

# TIPOGRAFÍA VELADA. NUEVAS IMÁGENES, ECO DE OTRAS PALA- BRAS.

Enrique Ferré Ferri



**TIPOGRAFÍA VELADA.  
NUEVAS IMÁGENES, ECO DE OTRAS PALABRAS.**

***VEILED TIPOGRAPHY.  
NEW IMAGES, THE ECHO OF OTHER WORDS.***

Autora: Enrique Ferré Ferri

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes  
Universitat Politècnica de València

ferre2392@gmail.com

Sumario: 1. Laten los tipos de belleza tallada. Voces del alma. 2. Conclusión. Notas.  
Referencias bibliográficas.

Citación: FERRÉ Ferri, Enrique. "TIPOGRAFÍA VELADA. Nuevas imágenes, eco de otras palabras.". En *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 6, 2017, pp. 57-66. ISSN: 2254-6073

## TIPOGRAFÍA VELADA. NUEVAS IMÁGENES, ECO DE OTRAS PALABRAS.

### VEILED TYPOGRAPHY. NEW IMAGES, THE ECHO OF OTHER WORDS.

Enrique Ferré Ferri

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes  
Universitat Politècnica de València  
ferre2392@gmail.com

#### Resumen

Un modo de poder desarrollar un buen proyecto, en poesía visual o de libro de artista, es tener conocimientos de tipografía y disponer de tipos móviles que ayuden a interpretar las ideas que se quieran transmitir. Los medios clásicos de impresión, aunque hayan quedado obsoletos a nivel industrial, están muy vivos y presentes en algunos centros de Bellas Artes o en algunos talleres, donde los artistas pueden formarse y llevar a cabo proyectos personales o colectivos en los que, la tipografía, es la protagonista del espacio expresivo. Los fundidores de la primera mitad del siglo XX, hicieron realidad atrevidos diseños tipográficos que posibilitaban, a los artistas y tipógrafos, realizar trabajos con gran armonía y poesía, al unísono que los poetas aportaban sus emociones, hasta ser capaces de que las letras se expandieran en el espacio, librando el corsé a los versos, permitiendo que vibrara el eco de nuevas palabras con tipografías sutilmente veladas.

#### Abstract

One way to develop a good project, such as the artist's book or visual poetry, is to have the knowledge of typography and the access to movable types that help to transmit and interpret the ideas. Traditional letterpress printing, although it has become obsolete at industrial level, has been widely used at some faculties of Fine Arts and at some studios, where artists can obtain their education and work on their personal or collective projects and use typography as the main form of expression. The type founders in the first half of 20th century created bold typographic designs, offering the artists and typographers possibilities to create their harmonic and

poetic work, just like poets, from expressing their emotions to extending the letters all over the space, breaking down verses, allowing the echo of new words, created with subtly blurred typography, to vibrate.

#### Palabras clave:

Tipos móviles, figuras geométricas, poesía visual, espacio tipográfico, libro de Artista.

**Key Words:** Movable type, Geometric figures, Visual poetry, Typographic layout, The Artist's book.

#### 1. Laten los tipos de belleza tallada. Voces del alma.

Un punto, un trazo, son elementos con los que podemos iniciar la forma de una letra o una insinuación de la misma. En tal evolución, en la búsqueda de nuevas formas, artistas, tipógrafos, diseñadores, intentaban captar la atención del lector. Inmersos en tiempos de cambios hacia un nuevo siglo, siglo XX, trataban de encontrar la esencia en la que se sustenta la creación de cualquier letra, claridad en su definición, en el trazo que genera la forma de la misma, encontrando que la combinación de ellas, además de su expresión textual, también podían servir para sugerir una imagen.

Con el cambio de siglo, se buscan variaciones en la tipografía, siendo partícipes de ello algunos fundidores, además de los profesionales ya citados. Si en el siglo XIX lo sobresaliente de una tipografía era

su esbeltez, finura de sus perfiles, el concepto que se abre paso en los inicios del siglo XX es «... se concede importancia al predominio de la mancha, a la buena visualidad total/.../que el conjunto del impreso, a primera vista, hiera favorablemente los sentidos de quien lo mire, apoderándose de toda su atención.»<sup>1</sup>, así se expresaba la empresa Sucesores de J. de Neufville en uno de sus catálogos de la época, como Indicaciones sobre la tipografía moderna.

