

Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad **12 Notas de miradas locales (2)**
3 créditos

Oriol Moret Viñals

Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad

Colección de documentos por entrega semanal, realizados para los alumnos del Graduado Superior en Diseño —modalidad semipresencial— de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2008-2011 (el vínculo de la portada ya desoperó).

Los documentos se entregaron y publicaron (vía campus virtual moodle) con el fin de cumplir el *encargo* docente específico: agitar ligeramente las versiones oficiales, despertar el (interés del) alumno y motivarlo a cuestionarse lugares comunes. Fueron la base para el debate presencial en el aula y el desarrollo de actividades vía foro virtual.

Se presentan aquí en versión apuntes, pendientes de corrección lingüística a fondo, y con resolución rebajada para mitigar el tráfico pirata de imágenes y comodidad de todos.

Deliberaciones y correspondencia: oriolmoret@ub.edu.

versión apuntes

12 Notas de miradas locales (2)



La posguerra apollada

Recorte de *La Vanguardia*, 5 de julio de 1991:

«Este cartel —recuerda Artigas— es un caso único en su género, porque en contra de todo principio publicitario presenta una imagen desagradable, casi siniestra. Nació como resultado de un estudio múltiple y de la experiencia de un cartel anterior, un montón de trapos roídos por la polilla, que no había despertado ningún interés entre las amas de casa.»

Dicen que el cartel ayudó a aumentar vertiginosamente las ventas. A la observación de Satué, de considerar el anuncio de Polil como «el diseño gráfico más paradigmático de aquella época de la posguerra desolada.» [*El disseny gràfic a Catalunya*. Barcelona: Els llibres de la frontera, 1987, p. 101.], Artigas vocea:

«Satué es un filósofo del diseño gráfico —replica tajante Artigas—, y como tal se ve obligado a inventarse cosas. Este cartel no tiene nada que ver con el ambiente de la posguerra española, y la mejor prueba de ello es que la empresa lo sigue utilizando todavía.»

Tal vez las razones aducidas por Satué no sean del todo afinadas, pero tampoco deben provocar expresiones desafinadas como «filósofo del diseño gráfico que se inventa cosas». Igual estamos haciendo de filósofo inventor de pacotilla del TBO, pero hay algo de decididamente posguerril, tanto por la indumentaria, como por lo siniestro que el mismo Artigas admite con cierta satisfacción; que algo agujereado se teme en tiempos de conservación necesaria... [El primer cartel, de 1948; el segundo, de 1967?, tengo que citar que es de la Colección Josep Artigas - Universitat de Barcelona.]



Pequeño apunte. A partir de la Segunda Guerra Mundial, la Hispano-Suiza francesa se limita a la producción aeronáutica. En la península, las cosas no andan demasiado bien y, en 1946, tras negociaciones algo oscuras, el recién creado Instituto Nacional de Industria (INI) adquiere patentes y fábricas de la Hispano-Suiza para la Empresa Nacional de Autocamiones S.A. (ENASA), que fabricará los Pegaso —algún que otro deportivo, especialidad camiones. (A notar que empresas semejantes disponían de «Escuelas de Aprendices», que pretendían asegurar la formación técnica de futuros profesionales, como para hacer progresar al país.)



El Dr. Franz de Copenhague y los grandes inventos del TBO

La serie o sección de «Los grandes inventos» aparece a partir de 1943 en la publicación juvenil o, vaya, *tebeo*, *TBO* (1917-1998, con interrupciones, y periodicidad irregular). Concebida por el director, Joaquim Buigas, fue llevada a cabo a lo largo de los años por los dibujantes Nit, Tínez, Benejam, Tur y Sabatés. Aunque el título de la sección y el «inventor» no fueron siempre los mismos, el mejor fue el Dr. Franz de Copenhague —prototipo de científico frío e inexpresivo que contrastaba con sus complejismos inventos.

La expresión común «ser un invento del TBO» se usó, con el tiempo, para tildar ocurrencias o ideas innecesariamente complicadas, o simplemente absurdas. Sin embargo, la expresión ignora que buena parte de los inventos respondía a sencillas curiosidades del sentido común. Que, de acuerdo con éste, el inventor se preguntaba cómo resolver un problema que, al fin y al cabo, debería facilitar alguna tarea, satisfacer alguna necesidad, mejorar alguna condición. Así, los inventos se emplazaban en la zona intermedia del diseño ingenieril primerizo o torpe. Porque en lo que destacaban era en la aproximación procedimental, que lógicamente se reflejaba en el sorprendente resultado.

En cualquier caso, si aquí se han incluido los inventos del TBO, es porque tal vez merezcan considerarlos una pizca «significativos» —y eso más allá del simple vínculo emotivo en los jóvenes. Vistos los tiempos en que transcurren, tal vez lo absurdo de los inventos no esté tan alejado del absurdismo de Camus y compañía: sólo que aquí se ve filtrado por el ingenio técnico y mecánico, que serán el motor de la reconstrucción en la posguerra española.

En el mismo TBO, aparecerá *La familia Ulises* a partir de 1945. En ella se puede apreciar un cierto retrato familiar del momento —además de ayudar a sonreír en tiempos tristes, como también harán *La familia Cebolleta* (by Vázquez, en *DDT*, 1951), o el hambriento *Carpanta* (1947) de Escobar. Y tantos otros. Pero esto son historietas gráficas «y no diseño», o sea que los guardamos en el baúl. Sólo se citaban para dar alguna pincelada del imaginario gráfico del momento, para insinuar que, en tal condición, debieron acompañar al abrigo apollillado de Polil. Aunque a Artigas no le gustara tampoco.

[Y menos va a gustar tomar el *Supertipo Veloz* (1942, Fundación Irazzo) de Joan Trochut i Blanchard como algo de invento del TBO. Siguiendo el camino de su padre, el trabajo de Trochut, impulsor de la SADAG (Sociedad Autónoma de Artes Gráficas), editor de la publicación *Novadam*, «para el estudio y la modernización racional de la tipografía», se considera a veces como la florecilla aislada en el desierto gráfico de los cuarenta. Puede volverse a releer la nota que se le dedicó en una sesión anterior.]



