los que llega directa o indirectamente. Cuando alguno de estos espacios virtuales interesa al internauta, este puede agregar la web a Favoritos. Pues bien, para que un sitio web, dentro de la lista de Favoritos, sea de fácil localización, las publicaciones de la red llevan un identificador llamado favicono que, normalmente, coincide con el símbolo de la marca cuyo dominio se ha guardado.

El favicono se muestra a la izquierda de la dirección a la que hemos accedido, pero su función primera es la localización inmediata dentro de la carpeta de Favoritos, razón por la cual lleva el nombre de favicono: fav(orito)icono.

La dimensión obligada de un favicono es de 16x16 píxeles (0,56x0,56 cm.) y, por ello, cuanto más simple sea el símbolo más óptima será su visualización, así pues, el sintetismo de la grafía icónica tendrá un mayor grado de eficacia que un símbolo cuya composición requiere de más elementos.

²⁵³ <<http://definicion.de/gestalt/>> (noviembre 2014)



Tras este repaso por los distintos tipos de imágenes gráficas que identifican visualmente a una marca y, una vez trazada la clasificación de las diferentes formas de concebir una grafía icónica, podemos concluir esta parte reiterando la doble capacidad comunicativa del grafema elevado a imagen, puesto que actúa en un espacio comunicativo de intersección entre el código lingüístico y el código visual.

4. CONCLUSIONES

En la primera parte de este trabajo hemos estudiado la letra capitular en su contexto, comprobando la evolución del hombre occidental a través de los manuscritos, o sea, a través de su propia creación. Todo lo que producimos se convierte en un reflejo de nosotros mismos, porque son nuestras manos las que facturan y son nuestras obras una extensión de nuestro ser.

De esta forma, las letras capitulares han trazado una ruta por el tiempo, nos han adentrado en las invasiones bárbaras del siglo V, nos han permitido asistir a la marginalidad de la civilización insular mantenida en su propio ecosistema, hemos sido testigos de la representación gráfica del ser humano sobre la piel vitela, primero, y sobre el papel, más tarde, podemos dar fe del proceso evolutivo que ha tenido lugar en la cosmovisión del hombre a través de los siglos.

Ya en la actualidad, el repaso gráfico realizado, sobre el uso de la letra mayúscula para la creación de la marca corporativa, nos lleva a corroborar que el proceso evolutivo de la letra capitular, en cada periodo y en cada tipología —como inicio de párrafo en los códices, como letra exenta ocupando una página entera del manuscrito, como anagramas identificativos en diversos soportes, etc. —, ha sido determinante para las innumerables posibilidades de construcción de la marca apoyada en la grafía icónica.

Como ya decíamos, el conocimiento previo de todas las aplicaciones de la letra mayúscula a lo largo de la historia ha posibilitado el gran potencial creativo, existente en la sociedad actual, para acometer la amplia gama de configuraciones abiertas a la exploración de nuevos diseños de marcas corporativas. Y cada alternativa compositiva se apoya en un pariente lejano engendrado en pretéritas aplicaciones, porque no creamos *ab ovo*, porque no existimos *ex nihilo*, porque seguimos el camino de la vida y del reflejo de esa vida, mediante la plasmación gráfica, construyendo peldaños apoyados sobre escalones ya arquitectados por la historia de la cultura, por el devenir del hombre en su máxima capacidad como ser humano: la capacidad de evolucionar y la capacidad de transmutar la herencia de todos los ayeres.

Conclusiones

Así pues, estamos en condiciones de afirmar que este trabajo ha logrado su objetivo principal: hacer una recopilación gráfica de la estética, mediante la letra mayúscula, desde el siglo VII hasta el siglo XXI. Y este muestrario gráfico se presenta como la evolución del pensamiento y de los acontecimientos vividos por el hombre, a través de la configuración de las grafías portadoras de la cosmovisión del ser humano, en toda la extensión de su existencia.