En el siglo XIX, la tipografía era clasificada como un arte aplicada de categoría menor «La crítica, por su parte, ha mantenido la hipótesis doble de trabajo la distinción entre el arte y la técnica por un lado y por otro la separación de lo textual y de lo figurativo en los modos de comunicación visual. Arte mixto o impuro, la tipografía estaba considerada como un fenómeno marginal y sus productos, como subproductos del arte.»<sup>2</sup>. Pero, a dicho comentario, se puede contraponer las siguientes palabras apuntadas por un profesional del momento, «...todas las características del arte puro se encuentran, después de ligerísima observación en éste de la Imprenta: la emoción estética y el carácter desinteresado de ésta, sus fluctuaciones y sus ensueños, la inspiración y la infiltración del genio de la estirpe, de los estigmas étnicos, que sería inútil buscar en el movimiento de un balancín o en el trazado de un engranaje (1) (Nota 1: La imprenta considerada como una de las bellas artes. Oliva, Vilanova i la Geltrú, 1911).»<sup>3</sup>.

A principios del siglo XX, en 1904, en España, en concreto, en Cataluña, empieza el uso del término futurismo, antecediéndose al famoso movimiento italiano. «En España los experimentos tipográficos del futurismo italiano tuvieron una buena acogida que corrió paralelo a la admiración con que fueron recibidos los caligramas del poeta francés Guillaume Apollinaire.»<sup>4</sup>. A partir de 1916 el término poesía visual surge en España, «...se utilizará referido a los experimentos tipográficos puestos en marcha por los poetas españoles/.../Siguiendo los ejemplos franceses e italianos, los poetas se convierten hasta cierto punto en sus propios tipógrafos.»<sup>5</sup>. Tal actitud adoptada es la más apropiada, según podemos afirmar por propia experiencia, para que la obra del poeta, del artista, resulte mucho más libre y espontánea, sin estar sujeta a las limitaciones que habitualmente suelen imponer los tipógrafos, permitiendo que la huella tipográfica viole el área de la página, termino que se empezó a utilizarse en la

época, «(Nota 26: violar el área es un interesante concepto desarrollado por Barry Selder en su ensayo sobre el fundamental construcción de El Lisitski del libro de Maiakovski, *Dlia Gólosa*, *Sensibilities for the new man*, en Patricia Railing (ed.) *Voices of revolution: collected essays*, vol 3 de la edición facsímil *Dlia Gólosa (Para la voz)* (Londres: The British Library & Artists Bookworks, 2000), p.149).»<sup>6</sup>.

Como se ha comentado, las empresas de fundición, se hicieron partícipes de los nuevos movimientos. Durante la década de 1930 «... algunas fundiciones españolas fabricaron material tipográfico para componer imágenes esquemáticas con texto. Tales unidades de tipos eran producto de la fundición, pero no eran tipos precisamente; eran más bien elementos o unidades tipográficas que podían combinarse de forma casi infinita para crear tanto imágenes como formas de letras. Fundiciones tales como Iranzo en Barcelona y la Fundición Tipográfica Nacional y Richard Gans en Madrid produjeron las así llamadas “figuras geométricas”, que consistían en unidades de material tipográfico en forma de filetes, cuadrados, círculos, romboides, triángulos; eran unas formas que si no iguales, si al menos muy semejantes.»<sup>7</sup>.



Fig. 1 Texto de haiku compuesto con tipos de Figuras geométricas.

La manufacturación del referido material tipográfico también se producía en Francia por parte de Deberny et Peignot, en Italia los realizaba Nebiolo, en Alemania la fundición de Schelter & Giesecke de Leipzig. De esta última empresa disponemos cierta cantidad de material tipográfico de tales características, al igual que caracteres de figuras geométricas producidas por F.T. J. Iranzo, en el taller de Tipografía de la Facultad de BB.AA. de UPV, con los mismos se pueden realizar trabajos de composición de letras o imágenes.



