

PENSAR CON TIPOS

Este no es un libro sobre fuentes. Es un libro sobre cómo utilizarlas.

PENSAR CON TIPOS

PENSAR
CON
TIPOS

ESTE NO ES UN LIBRO SOBRE FUENTES. ES UN LIBRO SOBRE CÓMO UTILIZARLAS.

P E N S A
R C O N T
I P O S .

Este no es un libro sobre fuentes. Es un libro sobre cómo utilizarlas

PENSAR CON TIPOS

PENSAR CON TIPOS

Este no es un libro sobre fuentes. Es un libro sobre cómo utilizarlas

PENSAR CON TIPOS

ESTE NO ES UN LIBRO SOBRE FUENTES. ES UN LIBRO SOBRE CÓMO UTILIZARLAS.

Pensar con tipos

ESTE NO ES UN LIBRO SOBRE FUENTES.

ES UN LIBRO SOBRE CÓMO UTILIZARLAS.

ESTE NO ES UN LIBRO SOBRE FUENTES. ES UN LIBRO SOBRE CÓMO UTILIZARLAS.

pensar con tipos

PENSAR CON TIPOS

Dedicado a GEORGE SADEK (1928-2007) y a todos mis profesores.

PENSAR CON TIPOS

UNA GUÍA CLAVE PARA ESTUDIANTES, DISEÑADORES, EDITORES Y ESCRITORES

ELLEN LUPTON

TRADUCCIÓN DE JAVIER SASTRE

GG[®]

Título original: *Thinking with Type*
Publicado originalmente por Princeton Architectural Press

DISEÑO
Ellen Lupton

FOTOGRAFÍAS
Dan Meyers

ILUSTRACIONES DE LAS PORTADILLAS
Ellen Lupton

LOS TIPOS PRINCIPALES CON LOS QUE ESTÁ COMPUESTO
ESTE LIBRO SON
Scala Pro, de Martin Majoor
Thesis, de Luc(as) de Groot

MI AGRADECIMIENTO ESPECIAL A
Nettie Aljian, Bree Anne Apperley, Sara Bader,
Janet Behning, Becca Casbon, Carina Cha, Tom Cho,
Penny (Yuen Pik) Chu, Carolyn Deuschle, Russell Fernandez,
Pete Fitzpatrick, Wendy Fuller, Jan Haux, Linda Lee,
Laurie Manfra, John Myers, Katharine Myers, Steve Royal,
Dan Simon, Andrew Stepanian, Jennifer Thompson,
Paul Wagner, Joe Weston, and Deb Wood de Princeton
Architectural Press —Kevin C. Lippert, publisher

Traducción: Javier Sastre
Revisión de estilo: Álvaro Marcos
Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Javier Sastre
© Princeton Architectural Press, 2004, 2010
para la edición castellana:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011

ISBN: 978-84-252-2935-0 (PDF digital)
www.ggili.com

ÍNDICE

- 7 INTRODUCCIÓN
- 9 AGRADECIMIENTOS

LETRA

- 10
- 14 El Humanismo y el cuerpo
- 16 La Ilustración y la abstracción
- 22 Fuentes monstruosas
- 26 Reforma y revolución
- 28 El tipo como programa
- 30 La tipografía como crónica
- 32 Vuelta al trabajo
- 36 Anatomía
- 38 Tamaño
- 42 Escala
- 46 Clasificación tipográfica
- 48 Familias tipográficas
- 50 Superfamilias
- 52 Caja alta y versalitas
- 54 Mezclar tipos
- 56 Cifras
- 58 Signos de puntuación
- 60 Ornamentos tipográficos
- 64 Lettering
- 68 Logotipos y branding
- 72 Tipos en pantalla
- 74 Tipos en mapa de bits
- 76 Diseño tipográfico
- 78 Ejercicio: caracteres modulares
- 80 Formatos de fuentes
- 82 Licencias de fuentes