La desvictoria de la república

El «cartelismo republicano» goza de cierta veneración entre algunos estudiosos y estudiantes. En esta apreciación, es posible que sea difícil desbrozar lo puramente gráfico (y/o artístico) del halo casi mítico que envuelve la condición marginal a la que luego se someterá a los vencidos.

Como en buena parte de casos semejantes, los colectivos profesionales se formalizan, organizan, también políticamente: así, el caso del Sindicat de Dibuixants Professionals, con sus numerosos afiliados —de los que, sin embargo, cabría cuestionar dicha «profesionalidad». No por desmerecer, pero se puede lamentar, con Josep Renau (ilustre combatiente gráfico con su serie de fotomontajes *Los trece puntos de Negrín*, por ejemplo; o luego en su cargo de Director de Bellas Artes), la poca formación técnica y artística (e ideológica) de buena parte de los cartelistas republicanos. En contrapartida, tampoco se debería pedir más, en aquellas circunstancias: sea por juventud o inexperiencia, los cartelistas se van haciendo *durante* la guerra, sobre la marcha: así, Carles Fontserè, o el andaluz Lorenzo Gofii...

La miniselección. El típico campesino de Fontserè, hoz en puño, grita al cielo con los ojos cerrados sobre la bandera rojinegra anarquista. Lleó dibuja una bomba torpe impactando en la Cruz Roja profundizada, con toque diagonal: juega con los puntos de la *i* y de la admiración. Gofii persiste en la fórmula del acusador maleducado, en pasado y en presente; en ambos casos, el que pregunta por la victoria está abateo y espera respuestas igual de expresivas. Català i Pic retrata brillantemente un iluso *pagès amb espartdenya* queriendo chafar el fascismo gamado. En el cartel de cine de Renau, el aviador se desgallita modernamente, con colores *pop* antes del *pop*, en una cremallera-ametalladora de aviones simétricos: también parece mirar al cielo, como el campesino de Fontserè, pero, con esas gafotas de último grito, no se sabe.

En principio, la guerra termina el 1 de abril de 1939. Los problemas, ya se sabe, no: van a durar mucho y en distintas formas, porque, por más victorias que unos y otros se atribuyan, cuesta ver dónde están. Como si, sobre todo, hubiera sólo vencidos (a excepción de fabricantes de material bélico como la Hispano-Suiza). Exilio, miseria, censura... La imagen bajo estas líneas muestra una cartilla de racionamiento, con sus cupones a canjear en la panadería, por ejemplo. Es raro que aparezca en historias del diseño, pese a que debió diseñarse. Otro de tantos diseños anónimos de rememdería. Sólo que, éste, aunque no lo diga el profesor de composición tipográfica, es verdaderamente miserable.



Parece que el mural que luego se conoció como *Guernica* fue encargado a Pablo Picasso por Josep Renau, entonces Director de Bellas Artes. El mural debía «decorar» el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 —el pabellón iba a cargo de Josep Lluís Sert, con la colaboración de Luis Lacasa (sobre estas líneas, su réplica de 1992).

Se han dicho tantas cosas, del cuadro-mural, que no merece la pena añadir más. Tan sólo recalcar un par: una, que, aunque a primera vista parezca un jeroglífico indescifrable, a la postre hay que convenir que ésta es una de las mejores formas de expresar la salvajada incomprensible de la guerra —por más interpretaciones que se quieran hacer; dos, que se ha marchado el color.

De aquel mismo año data el impreso vuelto sello de un franco (vaya con el nombre) para ayudar la causa republicana, de Joan Miró. Dicen que el personaje que grita con el puño al aire es un *pagès amb barretina*. En cualquier caso, es de colores mironianos, que alguien asocia con lo mediterráneo, que luego van a aparecer en un tapiz mural distinto al de Picasso, que Walter Landor va a aprovechar para la imagen de La Caixa, y que van a salpicar por doquier en los ochenta y noventa.

Y de aquel mismo año es *El més petit de tots*, basado en la canción infantil *Els tres tambors*, ahora «mascota de la revolució» (!), figurilla de Miquel Paredes, nueva letra de Pere Quart (Joan Oliver), impresa en *Futura*, ilustración de Lola Anglada...





GATCPC, como para pronunciarlo fácilmente

Con el fin de la dictadura («despotismo templado» lo llaman algunos) de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), y en el nuevo contexto de la II República (1931-1936), y de la restablecida Generalitat de Catalunya, con Macià y Companys, parece propicio emprender nuevos proyectos. Los proyectos son más ambiciosos que los de la «simple» arquitectura, para abrazar a su hermano mayor, el urbanismo. Desde aquí, con ambición, modernidad, y proyectos, aparece el nombre: Le Corbusier.

A instancias de Fernando García Mercadal, Le Corbusier pronunciará el par de «míticas» conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en 1928. El otro contacto fue Josep Lluís Sert, quien había trabajado durante algún tiempo en el estudio de Le Corbusier. García Mercadal y Sert, junto a otros jóvenes inquietos, concebirán y fundarán en Zaragoza, en 1930, el Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), «proyecto cultural para la modernización de la académica cultura arquitectónica española.»

El grupo pivota sobre tres núcleos: Centro (Madrid), Este (Barcelona), Norte (San Sebastián) —así, como haciéndose eco de la articulación autonómica de la República. Parece que el Este es el más activo y, así, ya en diciembre de 1930, se denominará GATCPC, Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans... Como también parece que los grupos, aunque compartiendo el espíritu general de modernidad, tienen distintos referentes: el foco barcelonés mira hacia Francia; el madrileño, hacia Alemania

El GATEPAC, cómo no, vehiculará sus planteamientos vía una publicación, con contribuciones de los distintos focos, producida en Barcelona, editada en mayor parte por el amigo y colaborador de Sert, Josep Torres Clavé: *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea* (1931-1937). A.C. será la plataforma para dar a conocer sus trabajos, proyectos e ideario. El último número, 25, de 1937, es trilingüe: castellano, catalán, francés. Dedicado casi exclusivamente al proyecto del grupo catalán para la renovación del casco histórico de Barcelona, no contiene noticias de Madrid ni de Donosti. Alguien puede tomar esto como «abuso» del grupo catalán. Pero también como simple reflejo del momento —que la guerra civil está aislando a los grupos.