Fig. 2 Fragmento de haiku compuesto por tipos de la fundición Schelter & Giesecke.



Fig. 3 Tipos de la fundición Schelter & Giesecke.

La fundición de Schelter & Giesecke de Leipzig estuvo en activo con su nombre hasta la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente siguió funcionando asociada a otras fundiciones de la República Democrática de Alemania. Hasta el momento, hemos podido constatar que era la única fundición que marcaba todos los caracteres, independiente del tamaño de su cuerpo, con el anagrama de la empresa. Una característica muy importante para poder identificar los tipos móviles.

Existe la posibilidad de cierta influencia, sobre las figuras geométricas de Iranzo<sup>8</sup>, por los tipos diseñados por A.M. Casandre (1929) y fabricados en la fundición francesa de Deberny et Peignot, «La combinación en este tipo de dos partes, una sólida y otra a rayas con líneas paralelas también tiene una importante presencia en las figuras que conforman Super Veloz.

No hay que olvidar que la Bifur estuvo disponible en España en la década de los años treinta, y muy probablemente su distribución salía de la propia Iranzo, ya que esta fundición era el agente de Deberny et Peignot.»<sup>9</sup>.

Pero al igual que se supone una posible influencia francesa en los tipos de J.Iranzo, también la fundición Neufville presentaba en España, los tipos diseñados por Paul Renner en 1929, como muestra de los trabajos de vanguardia del diseño alemán, «... la Futura Black la distribuía Neufville y se cono-

cía como Neo Futura, y alcanzaría una importante presencia en el diseño gráfico vanguardista de la década de los años treinta, especialmente en publicidad.»<sup>10</sup>.

Como se puede observar, las empresas de fundición trataban de dar respuesta a las inquietudes y demandas que los artistas solicitaban para dar una nueva imagen a la tipografía de los carteles, de los trabajos que les encargaban, muestra de ello lo podemos ver en la obra *El diseño gráfico en el comercio de Valladolid*<sup>11</sup>. La presencia de la geometría de las letras se puede contemplar en muchos carteles de los años treinta del pasado siglo.

A los diseñadores citados, podemos añadir otra figura en el arte de la Tipografía, como fue Josef Albers, con sus formas básicas geométricas. En dicho tiempo de nuevas novedades tipográficas, la presencia de dos personas, padre e hijo, que tuvieron su particular aportación en el mundo de la tipografía, también hay que destacar. Ellos fueron, Esteban Trochut Bachmann y su hijo Joan Trochut Blanchard. Ambos colaboraron en un principio «...con el taller de imprenta y fundición SADAG (Sociedad Alianza de Artes Gráficas)»<sup>12</sup>. Más tarde colaboraron con la fundición barcelonesa J.Iranzo; en esta empresa se fundieron los tipos diseñados por Joan Trochut, en el año 1942, con la denominación *Supervelo*. Con la puesta al mercado de una gran variedad de tipos «...cuerpos que iban desde los 6 hasta los 72 puntos...»<sup>13</sup>, tenían la intención de dar una óptima solución a las imprentas pequeñas y medianas de poder atender, fácilmente, a las demandas del mercado, evitando la artesanía de manipular tipos viejos, y estar a la altura del resto de competidores.



Fig. 4 *Supervelo*. Tipos móviles

En el taller de Tipografía de la Facultad de BB.AA. de UPV, de Valencia, también se dispone de cierta cantidad de material tipográfico, Superveloz, de cuerpo de 6 a 36 puntos, con los que poder realizar composiciones breves de textos, de imágenes, o combinar con otros tipos y que nos generen una nueva tipografía de carácter artístico o caligráfico.