TEXTO

- 84
- 88 Errores y autoría
- 90 Espaciado
- 92 Linealidad
- 96 El nacimiento del usuario
- 102 *Kerning o acoplamiento*
- 104 *Tracking*
- 106 *Ejercicio: espacio y significado*
- 108 *Interlineado*
- 112 *Alineación*
- 118 *Ejercicio: alineación*
- 120 *Texto en vertical*
- 124 *Las letras capitulares*
- 126 *Marcar los párrafos*
- 130 *Los pies de ilustración*
- 132 *Jerarquía*
- 144 *Ejercicio: jerarquía*
- 146 *Ejercicio: listas largas*

RETÍCULA

- 148
- 152 La retícula como marco
- 160 Dividir el espacio
- 164 La retícula como programa
- 170 La retícula como tabla
- 174 Regreso a los universales
- 176 *La sección áurea*
- 178 *La retícula de una sola columna*
- 180 *La retícula de múltiples columnas*
- 194 *La retícula modular*
- 202 *Ejercicio: retícula modular*
- 204 *Tablas de datos*
- 206 *Ejercicio: tablas de datos*

APÉNDICE

- 208
- 210 *Espacios y signos de puntuación*
- 212 *Edición*
- 214 *Corrección de pruebas en papel*
- 215 *Corrección de pruebas en pantalla*
- 216 *Corrección de maqueta*
- 218 *Consejos gratuitos*

- 220 BIBLIOGRAFÍA
- 222 ÍNDICE ALFABÉTICO

HOOD'S LATEST

Published by
C. I. HOOD & CO. 1884
Entered according to Act of Congress in the year 1882 by C. I. Hood, in the
Library of Congress at Washington.

LOWELL,
MASS., U.S.A.

VOL. 6. DEVOTED TO THE WELFARE OF THE PEOPLE. No. 6

HOOD'S LATEST.
C. I. HOOD & CO.
Sole Proprietors of
Hood's Sarsaparilla.
The Sarsaparilla of the
Massachusetts
Pharmaceutical
Purifier of the Blood.
NEW LABORATORY
LOWELL, MASS., U.S.A.

SCORFULA.
is probably more than
any other disease, and is liable
to the hands of the
know one real from an
prepare a medicine we
Hood's Sarsaparilla
as a thoroughly pure
valuable medicine.

A PARTICULAR
of Hood's Sarsaparilla
special attention is One Hun
Dollay, an unsatisfactory
economy while indisputa
that Hood's Sarsaparilla
most effective, and med
purifier known.

PURIFY THE BLOOD.
We have so many
the efficacy of Sarsaparilla, as
blood purifier, is able to present the
condensed statement of only a few.
"Having been afflicted with a complica
of disorders, the result of impure blood, I
Hood's Sarsaparilla, and the result was po
tently satisfactory." Mrs. John Barton, 10
Water St. New Haven, Conn.
"Last Summer I commenced taking Hood
Sarsaparilla for dyspepsia. I used one bot
le and derived a large amount of benefi
It would advise any one troubled with
pepsia to give it a trial, and I think they will



by satisfied with the result.
ALL RUN DOWN.
When the system is dis
ing weather, or when o
all run down from ha
there it nothing which
strengthening effect
the same.

"As a Last Resort"
A Little Girl of Albany, NY.
suffered severely from
Hood's Sarsaparilla.
recently happened in Albany
attracted much attention and
roused great surprise among
re conversant with the facts in
quest. It was the cure the little
Michael J. Quinn living at 296
Scrofula in its worst form.

WONDERFUL CURE.
A daughter, who is
afflicted with
has thrown nun
was absolutely
the use of her
- in fact was
- say, he look
able phys
- ings upon
- would be
- in fact
- Quin
- P.C. -
- probably
- no child
- and her parents
- a child
- Finally one
- a newspaper
- cases of scrofula
- Sarsaparilla and he said
- "I will try a bottle."

"AS A LAST RESORT"
Accordingly commenced giving Hood's
Sarsaparilla to the little sufferer, and v
when only half a bottle had been taken h
he could see a change in her condition.
When the whole bottle was taken, the ab
scesses had entirely healed, with the aid
of Hood's Olive Ointment, which Mr. Quinn
says is the finest he ever used. He kept on
giving the child Hood's Sarsaparilla, and
her condition continued to improve.
Her eyesight returned, and he informa
- that now she is well and healthy gain
ing around.