5. FUENTES DOCUMENTALES

5.1. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Guía completa de Caligrafía, técnicas y materiales*, Quill Publishing Limited, Madrid, 1985
- AAVV, *Manual de tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2001
- ALBERT DE PACO, José M^a, *Diccionario de símbolos*, Óptima, Barcelona, 2003
- ALEM, Fernando, *El libro de la piedra. Imágenes y enigmas de las Misiones Jesuíticas en el Paraguay*, Asunción: Fotosíntesis, 2003
- BIGLIAZZI, Luciana e GIANNOZZI, Aldemaro (Coords.), *Uomini, bestie e paesi nelle miniature laurenziane*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia, 1987
- BOSKOVITS, Miklós (dir.), *Miniatura a Brera 1100-1422*, Federico Motta Editore, Milano, 1997
- BROWN, Michelle P., *Illuminated Manuscripts*, The British Library, London, 1994
- CETTO, Anna Maria, *Miniatures du Moyen Age*, Payot Lausanne, Suiza, 1950
- COSTA, Joan. *Imagen global*. 3^a edición. Barcelona: Grupo Editorial Ceac, 1994
- COSTA, Joan, *Diseñar para los ojos*. 2^a edición. Bolivia: Grupo Editorial Design, 2003
- COSTA, Joan, “Nacimiento y expansión de la letra en la comunicación gráfica”, en BLANCHARD, Gérard, *La Letra*, Ediciones CEAC, Barcelona, 1988
- CRIVELLO, Fabrizio, *La miniatura a Bobbio tra IX e X secolo e i suoi modelli carolingi*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2001
- DALLI REGOLI, Gigetta, *Mostri, maschere e grilli nella miniatura medievale pisana*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1980
- DE BENEDICTIS, Cristina (dir.), *La miniatura senese 1270-1420*, Skira editore, Milano, 2002
- DONOVAN, Claire, *The Winchester Bible*, The British Library Publishing Division, Winchester, (England), 1993
- ESCOLAR, Hipólito (dir.), *Los Manuscritos*, Ediciones Pirámide, 1993
- FABBRI, Dino (Dir.), *Maestri del colore*, n° 203 “Miniatura medievale”, F.lli Fabbri Editori, Milano, 1966
- FLEMING John, HONOUR Hugh, *Historia mundial del arte*, Ediciones AKAL, Madrid, 1989
- GARCÍA GARRIDO, Sebastián, texto inédito.

- HARRSEN META, Philippine, BOYCE K., George, *Italian Manuscripts*, Pierpont Morgan Library, Nueva York, 1984
- JURADO, Augusto, *La Imprenta. Origen y evolución*, Fedrigoni, Madrid, 1998
- KANE, John, *Manual de tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005
- LAFFITTE, M., DENOËL, C., *Trésors carolingiens*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2007
- LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Editorial Universitaria Buenos Aires, Buenos Aires, 1965
- LÓPEZ RAMÍREZ, Carmen, *Tratamiento de textos para contenidos editoriales*, IC editorial, Antequera (Málaga), 2014
- LUCHI, Piero (dir.), *Coriali miniati del quattrocento nella Biblioteca Malatestiana*, Fabbri Editori, Bompiani, 1989
- LUIDL, P. y HUBER, H., *Ornamente*, Bruckmann München, München, 1990
- MACKAY, J., *The book of Kells*, The Studio Publications London & New York, London, 1952
- MANCIATI, Rosella, *I Codici miniati del Rinascimento*, Biblioteca Comunale e Dell'Accademia Etrusca, Milán, 1981
- MARTÍNEZ DE SOUZA, José, *Pequeña historia del libro*, Ediciones Trea, Gijón, 1999
- MARTÍNEZ-VAL, Juan, *Tipografía práctica*, Laberinto Comunicación, Madrid, 2002.
- MASSIN, *La Lettre et l'image*, Gallimard, París, 1993.
- NORDENFALK, C., *Celtic and anglo-saxon painting*, George Braziller, Inc., New York, 1977
- PAYNE, Ann, *Medieval Beasts*, The British Library, London, 1990
- PEDRAZA, Manuel J. et alii, *El libro antiguo*, Síntesis, Madrid, 2003.
- PERFECT, Christopher, *Guía completa de la tipografía*, Blume, Barcelona, 1994.
- POSNER, Roland, *Equilibre de complexité et hiérarchie de précision : Deux principes d'économie dans la notation des langues et de la musique*, Separata de la Technische Universität, Berlín, 1985.
- PUTATURO, A., MURANO, D., PERRICCIOLI, A., *La miniatura en Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2005
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Miniatura a Piacenza*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1963

- REGOLI, Gigetta Dalli, *Un florilegio medievale illustrato*, Marchi & Bertoli, Firenze, 1972
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, “Las abreviaturas como indicadores de hábitos de lecto-escritura”, en *Norba 15, Revista de Historia*, Cáceres, 2001
- SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1988
- SAUERLÄNDER, Willibald, *Initialen*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1994
- CONTI, Alessandro, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Edizioni ALFA, Bologna, 1981
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- TSCHICHOLD, Jan, *El abecé de la buena tipografía*, Campgràfic, Valencia, 2002.
- TUBARO, Antonio e Ivana, *Lettering*, Idea Books, Milán, 1992.
- VAILATI, Grazia (dir.), *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Leo S. Olschki editore, Firenze, 1979
- VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1992
- VON EUW, Anton, *Évangélistes Carolingiens enluminés*, Bibliothèque Royale Albert 1^o, Bruselas, 1990
- WALTER, I., WOLF, N., *Códices ilustres*, Taschen, Barcelona, 2003