Fig. 5 Tipos de Superveloz

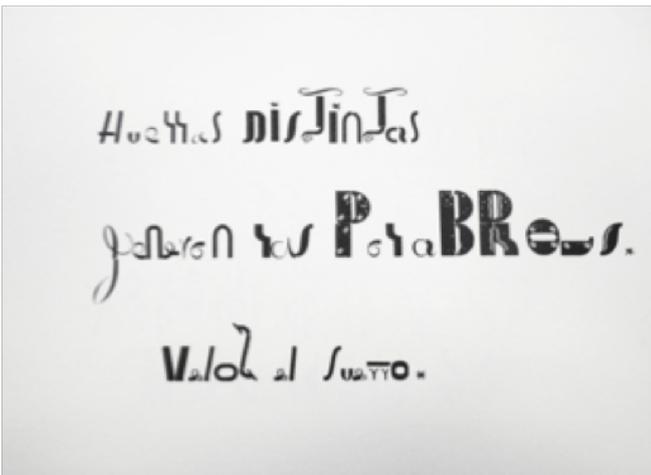


Fig. 6 Texto de haiku compuesto con tipos de Superveloz.

Como se ha citado en un principio, al compás del cambio de siglo XIX al XX, había gran inquietud por parte de los participantes del espacio gráfico, <<...el espacio tipográfico deja al mismo tiempo de ser un espacio textual para convertirse en un espacio plástico cuyo modelo es a partir de la especialidad, puesto que, como señala Pierre Francastel: no hay arte plástico fuera del espacio y el pensamiento humano, cuando se expresa en el espacio, adquiere necesariamente una forma plástica. Todo signo plástico es por lo tanto espacial (7) (Nota 7: FRANCASTEL, P. Espacio genético y espacio plástico, en *La realidad figurativa*, Paidós, 1988).>><sup>14</sup>. Y al nuevo valor dado al espacio tipográfico se aúna la importancia que se empieza a dar a las letras, <<...desde

1913 son planteados y estrechamente asociados el principio del valor autónomo de la palabra como signo vocal - el cual encontrará su prolongación en 1916 en los primeros trabajos formalistas sobre la lengua poética - y el principio de la autonomía de la letra como signo gráfico, el cual fecundará en las teorías visuales de la nueva tipografía.>><sup>15</sup>.

Quizás el precursor de la ruptura de los cánones tipográficos clásicos lo podemos situar en la figura de Mallarmé, en él, <<...encontramos un cuestionamiento fundamental del modo secuencial del espacio tipográfico clásico y su subordinación a la palabra, con la publicación de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados nunca abolirá el azar) en mayo de 1897. Mallarmé es el primero que, al hacer estallar la estructura lineal de la palabra y de la frase de una manera más radical, y proponer una distribución de los blancos y de los negros sobre la página impresa, postula verdaderamente la teoría de la especialización de la escritura cuando adelanta la noción de <<espaciamento de la lectura>> en las notas que sirven de prefacio a su poema (18) (Nota 18: MALLARMÉ, S., *Oeuvres*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1945, P.455).>><sup>16</sup>. Al planteamiento de Mallarmé siguieron, más tarde, otros poetas y artistas, como Apollinaire, Cendrars, y otros más, dando empuje a la revolución, en el espacio, emprendida por Mallarmé, <<Es en el fondo un sueño de poesía total que asocia al lector a la elaboración del poema e invita a reconstituir el mismo acto poético en una especie de cuerpo a cuerpo con las palabras./.../ Éste es igualmente el proyecto totalizador de los constructivistas rusos, con la diferencia de que estos artistas son más a menudo artistas plásticos que poetas (20) (Nota 20: El poeta georgiano Ilia Zdanévich, fundador de los movimientos futurista y dadaísta en Rusia /.../ Ilia o Iliazd fue un auténtico artista del libro, aunque no dejó de ser, ante todo, un poeta. Como impresor, su proyecto es distinto de los constructivistas rusos, ya que sus libros son publicaciones de pequeña tirada, reservados a bibliófilos en lugar de estar destinados a las masas.).>><sup>17</sup>.