Sin demasiada sorpresa, en el último período, el GATCPC derivará en el Sindicat d'Arquitectes de Catalunya; A. C., dicen, en una voz más de resistencia antifascista —como revela la última página del último número: allí aparece, pegada, una reproducción del cartel-sello de Miró, *Aidez l'Espagne*.



El Pla Macià, de 1932, proponía (según riguroso análisis previo) racionalizar Barcelona desde las perspectivas del trabajo, la circulación y el ocio: apertura de la ciudad al mar, primacía del avión sobre el ferrocarril, higienizar Ciutat Vella...

...al lado de otras nuevas propuestas, como el complejo de «reposo para las masas» (folleto adjunto), en la zona playera al sur del río Llobregat: casas desmontables, hoteles, cinemas al aire libre, aparcamientos, huertos, playas, pinares...

Se quedaron en proyectos.



La propuesta gráfica de AC, acorde con el arquitectónico, adopta los principios modernos de la nueva tipografía, con tono programático incluido: paloseco geométrico (futura o semejante); composición en bloques asimétricos, con uso expresivo del blanco; fotomontaje...

«Café Torino, obra de Ricardo Company según proyecto de Falqués, Gaudí y Puig i Cadafalch. El Café Torino, en cuya decoración intervinieron los mejores artesanos del momento, ganó el premio del Ayuntamiento al mejor establecimiento comercial en 1902. Estos premios se concedían desde 1899 al mejor edificio y, a partir de 1902, también al mejor establecimiento comercial. El Torino, cuyo propietario era el italiano Flaminio Mezzalama, introductor en Barcelona del vermut, estaba en el paseo de Gracia-Gran Vía, donde tras su derribo se construyó la Joyería Roca, obra racionalista de José Luis Sert.» [Mendoza; Mendoza (1989), p. 37]

El establecimiento de la Joyería Roca es de 1934: Sert, por supuesto, se encargó también del interior y del mobiliario, con sus conocidas sillas. A notar su reconocida admiración por Gaudí.



La evolución gráfica del *magazine D'ací i d'allà* (1918-1936) puede dar idea del paso del pseudonoucentisme al pseudomodernismo *art déco*.

El primer formato (1918-1924) tiene un enfoque tradicional, con un planteamiento decorativo algo incómodo —composiciones tipográficas forzadas alternan con viñetas figurativas y motivos manuales de corte *noucentista*. (Luego, el formato se hará mayor, y el componente decorativo se suavizará, pero el conjunto gráfico no reviste demasiado interés y, así, será un paso intermedio en todos sentidos.)

En los primeros años treinta, se convierte en *magazine* lujosa, papel estucado, con periodicidad trimestral. Alguno

nos dicen que el director Carles Soldevila (desde 1924) «pretendió difundir una determinada propuesta de urbanidad y buen tono a la clase acomodada, a la vez que aproximarla al catalanismo cultural y político». Si esto pudo ser cierto hacia 1924, lo parece menos en la última etapa lujosa. La exquisita composición recoge los tics de la nueva tipografía, grandes y bellas fotos (con marca de agua), composición en bloque y paloseco (*Futura*), filetes y rectángulos de color como única ornamentación... y poco texto: la dirección literaria de Soldevila parece oscurecida por la brillantez de la dirección artística del grabador Llovet y del suizo Frisco.

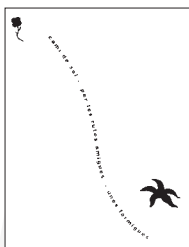


La Hispano-Suiza, Fábrica de Automóviles, S.A. hizo creer por algún tiempo que la industria catalana (con ingeniero suizo) era competitiva en el sector. Fundada en Barcelona en 1904, con orígenes rebuscados en la *Compañía General Española de Coches Automóviles Emilio de la Cuadra, Sociedad en Comandita* (fundada por don Emilio en la misma ciudad en 1898), de la que también heredó el ingeniero suizo Birkigt, pronto se convirtió en sinónimo internacional de velocidad, elegancia y prestigio, tanto en turismos como de competición como... —con Alfonso XIII como aval; o luego, cabe suponer, lectores de *D'ací i d'allà*. La expansión se cifra, desde 1911, en sucursales como la francesa, que con el tiempo superará la producción barcelonesa.

También con el tiempo, diversificará sus intereses: motores marítimos, aeronáuticos, material de guerra... y empresas de transporte o correo que se llamaban *La Hispano-loquefuera*.

Con la II República (1931), algo cambia: una de las bandas rojas en el escudo de los automóviles debe ser violeta, porque así es la bandera tricolor republicana; tan buen cliente que era el rey Alfonso y sus amigos aristócratas... Con la vulgaridad republicana disminuyen las ventas en España. Y luego se acerca el fin: la guerra civil y la colectivización.

[No sabemos si los de la CNT y los del Sindicat Lliure conducían hispano-suizas en época del pistolero (1917-1923).]



Vanguardias caseras

«Ja deureu saber que va morir En Salvat. Un dia En Nogués, que ha sigut al seu costat, ens explicava amb aquell realisme i quasi crueltat amb què explica ell les coses, les escenes quasi salvatges dels darrers moments d'En Salvat. És trist, va ser una mort desesperada. Va morir revoltat. Feia pocs dies, però no sé com va ser, va rebre els sagraments, En Nogués tot sol aguantant-lo i havent de fer fora les dones que anaven cridant: —Pobre fill meu, ja no hi veu!—, i ell ho sentia. La seva dona es donava cops pertot arreu; s'estripava els vestits i es va quedar descalça, una sabata per ci i l'altra per lla. I quan En Nogués va sortir del quarto que havia deixat mort En Salvat, se li va abraçar i va omplir-lo de petons a les mans, pel vestit, menys a la cara, pertot arreu. La seva mare va passar-se totes les hores des de la seva mort fins a l'enterrament dient tot baixet coses a En Salvat i fins una estona diu que es posà a cantar-li cançons de bressol. Quan moria tenia uns originals inèdits a sota el coixí.»