Hood's Sarsaparilla
Sold by all druggists \$1.50 for \$5.00
Made only by C. I. Hood & Co. Lowell, M
100 Doses One Dollar.
*The Strongest, The Efficient, and
Cheapest Purifier of the Blood.*
Try it, Try it.

**HOOD'S TOOTH POWDER WHITENS AND BEAUTIFIES THE TEETH, SWEETENS
THE BREATH, AND HARDENS THE GUMS. ONLY TWENTY FIVE CENTS A BOTTLE.**

ZARZAPARRILLA HOOD's Anuncio, litografía de 1884 reproducida a tamaño real. Un saludable rostro femenino irrumpe en una hoja de periódico, desgarrándola. Su tez radiante prueba la eficacia del producto más que cualquier otro eslogan. El texto y la imagen se dibujaron a mano y se reprodujeron después mediante una litografía en color.

INTRODUCCIÓN

Desde que se publicó la primera edición de *Pensar con tipos* en 2004, el libro se ha incluido en la bibliografía de muchos programas de diseño en escuelas de todo el mundo. Cada vez que, durante algún acto o conferencia, se me acerca un diseñador con un ejemplar desgastado de este libro para que se lo dedique, me lleno de orgullo desde el asta hasta el remate. Esas cubiertas arañadas y esas esquinas deformadas demuestran que la tipografía sigue prosperando en las manos y mentes de la próxima generación.

Desde 2004, yo he engordado, y lo mismo ha hecho este libro. En esta nueva edición he decidido aflojarle las costuras y dejar que el contenido respire un poco mejor. Si, como a la mayoría de los diseñadores gráficos, te gusta cuidar hasta el más nimio detalle, en estas páginas encontrarás mucho de lo que enamora, por lo que interesarte y que respetar. Cuestiones de detalle que en la primera versión se mencionaban solo de pasada, como el interletrado, las versalitas, las cifras elzevirianas, la puntuación, la alineación y las retículas de línea base, se han desarrollado aquí con mayor extensión. También se han añadido temas que entonces fueron omitidos, por ejemplo: cómo dar formato a una letra capitular, todo lo que hay que saber sobre los tamaños ópticos o **cuándo debe decirse “tipo” en vez de “fuente”**, lo que te será muy útil en el próximo congreso o fiesta del gremio a los que asistas. Además, esta nueva edición tiene más de todo: más fuentes, más ejercicios, más ejemplos, un índice mucho más ambicioso y, lo mejor de todo, más delitos tipográficos: más muestras de esos desafortunados “así no se hace” que complementan los elegantes “así sí”.

*¿Te preocupa?
Consulta la página 81*

Lo que me inspiró a la hora escribir la primera edición de este libro fue la necesidad de encontrar un libro de texto para las clases de tipografía que impartí en el Maryland Institute College of Art (MICA) desde 1997. Algunas obras de tipografía se centran en la página clásica; otras, demasiado enciclopédicas, rebosan de hechos y detalles. Algunas se basan exclusivamente en ilustraciones del trabajo de los propios autores y ofrecen por tanto una visión muy estrecha de lo que es una práctica diversa, mientras que otras resultan superficiales e informales y adoptan un tono condescendiente.

Yo buscaba un libro inteligible y sereno, un volumen donde el texto y el diseño se complementaran y se comprendieran bien. Buscaba un trabajo pequeño, compacto, económico y bien estructurado; un manual práctico. Un libro que reflejara la diversidad de la vida de la tipografía, pasada y presente, y que expusiera adecuadamente a mis alumnos su historia, sus teorías y sus ideas. Y, finalmente, buscaba un libro que resultara pertinente para el conjunto del diseño visual, ya sea sobre papel o en pantalla.

Así que no tuve más remedio que escribirlo yo misma.