Con los nuevos caracteres diseñados, y citados en párrafos anteriores, se presentó la oportunidad de aportar mayores posibilidades y de riqueza plástica a los trabajos tipográficos, permitiendo alcanzar nuevos retos en las propuestas de poesía visual, de libros de artista. Su manifestación fue bastante pro-

vocadora para su época, pero quizás no lo suficiente analizada y valorada, a pesar del esfuerzo en la elaboración de las composiciones por parte de los tipógrafos y los artistas, como muestra la falta de continuidad de las propuestas, hasta que en el último tercio del siglo XX. La tipografía, a través de los libros de artista, vuelve a tomar importancia e intenta reconquistar el lugar importante que llegó a alcanzar hace un siglo.

Las modernas tecnologías y nuevas metodologías en la reproducción gráfica, empujaron y revolucionaron con gran fuerza e intensidad los sistemas clásicos del momento, aparcando las técnicas tradicionales de impresión, dejando de lado los equipos que sólo eran utilizados por empresas muy pequeñas, o deshaciéndose de los mismos para destinarlos a la chatarra. Pero a pesar de lo sucedido, cierta cantidad de maquinaria y material tipográfico ha sido rescatado, permaneciendo oídos y ojos en alerta para poder salvar más material, si es posible, en caso de cese de imprentas, evitando la destrucción de un patrimonio que deberíamos saber conservar y dar un buen uso del mismo, toda vez que es de gran utilidad para la realización de obras artísticas y ocupar un espacio en el mundo del Arte. Sorprende que con la cantidad de imprentas que existían en muchos países, se haya recuperado tan poco material, pero el poder seguir empleando el mismo y que prosiga en funcionamiento merece la pena el esfuerzo que se está realizando.

La situación comentada, el abandonar rápidamente las técnicas tradicionales de impresión, muy bien puede ser debida a la diferencia que siempre ha existido entre un impresor y un tipógrafo, además del error cometido por parte de la sociedad o sus representantes de no actuar en la conservación de una parte del patrimonio. Por ello, es muy interesante aportar al presente trabajo el comentario que se publicaba en Galería Gráfica, a principios del siglo XX, por D. Rafael Bertieri <<...>, maestro mundial en las Artes Gráficas, /.../ para que sean conocidas y apreciadas por todos los profesionales del Arte de Imprimir. La tipografía, a mi entender, no podrá readquirir su verdadero aspecto de arte sino cuando se abandonen muchas de las teorías sobre las cuales se basan los programas de enseñanza de las escuelas profesionales. Ante todo, debo declarar que entiendo por tipografía el arte magnífico de imprimir con sentimiento y amor. Separando en mi pensamiento

la impresión y los impresores, hago una distinción absoluta entre el tipógrafo y el impresor /.../ el impresor nada tiene de común con el tipógrafo, exceptuando algunas funciones materiales. La diferencia existe indiscutiblemente: en todo lugar, en cualquier rama de la actividad social, hay la nobleza y la plebe. A causa de ella, quizá, la nobleza tipográfica va, por desgracia, degenerando. Quién sabe cuantos han sentido, conmigo, que cada día nos vamos alejando más del verdadero arte, del arte puro del tipógrafo. Fascinados, ilusionados, inconscientes, hoy no hacemos ya arte tipográfico.

El perfeccionamiento técnico, en tanto, es considerado como expresión de arte; los numerosos procedimientos puestos a nuestra disposición por el progreso de las industrias conexas con la tipografía, son acogidos, deseados, empleados con exceso por nosotros; la originalidad se suple con la brillantez; la belleza se reemplaza con la magnificencia; el arte tipográfico se sustituye por el arte aplicado a la tipografía. La mayor parte de los industriales de las artes gráficas consideran hoy la profesión sólo como un medio lucrativo; gran número de ellos aplican su inteligencia personal a hacer más productiva su empresa, procurando, a lo sumo, salvar el honor del nombre con la colaboración de artistas, quienes juzgan la imprenta como un procedimiento técnico que permite la explicación y la aplicación de sus propias concepciones y nada más. De este modo ellos no elevan la tipografía a la categoría de un arte; al contrario, la convierten en vasallo del arte ajeno. Y, sin embargo la tipografía, el verdadero arte tipográfico, produce a sus iniciados las más agradables sensaciones.>><sup>18</sup>. Artículo muy amplio y de gran interés, explicativo de la realidad de un momento de grandes cambios, en el que se concluye solicitando escuelas de formación de tipógrafos, con mayor formación de los alumnos y mejores profesores. También hace referencia a la colaboración y participación de fundidores y diseñadores, en la creación de nuevos caracteres, intentando aportar mayor abundancia y riqueza al material tipográfico.