El fragmento es de una carta que Josep Obiols escribió a Carles Riba el 24 de agosto de 1924. Se incluye aquí como muestra de que, en aquellos años, las propuestas vanguardistas convivían con cierta normalidad con las más oficiales del Noucentisme —o que, en cualquier caso, sus personas podían establecer vínculos de amistad. Los casos de Joan Salvat-Papasseit (1894-1924) y de Xavier Nogués (1873-1941) pueden servir de ejemplo (pero también cabrían J.V. Foix o Josep Maria Junoy, por ejemplo): al joven Salvat, con flirts de socialismo y futurismo, le ilustra algunos poemas Obiols; Nogués... vaya, Nogués parece estar siempre en medio sin más, yendo a la suya y queriendo a los otros a su forma cruda, tan humana, por encima de las formas.

[Para un repaso panorámico del tema, ver el catálogo de la bonita exposición *Avantguardes a Catalunya. 1906-1939* (Fundació Caixa de Catalunya, 1992). A notar que los comisarios eligieron 1906 como fecha de inicio por dos datos significativos: la apertura de las Galerías Dalmau, foco del arte de vanguardia; el inicio de la última obra civil de Gaudí, la Casa Milà, como «culminación e inicio del declive del Modernisme». A ello podría añadirse que, en 1906, Eugeni d'Ors, «Xènius», empieza su *Glosari* —la obra que algunos consideran punto de arranque del Noucentisme.]

[A la derecha, el bueno de Nogués. El primer aguafuerte (*Setze jutges...*) de la extraordinaria *La Catalunya Pintoresca* (1919, ...), con maravillosos textos de Francesc Pujols y prólogo de Joan Sacs (Feliu Elias). El *Almanach de L'Esquella de la Torratxa* de 1915. Y un fragmento del mural de las Galerías Laietanes.]



La nueva serenidad... ¿o no?

El lado más oficial y normativo de la gráfica noucentista se puede ejemplificar con los cuidados volúmenes de la colección Fundació Bernat Metge (1922), bajo el mecenazgo de Francesc Cambó, con intervención de eruditos como Carles Riba; o con la colección «Els nostres clàssics» (1924) de la Editorial Barcino, de J.M. de Casacuberta. En su planteamiento gráfico más figurativo, habría que mencionar a Francesc d'A. Galí, Josep Obiols o Josep Aragay.

Pero tal vez muchos de los mejores ilustradores del momento se encuentren en la línea fronteriza de lo normativo. Y, al otro lado de esta frontera, hay el semanario satírico *Papitu*, fundado en 1908 por el polifacético Feliu Elias (como pintor; «Apa» como ilustrador; «Joan Sacs» como crítico, teórico y literato). Elias pudo recoger en sus páginas a una corruá de grandes ilustradores como él mismo, Manuel Humbert, Francesc Labarta («La-ta»), Joan Vila («D'Ivori», padre de «Cesc»), «Jacob», «Job», Ricard Opisso... y alguna que otra colaboración estelar de Isidre Nonell, Ramon Casas, Juan Gris, Pau Gargallo... Y, claro, el *fadrí* Nogués, que, curiosamente, firmaba «Babel».



Foment de les Arts Decoratives

El Foment de les Arts Decoratives (FAD) se funda en 1909. Aunque no sea «estrictamente institucional», tiene algo de oficialidad con sus exposiciones, concursos, dar a conocer, estimular la calidad —hincando en lo autóctono y popular.

Del período se destacan el concurso de 1923 «Per la bellesa de la llar humil» (creación de mobiliario y espacios con elementos extraídos de la cultura popular catalana, que seguramente gustó a los de *D'ací i d'allà*); la accidentada, premiada, representación estatal en la Exposición de París de 1925, la del *art déco*; y la apoteosis de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

La Exposición del 29 (orquestrada por el antiguo modernista Puig i Cadafalch, con el monumento en la Plaça d'Espanya por otro ex-modernista, Jujol) se deberá quedar sin más palabras. [Repaso del FAD en Mainar, J.; Corredor-Matheos, J. *Dels bells oficis al disseny actual*. Barcelona: Blume, 1984.]



Recobrar la calma: la nueva serenidad...

En cierto sentido, cuesta creer que, en estos años de agitación, se gestara esta corriente contrapuesta al *Modernisme*: el *Noucentisme*. El *Noucentisme*, con su autoafirmada voluntad de *novedad* y sus resonancias renacentistas, clásicas, mediterráneas, serenas, maternas... con el controvertido Eugeni d'Ors como catalizador casi publicitario del ideario programático del movimiento... y con las nuevas instituciones catalanas y catalanistas como marco de aplicación, así como de «protección»: el Institut d'Estudis Catalans (1907), bajo la Diputació de Barcelona, con Prat de la Riba —que desarrollará la reforma normativa de Pompeu Fabra; o la Mancomunitat (1914-1925), cuyos presidentes principales serán Prat de la Riba y Puig i Cadafalch —y la fundación de la Biblioteca de Catalunya (1914)... en fin, aquellas instituciones que permiten revestir de cierta oficialidad a un complejo gubernamental, y hacer creer en un país normal.

Por ello, no debe sorprender que el *Noucentisme* se asimile al arte oficial o normativo de las nuevas instituciones. [El conocido cartel de Josep Obiols (*Ja sou...?* 1922) se puede tomar como reclamo de la reforma educativa de la Mancomunitat, al lado de la construcción de infraestructuras. En un sentido más cercano cabría considerar la literatura infantil de Josep Maria Folch i Torres ilustrada por el maravilloso Junceda. El *Almanach* (1911) está aún salpicado de gotas modernistas, antes que las Galerías Laietanes (1915) de Jaume Mercadé devengan foco del arte *noucentista*.]



La ciutat de les bombes, la Setmana Tràgica...