Pensar con tipos está dividido en tres secciones: LETRA, TEXTO y RETÍCULA. Parte de la unidad básica que es la letra para abordar después la organización de las palabras en cuerpos de texto coherentes y sistemas flexibles. Cada sección se abre con un ensayo sobre las cuestiones culturales y teóricas que alimentan el diseño tipográfico en una variedad de medios y soportes distintos. Las páginas con proyectos de muestra y ejemplos prácticos que acompañan a cada uno de los textos no explican solo cómo se estructura la tipografía, *sino por qué* se hace así, con intención de desvelar las bases funcionales y culturales que residen tras los hábitos y convenciones del diseño. Los ejemplos prácticos que aparecen a lo largo del libro muestran la elasticidad del sistema tipográfico, cuyas reglas pueden (casi siempre) quebrantarse.

La primera sección, LETRA, estudia cómo los primeros tipos estaban íntimamente vinculados al cuerpo humano, puesto que emulaban el movimiento de la mano en la caligrafía. Más tarde, en el siglo XIX, las abstracciones del neoclasicismo engendraron una extraña prole de tipos comerciales. En el siglo XX, los diseñadores y artistas de los movimientos de vanguardia exploraron el alfabeto como sistema teórico. Finalmente, con la llegada de las herramientas digitales de diseño, la tipografía reactivó esa conexión inicial con el cuerpo.

La segunda sección, TEXTO, trata sobre la agrupación de las letras en conjuntos mayores. El texto es un campo o una textura cuyo grano, color, densidad y silueta pueden ser ajustados infinitamente. Desde los tipos físicos de metal iniciales hasta la flexibilidad que ofrece —y las restricciones que impone— el medio digital, la tecnología ha definido el diseño del espacio tipográfico. El texto ha evolucionado desde un cuerpo cerrado y estable hacia un ecosistema fluido y abierto.

La tercera sección, RETÍCULA, aborda la organización espacial. A principios del siglo XX, los artistas dadaístas y futuristas desafiaron las restricciones rectilíneas que imponían los tipos de metal y visibilizaron la retícula mecánica de la impresión tipográfica. Entre las décadas de 1940 y 1950, los diseñadores suizos racionalizaron la retícula y con ello crearon la primera “metodología total” del diseño. Su trabajo, que introdujo el pensamiento programático en un campo hasta entonces dominado por el gusto y la convención, continúa siendo hoy en día profundamente relevante para los procedimientos sistemáticos que requiere el diseño multimedia.

Este libro trata de pensar *con* la tipografía. Al final, el énfasis recae en ese *con*. La tipografía es una herramienta *con* la que hacer cosas: dar forma al contenido y dotar al lenguaje de un cuerpo físico, posibilitando así el flujo social de mensajes. La tipografía es una tradición en curso que te conecta *con* otros diseñadores, pasados y futuros. La tipografía está *con* nosotros allá donde vamos, en la calle, en un centro comercial, en una web, en casa. Este libro pretende hablar a, y *con*, todos los lectores y escritores, diseñadores y productores, profesores y estudiantes cuyo trabajo esté relacionado con la ordenada pero impredecible vida de la palabra visible.

AGRADECIMIENTOS

Como diseñadora, escritora y pensadora visual, estoy en deuda con mis profesores de la Cooper Union, donde estudié arte y diseño entre 1981 y 1985. En aquel entonces, el mundo del diseño estaba claramente dividido entre un enfoque moderno de influencia suiza y otro más conceptual arraigado en la ilustración y la publicidad estadounidenses. Mis profesores, entre ellos George Sadek, William Bevington y James Craig, supieron apostarse entre ambos mundos y dejar que la fascinación por el movimiento moderno y sus sistemas abstractos se encontrara frente a frente con lo extraño, lo poético y lo popular.

El título del libro, *Pensar con tipos*, es un homenaje a la obra de James Craig titulada *Designing with Type* (Diseñar con tipos), un manual clásico que fue mi libro de texto en la Cooper Union. Si aquel era un tratado de tipografía básica para manitas, este constituye una suerte de guía de campo para naturalistas que trata la tipografía como un fenómeno más evolutivo que mecánico. Lo que realmente aprendí de mis profesores no fueron las reglas y los hechos sino la forma de pensar: cómo utilizar el lenguaje visual y verbal para desarrollar ideas. Para mí, descubrir la tipografía fue descubrir el puente que conecta el arte con el lenguaje.