Aunque Bertieri se lamentase del afán productivo de los impresores, también es de agradecer el interés de algunos de ellos por conservar sus máquinas y materiales, ello ha permitido recuperar parte de su material tipográfico, aunque lamentamos que no haya sido en cantidad suficiente. A pesar de las circunstancias, es posible permitir que, los tipos móviles disponibles, sigan latiendo, crear nuevas

imágenes con ellos, registrar su huella, permitirles que nuevamente vuelvan a interactuar y crear otras formas distintas. Al igual de hacernos vibrar con el eco de las palabras impresas, permiten descubrir el carácter que vive en su tipografía velada y dan paso a que su registro dance y se expanda por el espacio tipográfico.



Fig. 7 10.000 cm2 d'espai imprès, livre d'artiste (2015)



Fig. 8 Tipos madera para 10.000 cm2 d'espai imprès, (2015)

Como se ha comentado, la letra como tal, toma su verdadera importancia. El carácter tipográfico alcanza gran personalidad, es protagonista del espacio plástico, con rango, quizás, superior a otras artes, ya que es capaz de sensibilizar nuestro ser, no tan solo por el atractivo visual, por su contenido expresivo, sino también, por su huella al alcance de nuestras manos. Todo ello concuerda con las expresiones de los Trochut, <<...utilizaron los términos tipografía integral, total e incluso pura para poner el énfasis en la naturaleza de este tipo de material: físicamente, consistía en la ya conocida y fiable tipografía de plomo, pero, desde el punto de vista visual, era lo suficiente flexible para producir diseños poco convencionales y atractivos.>><sup>19</sup>, a cuyos términos, añadimos, el de tipografía latente, velada.

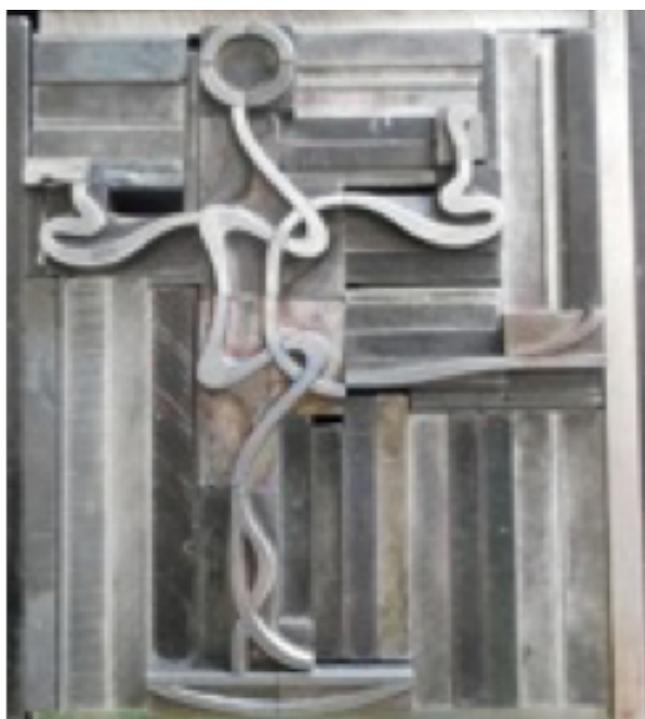


Fig. 9 Tipos de la fundición S & G

Antes de concluir el presente trabajo, habría que tener muy presente la solemne advertencia que realizó El Lisitski a sus colegas:

<<El hecho de renunciar a la legibilidad por amor al color es un error.