Y, contemplando buena parte de piezas modernistas, cuesta caer en la cuenta que aquellos también fueron años agitados y violentos. El atentado más recordado hoy en el entorno barcelonés es el de Santiago Salvador lanzando las bombas Orsini en el Liceu (la ópera era *Guillermo Tell*, no *Rigoletto*), la noche del 7 al 8 de noviembre de 1893. Pero hubo otros, antes y después, como el que se produjo en plena procesión del Corpus, el 7 de junio de 1896 —para decir que no sólo los burgueses estaban expuestos al terror.

También hay quien dice que no había para tanto, que unas cuantas bombas aquí y allá no eran suficientes para perturbar la sensación de tranquilidad que debía respirar el burgués. Si esto fue así, tal vez se deba a su desatención o aislamiento acomodado. O bien, al alarmismo de periódico sensacionalista. En cualquier caso, en la primera década del siglo se dan sucesos que acaban mereciendo estos nombres de titular periodístico: Barcelona, *la ciutat de les bombes*; la semana del 25 de julio a 2 de agosto de 1909, *la Setmana Tràgica*.

[El padre del invento, Orsini, se llamaba Felice.]



ELS FETS VANDÀLICS

—Cada dia és més divertida, la vida aquí a Barcelona: ja només hi manquen trineus.

[*Papitu*, 13 octubre 1909]



Desconsol

Algunos estudiosos lo cuentan más o menos así. Josep Llimona, integrante del Cercle Artístic de Sant Lluç, católico convencido, opuesto a las ideas y costumbres de los modernistas, es considerado el escultor más representativo del *Modernisme*. No hay que molestarse por otra paradoja más.

Dicen que Llimona termina *Desconsol* en 1907, aunque ya había hecho una figura parecida para un panteón en 1903, y que luego, en 1917, haría una versión de mayores dimensiones para la Ciutadella. Y que la que ahora hay allí es una copia. Y que en todas se aprecia la influencia de las de Rodin. Todo esto da igual, porque queda *Desconsol*.

Desconsol es una escultura y, así, no debería tener cabida en ninguna historia del diseño. Aún a sabiendas que no debería, en la historia de aquí cabe mucho. Estudiosos habrá que se tirarán de los pelos, pero yo elegiría *Desconsol* para indicar el tránsito del *Modernisme* al *Noucentisme*. No porque la figura esté harta de *coups de fuet* y semanas trágicas y quiera la paz normativa de Xènius y compañía. También está claro que no tiene las curvas mofletudas y rotundas de las de Clarà. Ni, mucho menos, su serenidad algo fría.

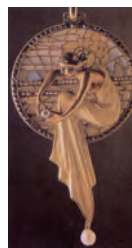
Hay más y aquí también hay parte de la cosa. La figura, sola y desconsolada, continúa siendo una maravilla. En medio del estanco, se está limpio y con nenúfares alrededor, lo es más. Porque hay todo esto enmedio, lejos, que se va a quedar en el desconsuelo.

Es un lindo sitio para que, pongamos por caso, la joven mamá de la merienda a su hijo. Una tarde de otoño.

[Para una visión panorámica de la Barcelona de aquellos tiempos: Mendoza, Cristina; Mendoza, Eduardo. *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta, 1989.]

Esta página también puede parecer insultante por incompleta. Debí verse algo del *Modernisme* en las lecturas de Benevolo y de Cirici, en el primer cuatrimestre. Aquí se ha preferido limitarse a unas pocas notas que pueden parecer menos significativas que otras, más conocidas y expuestas con mayor conocimiento en otros lugares. Sin embargo, estas pocas notas pueden tener algún sentido en el hilo irregular del discurso presente.

El *Modernisme* y la identidad de la burguesía catalana. La Exposición Universal de 1888, «como la puesta de largo de una niña fea de familia pobre: un hito en su propia vida, y en la de nadie más», según los Mendoza. Y su lógica confusión entre técnica y arte. El Pla Cerdà y l'Eixample. Sin palabras, perdón. etc.



«A grapats, s'han de posar!... Si no, no acabarem mai!...»

La frase se atribuye a Gaudí, de visita en el taller de Lluís Brú. Cuentan que los operarios estaban «colocando piezas» con esmero, cuidado y cariño —como si se hubieran encantado con el amor al trabajo de Ruskin, Morris y el Arts & Crafts. A juzgar por las palabras, Gaudí debió ponerse nervioso. Así de nervioso dicen que tomó una maceta (pequeña maza, no tiesto) en una mano, una baldosa en otra y pam, y hala: «A grapats, s'han de posar!... Si no, no acabarem mai!...»

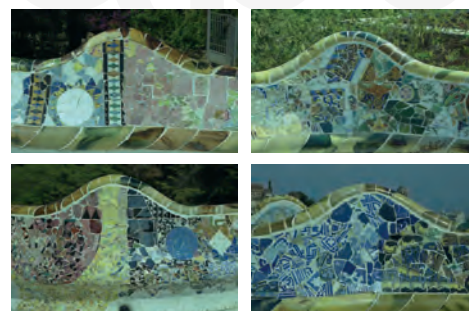
De aquí, continúan diciendo, surgió el *trencadís* (rompedizo suena fatal, pero ésa es su traducción), especie de mosaico con fragmentos cerámicos, que aparece por primera vez en la Finca Güell (1884-1887). Que fuera su colaborador Jujol, y no Gaudí, quien lo aplicara primero y mejor; que los fragmentos sean esmaltados o no, que sean de pisa, o simples platos... ahora da igual. Lo que interesa es que son fragmentos, y que esa condición propicia un procedimiento o técnica peculiares.

El *trencadís*, para empezar, parece exponer un particular sentido de naturalidad orgánica: cada cosa se rompe a su manera. Y esta rotura es, no sólo aprovechable (reciclable dirán algunos), sino precisamente la que otorgará nueva dimensión decorativa —a medio camino entre lo superficialmente aplicado y lo consustancial; como una combinación híbrida de los principios del mosaico y del vitral... con toques de *collage* violento. (Aunque tenga algo de *collage* o de *assemblage*, antes de que cualquiera de estos dos se popularice, siempre van a diferir en el principio nominal y, presumiblemente, en el conceptual: unos reúnen, el otro continúa rompiendo.)