5.2. FUENTES ELECTRÓNICAS

<<http://members.tripod.com>>
<<http://members.tripod.com/vhaj/PrimerPeriodo.htm>>
<<http://bestiary.ca/chimaera/303>>
<<http://www.cervantesvirtual.com/>>
<<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/gutenberg/fotos7.htm>>
<<http://www.infoamerica.org/museo/tipografos/paginas/jenson.htm>>
<<http://theleme.enc.sorbonne.fr/>>
<<http://www.cnice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/trad/trad8marco.htm>>
<<http://www.unostiposduros.com/paginas/histo14.html>>
<<http://www.futurism.org.uk/>>
<http://www.juanval.net/tschichold_obra.htm>
<<http://www.fotonostra.com/grafico/truetypedigitales.htm>>
<<http://www.franciscanos.org.htm>>
<http://www.cesg.unifr.ch/virt_bib/handschriften.htm>
<<http://www.psymon.com/initials/death.html>>
<<http://www.octavo.com/editions/trychf/>>
<<http://caracteres.typographie.org/colophon.html>>
<http://www.spamula.net/blog/2005/10/steingrubers_alphabet.html>
<<http://www.terra.es/personal5/gaidheal/history-e.htm>>
<<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/3995.htm>>
<http://portal.unesco.org/ci/en/ev.php-URL_ID=16704&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>
<<http://imagina65.blogspot.com/2012/12/la-zona-historica-la-ultima-huella.html>>
<<http://www.romanicoaragones.com/ReinoMallos/0-ReinoMallos03.htm>>
<<http://eltablerodepiedra.blogspot.com.es/2010/11/la-tiara-del-emperador-de-roma.html>>
<<https://www.ucm.es>>
<<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/decret-de-callias>>
<<http://www.epapontevedra.com>> (agosto de 2014)
<http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_capital.pdf>

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84516388/f31.planchecontact>>
<<http://www.liturgiadelashoras.com.ar/sync/2015/jul/13/oficio.htm>>
<<http://enluminure01.skyrock.com/8.html>>
<<http://www.todolibroantiguo.es/libros-raros/beato-de-tabara-beato-de-gerona.html>>
<<http://www.artehistoria.com/v2/obras/8962.htm>>
<<http://www.artehistoria.com/v2/obras/8962.htm>>
<<http://ermitiella.blogspot.com.es/2014/01/libro-de-kells.html>>
<<http://www.cormariavalladolid.es/Te-igitur>>
<<http://ermitiella.blogspot.com.es/2014/01/libro-de-kells.html>>
<<https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/04/10/los-simbolos-de-los-cuatro-evangelistas>>
<<http://www.bibliotecadesilos.es/es/contenido/?idsec=430>>
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426275w/f294.planchecontact.r=17333>>
<<https://www.flickr.com/photos/luijes/5097212196>>
<<https://blogdixi.wordpress.com/page/2/>>
<<http://www.turismo-prerromanico.es/arterural/MINIATURA/CODEMIL46/CODEMIL46Ficha.htm>>
<http://www.vallenajerilla.com/glosas/capitular_D.htm>
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423831v/f94.item>>
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423831v/f94.item>>
<http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/023_3.htm>
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f42.item.zoom>>
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452190t/f221.item.zoom>>
http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_merovingia.pdf
<<https://www.pinterest.com/baronessekat/illumination-initials/>>
<<http://www.turismo-prerromanico.com/es/miniatura/manuscrito/biblia-de-burgos-20131019194018/#ad-image-6>>
<http://delibroantiguoencordoba.blogspot.com.es/2013_12_15_archive.html>
<<https://caminarporlaplaya.wordpress.com/2013/06/25/alfabeto-fantastico-master-e-s/>>
<<http://www.turismo-prerromanico.com/es/miniatura/manuscrito/biblia-de-burgos-20131019194018/#ad-image-6>>
<<http://www.arteguias.com/miniaturagotica.htm>>
<<http://www.historiaviva.org/cantigas/indice.shtml>>

<http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_gotica.pdf>

<<http://www.historiaviva.org/cantigas/indice.shtml>>

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_79-81.pdf>

<<https://sihoyesmartes.files.wordpress.com/2013/09/20130919-113904.jpg>>

<<http://www.cnice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/mem2001/scripta/trad/trad8marco.htm>>

<<http://artrealizando.com/2015/04/13/el-libro-de-durrow/>>