El hecho de renunciar a la legibilidad por amor a la forma es un error. (22)

(Nota 22: LISITSKI, El. Die Reklame. en A.B.C. Beitrage zum Bauen. Basilea, 1924, vol 1 ním 2. >><sup>20</sup>. Comparto tal comentario, toda vez que el artista, el poeta, quiere transmitir, aunque sea de forma ve-

lada, sus pensamientos, sus emociones, sus nuevas propuestas, tratando que el lector, el espectador, los haga suyos y dialogue con ellos, tal como se apuntaba con anterioridad, haciéndonos partícipes de la revolución que Mallarmé inició hace más de un siglo; los tipos móviles siguen prestos a colaborar con un sueño que es una auténtica realidad.

## 2. CONCLUSIÓN

En manos de los artistas, en nuestras manos, está qué, las palabras expresadas en su momento por Bertieri, Oliva de Vilanova, y tantos otros amantes de la tipografía, sean una viva realidad; permitir que los tipos sigan latiendo con fuerza, desvelando su riqueza y encanto, a través de su huella en el espacio, en equilibrio armónico o, como apuntaba El Lisitki, en composición estallada, teniendo la oportunidad, si así es la interpretación plástica, de tratar de reproducir su eco sonoro como vibración del espacio ocupado.

## NOTAS

<sup>1</sup> NEUFVILLE, J. de, Catálogo general de utensilios. Material de madera y maquinaria tipográfica. Sucesor de J. Neufville. Barcelona, (sin fecha). P. 45

<sup>2</sup> LECLANCHE-BOULÉ, Claude. Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes. Campgràfic, Valencia. 2003. P. 1

<sup>3</sup> BARJAU RICO, Santi & OLIVA PASCUET, Victor. Barcelona. Art i aventura del llibre. La imprenta Oliva de Vilanova. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002. P. 23

<sup>4</sup> CÓRDOBA, Patricia. La modernidad tipográfica truncada. Campgràfic, Valencia, 2008. PP. 43

<sup>5</sup> Ibid, P. 41

<sup>6</sup> Ibidem, P. 42

<sup>7</sup> Ibidem, PP.103-104

<sup>8</sup> Ibidem, P.108

<sup>9</sup> Ibidem, P. 108

<sup>10</sup> Ibidem, P.107

<sup>11</sup> AA.VV. El diseño gráfico en el comercio de Valladolid. Ed. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2009.

<sup>12</sup> CÓRDOBA, Patricia. La modernidad tipográfica..., P.105

<sup>13</sup> Ibid, P. 106

<sup>14</sup> LECLANCHE-BOULÉ, Claude. Cons-

tructivismo en la URSS. Tipografías ... P. 44

<sup>15</sup> Ibid, P. 12

<sup>16</sup> Ibidem, P. 58

<sup>17</sup> Ibidem, P.58

<sup>18</sup> BERTIERI, R. Galería Gráfica, Revista Profesional de Artes Gráficas, Valencia, 1921. Año I, núm 1, PP. 2- 3

<sup>19</sup> CÓRDOBA, Patricia. La modernidad tipográfica..., P. 110

<sup>20</sup> LECLANCHE-BOULÉ, Claude. Constructivismo en la URSS. Tipografías ... P. 62

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. El diseño gráfico en el comercio de Valladolid. Ed. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2009. ISBN 97884613 DL VA-934-2009.

BARJAU RICO, Santi & OLIVA PASCUET, Victor. Barcelona. Art i aventura del llibre. La impremta Oliva de Vilanova. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002. ISBN 8476097034 DL B-46911-2002.

CÓRDOBA, Patricia. La modernidad tipográfica truncada. Campgràfic, Valencia, 2008. ISBN 9788496657076 DL V-1794-2008.

LECLANCHE-BOULÉ, Claude. Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes. Campgràfic, Valencia. 2003. ISBN 8493167797NDL V-178-2003.

NEUFVILLE, J de, Catálogo general de utensilios. Material de madera y maquinaria tipográfica. Sucesor de J. de Neufville, sucursal de Fundación Bauer Frankfurt am Main. Barcelona. Sin fecha.

GALERÍA GRÁFICA. Revista Profesional de Artes Gráficas. Valencia. 1921, Año I, núm. 1