En otro sentido, es una alternativa a los previsibles mosaicos hidráulicos que, en el momento, eran terreno de colaboración artística —como los de Escofet y Tejera, aquí anunciados por Alexandre de Riquer, el magnífico dibujante de influencia morrisiana. En el anuncio deberían notarse los límites del «mosaico»: por más sinuosos y bonitos que sean sus dibujos, su planteamiento superficial entra en conflicto cuando tiene que rellenar formas realmente orgánicas.

Y, al fin y al cabo, visto el resultado, el rompedor, áspero, cortante y crudo *trencadís* parece el mejor compañero de las superficies y volúmenes orgánicos, algo grutescos, de Gaudí, donde las ondulaciones tienen más de joroba animal, escamada, que de grácil tallo floral.

La observación de Gaudí, además, parece rebajar la idea quisquillosa de la «obra de arte total», tan en boga entre algunos arquitectos del momento, Domènech i Montaner al frente. «A grapats» (a puñados) introduce una dimensión algo basta en cualquier proyecto que merezca tal nombre, eso es, en el trabajo previsto, medido con antelación. Pero en esto también se es consecuente, porque se está manejando otra forma de medir, en la que se acepta y explota lo lejanamente azaroso de la rotura «orgánica».



Algo semejante ocurre con sus piezas de mobiliario. El tocador del Palau Güell (1886-1889) se alaba con frecuencia por su originalidad, «increíblemente moderno para la época», «vanguardista». Nadie va a discutir su originalidad, ni su vanguardismo —porque antecede en años a los surrealistas y a los posmodernos: pero, como en éstos, cabe convenir en que el tocador tiene bastante de *pastiche*, como una torpe aplicación del *trencadís* al objeto tridimensional. Puede que no deba compararse un tocador con una silla (especialmente cuando al tocador también lo llaman «tocador-calzador», o sea, mueble multitosos con algo de invento del *TBO*), pero, si se pudiera, se haría con las de la casa Calvet (1903) —en que la originalidad se ha planteado en otros términos, sin despedazar el objeto, dejándolo crecer a su aire.

No deja de ser curioso que, para la exposición *Design in Catalonia*, en los posmodernos ochenta, que mostraba productos actuales y no históricos, se eligiera una silla Calvet. La elección parece justificable en el marco de recuperación de Gaudí como *souvenir* turístico, pero cuesta justificarla en cualquier otro. En los tiempos posmodernos de los ochenta, hasta hubiera sido más adecuado elegir el tocador del Palau Güell. ¿Cosas de los grafistas?



Los sabores de las etiquetas

Un cuento promocional del Anís del Mono de hoy (2009) dice así:

«1. El mono. Vicente Bosch, creador de Anís del Mono, recibía todo tipo de exóticas curiosidades desde América, donde tenía negocios. De entre ellas, pronto destacó un monito que se hizo muy popular y acabó dando nombre a la marca.»

2. La botella. Un frasco de excelente perfume que Don Vicente compró a su esposa en la plaza Vendôme de París fue la inspiración original del característico diseño diamantado que ha hecho inconfundible a esta botella desde el siglo XIX a nuestros días.

3. La etiqueta. La histórica etiqueta sustituye la cara del simio por la del científico Charles Darwin cuyas teorías eran muy comentadas en aquella época. Un error ortográfico también se ha mantenido inalterable en ella: obsérvese que pone "destilación" en lugar de "destilación".

4. La publicidad. Vicente Bosch, gran aficionado a todo tipo de arte, convocó en 1897 el primer concurso de carteles en España que ganó Ramón Casas con su célebre obra "Mono y mona". En 1913, Anís del Mono instala el primer cartel luminoso en la Puerta del Sol de Madrid y en el Paseo de Gracia de Barcelona.»

A un moderno ortodoxo, el diseño de Anís del Mono («1870») le parecerá anticuado. La botella (sobre la que corren dudas acerca de si Bosch compró derechos al perfumista parisino o si, a la brava, la pirateó sin más) sólo se tolera como instrumento de percusión en una orquesta de salsa. La etiqueta es fruta del tiempo —cromolitografía posromántica con el gusto perdido en la inmensidad de efectos tipográficos (palosecos sombreados deformados y demás locuras) entre medallitas pretenciosas de exposiciones universales. La publicidad se aguanta en un equivoco juguetón de palabras: «Mono y mona», el lema del cartel de Casas, no es «Majo y maja», aunque para algunos parezca lo mismo —y por el buen dibujo de Casas, pese a que no enlaza en lo propiamente modernista, ni en los personajes, ni en la rotulación. Pero da igual: Casas ganó. Y es que esto del cartel se veía antes y más que las etiquetas —por eso algunos industriales se apresuraron a convocar concursos y premios (que recaían en Casas) que, a la larga, dicen, elevarían el nivel artístico de los carteles.

El moderno ortodoxo dirá que otras marcas, como Martini, han actualizado sus etiquetas con suficiente corrección, manteniendo el hilo de la tradición decimonónica a la vez que muestran una cierta modernidad. El Anís del Mono, no. Pero es que, además de todas las razones que se quieran buscar, hay la de la referencia animal del nombre, el maldito *mono*. ¿Cómo hacer una etiqueta para Anís del Mono sin que aparezca un mono? Pero es que, encima, un mono darwiniesco es muy difícil de actualizar.

Martini pudo parecer moderno con chicasmartini en patines o chicosmartini que se pasaban el dedo por los labios a lo Belmondo. Puede que el moderno ortodoxo vea a Anís del Mono de mal gusto. Aquí vendría otra línea de discusión: el anís no puede tener otro gusto, y el gusto del anís está pasado de moda.



MODELO DE LA CAJA ESPAÑOLA.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z

MODELO DE LA CAJA ESPAÑOLA REFORMADA.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z

Para terminar con Serra y Oliveres...

«Mr. J. Larcher, entendido cajista frances, insertó un artículo en el periódico La Presse del 14 de setiembre de 1851, en que se dice que un ingles presentó á la esposicion de Lóndres un modelo de caja de una pieza como invencion suya, la cual todavia no está puesta en práctica en Inglaterra, mientras que en Paris está en uso desde 1848 en el establecimiento del mencionado periódico. Este distinguido cajista pretende probar como los ingleses muchas veces se apropian de invenciones ajenas, presentando por ejemplo el citado modelo de la caja de una pieza inventada (segun él dice) por un cajista frances, en 1847.

Ahora bien, si Mr. Larcher dice que esta invencion pertenece á ellos la cual nació en 1847 ¿qué es lo que contestará en cuanto sepa que en Madrid dichas cajas estan en uso desde 1846? Mas todavia, en Barcelona en 1839, el carpintero de objetos de imprenta de la calle Frenería recibió un modelo de caja igual al que es objeto de esta cuestion é hizo tres ó cuatro cajas iguales para meterlas en un armario ó viñetero para el establecimiento de D. Antonio Brusi; luego, despues, en 1841 y 1842, se construyeron una infinidad mas para distintos impresores. ¿Qué contestaran estos señores?...

No me puedo equivocar porque yo tracé el modelo y lo mandé al carpintero para que hiciese las cajas conforme pedía, y no se crea que en esto tenga la menor pretension, pues si se me ocurrió tal idea fue solo para la necesidad de sujetarme á ciertas dimensiones para el viñetero, ó de cambiar enteramente el primitivo plan. En fin, he creido oportuno decir cuatro palabras sobre este asunto solo para desvanecer el error emanado ya del ingles ya del frances, pero sin otro fin; y prueba de ello es que he espuesto francamente los motivos que dieron lugar á la sugestion de mi idea; añadiendo aun, que lo que se me ocurrió se le ocurre á cualquier cajista encontrándose en igual caso.

Cuestiones las mas sencillas y del menor interes muchas veces han dado lugar á errores de consideracion, y esto es lo que el hombre siempre debe evitar, hay una obligacion en ello, y por lo mismo creo haberla cumplido esponiendo el hecho de la verdad; al propio tiempo que he demostrado que los franceses son tambien muy amigos de apropiarse los descubrimientos ajenos.»

[Serra y Oliveres, Antonio. *Manual de la tipografía española ó sea el arte de la imprenta*. Madrid: Eduardo Oliveres, 1852, nota a pág. 146.]

El cuento florido (ortografía respetada) de Serra y Oliveres puede parecer fuera de lugar aquí. En pocas historias se le tiene en cuenta, y tampoco hay que desesperarse por ello. Aquí se incluye porque parece recoger buena parte del «espíritu del tiempo», justo antes de la plena inserción en la sociedad industrial.

¿La contribución de Serra y Oliveres a la historia de la humanidad? Alguien dirá que el «Modelo de caja española reformada». Pero si debemos creernos a don Antonio, es posible que ni eso, «que lo que se me ocurrió se le ocurre á cualquier cajista encontrándose en igual caso». Aquí cabría recordar el anonimato de inventos y diseños. Otra cosa es que debamos creer la modestia de don Antonio, pero esto, en más de un caso, da igual. Decíamos que lo incluíamos por «ser del tiempo» —y en aquel tiempo también había piratas, y gente honesta con ansias científicas, y espíritus un poco zumbados. Serra y Oliveres tiene algo de todo esto.

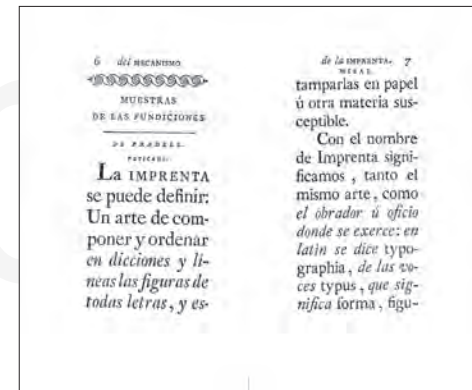
¿Qué se gana con la *caja reformada*? Lo que cuenta: comodidad, tiempo, espacio, dinero. En páginas siguientes, Serra y Oliveres detalla, a lo taylorista, las mermas y virtudes (aunque menos que en Lefevre, Théotiste. *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*. Paris: Firmin Didot frères, 1855. —pero, claro, esto ya son, como mínimo, tres años después de la publicación del *Manual*, y unos cuantos más después de la construcción efectiva en el establecimiento de don Antonio Brusi, en la calle Frenería de Barcelona.).

¿Es la *caja reformada* un mueble de diseño? Esto debería resol verlo cada cual, y allá con su conciencia.

En fin, que aquí se ha incluido a don Antonio por «su» *caja reformada*, sin considerar su curioso trabajo de viñetas, pretendidos sistemas tipométricos y demás inventos del TBO tipográfico...

En cualquier caso, la historieta rocambolesca del origen de la *caja reformada* casa bien con la amalgama de caracteres elegidos para la portada de su *Manual*, una especie de *vaudeville* gráfico «típico del XIX» —aún sin gusto a anís, por malo y pasado de moda que parezca.

[Y, a todo esto, se debería haber contado algo más de la Fundación Tipográfica Neuvville, pero tampoco...]



...o con Pradell...

...porque, así, terminaríamos más o menos donde empezamos este repaso histórico en el primer cuatrimestre —valorando el ejemplo tipográfico como primer ejemplo de diseño, a partir de la escueta definición que del vocablo *imprenta/typographia* hacia Juan José Sigüenza en su *Mecanismo del Arte de la Imprenta* de 1811: la tipografía era (y debe seguir siendo) «escritura con moldes». Sólo que ahora interesa menos la definición y nos conformamos con la fecha de la letra y su artífice.

Eudald Pradell (1721-1788), armero como William Caslon, pero de Ripoll, fue llamado a Madrid, según cuentan, por Carlos III para cortar punzones y abrir matrices. El rey, en su afán ilustrado (despótico, también) de proveer a «sus» imprentas de buenos caracteres, mejor si eran autóctonos, pudo reunir, en distinta medida, un puñado de artesanos-grabadores-gente-con buena-letra como Gil, Espinosa, Merlo, Rongel, Isern... y Pradell, para formar algo así como una «escuela nacional» de nuevo cuño que encandiló a más de uno hasta fines del XVIII. (Luego, en el XX-XXI, con las recuperaciones y versiones digitales, se encandilaron unos y se hartaron otros.)

En fin, malas lenguas dicen que Pradell era analfabeto. No hay nada malo en ello, ni en alguien que debe golpear y limar piezas de metal para que otros vean y crean saber que aquello golpeado y limado se parece a una letra. Enmedio, se va haciendo el diseño. Pero esto ya es otra historia.

Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad · Fuentes

heredadas

- Baltanás, J. (2004). «La historia como proyecto». *Temas de Disseny*, 21, p. 5-10.
- Burkhardt, F. (1986). «L'altre disseny, el nou disseny». *Temas de Disseny*, 1, p. 77-83.
- Busquet, J.; Farré, J. (1992). «Aceptación y apropiación social de la mascota olímpica de Barcelona'92». *Temas de Disseny*, 7, p. 29-36.
- Calvera, A. (1992). «El Kitsch'92: la dignificación del souvenir olímpico». *Temas de Disseny*, 7, p. 49-51.
- Franch, E. (1988). «Consideracions entorn del fenomen postmodern». *Temas de Disseny*, 2, p. 61-70.
- Maldonado, T. (1977¹). «Max Bill y el tema del estilo». *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 65-68.
- Maldonado, T. (1977²). «Ulm 1955». *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 69-70.
- Maldonado, T. (1977³). «El diseño y las nuevas perspectivas industriales». *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 71-79.
- Mariscal, X. (1992). «Mariscal responde». *Temas de Disseny*, 7, p. 57.
- Moles, A. (1988). «El concepto funcionalista del Bauhaus en la sociedad del milagro económico, la Hochschule für Gestaltung d'Ulm». *Temas de Disseny*, 2, p. 73-79.
- Moragas Spà, M. de (1992). «Diseño: promoción e identidad de Barcelona '92». *Temas de Disseny*, 7, p. 65-71.
- Norman, D.A. (2005). «Epílogo. Todos somos diseñadores». *El diseño emocional. Por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidós. P. 245-259.
- Ricard, A. (1992). «El diseño de la antorcha olímpica 1992». *Temas de Disseny*, 7, p. 138-141.
- Triás, J.M. (1992). «Los símbolos de los Juegos de la XXV Olimpiada de Barcelona'92. Símbolo y logotipo de los Juegos Olímpicos de Barcelona'92». *Temas de Disseny*, 7, p. 85-87.
- Zampa Cancelo, D. (2004). «De la Producción a la Personalización. Una reflexión sobre la industria, el diseño y las personas». *Temas de Disseny*, 21, p. 43-53.
- Fiell, C.; Fiell, P. (2001). *Diseño del siglo XX*. Köln: Taschen.
- Fiell, C.; Fiell, P. (2006). *Design handbook. Concepto, materiales, estilos*. Köln: Taschen.

complementarias (selección)

- Aicher, O. (1994). *El mundo como proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Araiza, J.M. de (1989). *París de la Belle époque*. Barcelona: Planeta.
- Banham, R. (1985 rev.). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1987⁹). *El sistema de los objetos* [1968]. México: Siglo XXI.
- Benet, J. (1989). *Londres victoriano*. Barcelona: Planeta.
- Berger J. (2002⁷). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Briggs, A.; Burke, P. (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- Bringhurst, Robert. (1999²) *The Elements of Typographic Style*. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks.
- Bürdek, B. (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chipp, H. B. (1984⁴) *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Clark, K. (1987²). *Civilización. Una visión personal* [1969]. Madrid: Alianza Editorial.
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*. Madrid: Síntesis.
- Foucault, M. (2003²). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* [1966]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Friedl, F.; Ott, N.; Stein, B. (1998). *Typographie; Typographie; Typography. wann, wer, wie; quand, qui, comment; when, who, how*. Köln: Könemann.
- Giedion, S. (1978). *La mecanización toma el mando* [1948]. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gill, E. (1988) *An Essay on Typography* [1931]. With a new introduction by Christopher Skelton. London: Lund Humphries.
- Gombrich, E. H. (1980). *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heskett, J. (1985). *Breve historia del diseño industrial*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hitchcock, H-R. (1985). *Arquitectura de los siglos XIX-XX*. Madrid: Cátedra.
- Kandinsky, W. (1983). *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- Laver, J. (1992⁴). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Maldonado, T. (1981²). *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Manzini, E. (1992). *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones, Experimenta Ediciones de Diseño.
- Martí Font, J.M. (1999). *Introducción a la metodología del disseny*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- McLean, R. (ed.). (1995). *Typographers on Type. An Illustrated Anthology from William Morris to the present day*. London: Lund Humphries.
- Meggs, P.B. (1986²) *A History of Graphic Design*. New York: Viking.
- Mendoza, C.; Mendoza, E. (1989). *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta.
- Montaner, J.M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mumford, L. (1982⁴) *Técnica y Civilización* [1934]. Madrid: Alianza.
- Munari, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Panati, C. (1988). *Las cosas nuestras de cada día*. Barcelona: Ediciones B.
- Petrucci, A. (1993). *Public Lettering. Script, Power, and Culture*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Potter, N. (1999). *Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes*. Barcelona: Paidós.
- Ricard, A. (2000). *La aventura creativa. Las raíces del diseño*. Barcelona: Ariel.
- Satué, E. (1988). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Schmutzler, R. (1980). *El modernismo*. Madrid: Alianza.
- Spencer, H. (1969). *Pioneers of Modern Typography*. London: Lund Humphries.
- Thomas, K. (1988). *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Tschichold, J. (1991). *The Form of the Book. Essays on the Morality of Good Design* [1975]. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks.
- Tschichold, J. (1995). *The new typography. A handbook for modern designers* [1928]. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Valverde, J.M. (1990). *Viena fin del Imperio*. Barcelona: Planeta.
- Whitford, F. (1984). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino; Thames and Hudson.
- Zimmermann, Y. (2002). *Del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.