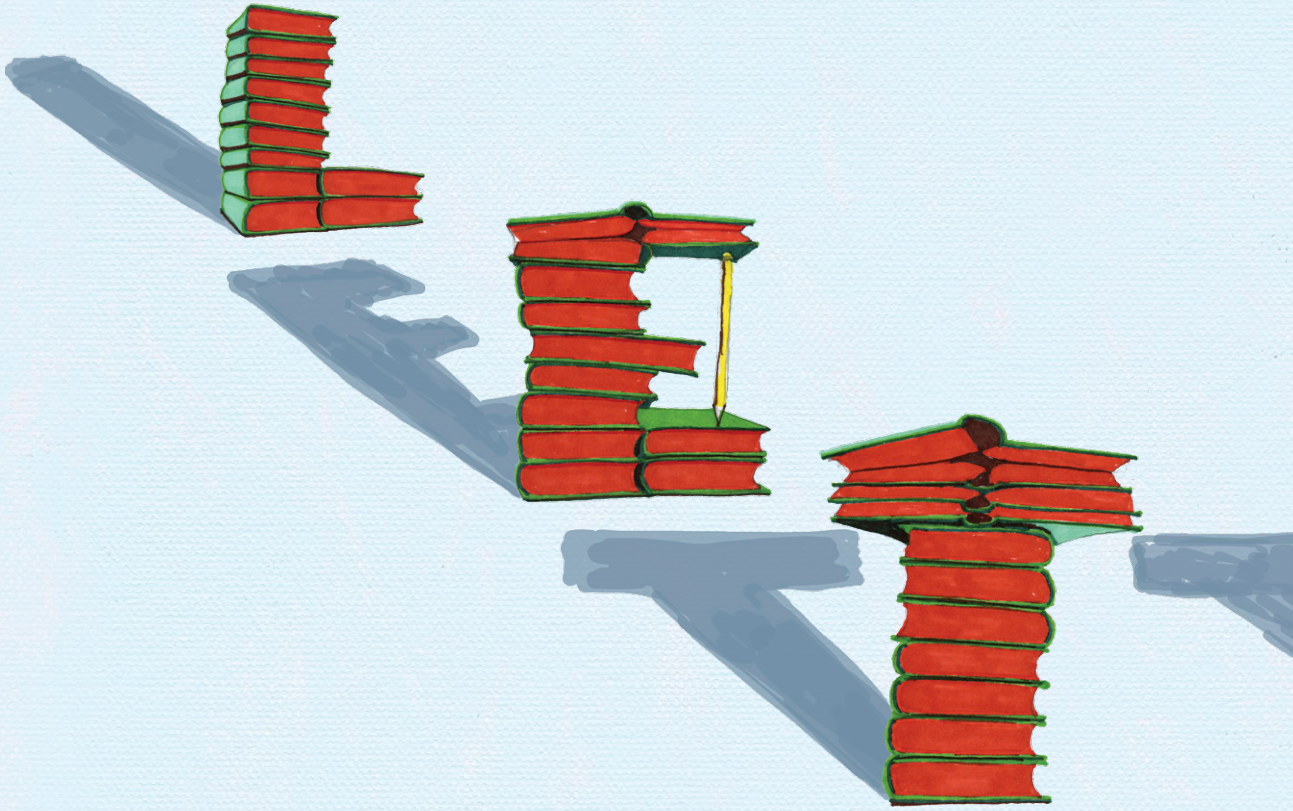
Con el fin de escribir mi propio libro del siglo XXI, decidí educarme de nuevo. En 2003, me inscribí en el programa de doctorado en Diseño de Comunicación de la Universidad de Baltimore, que terminé en 2008. Allí pude trabajar con Stuart Moulthrop y Nancy Kaplan, expertos académicos, críticos y diseñadores de prestigio internacional especializados en plataformas en red e interfaces digitales. Su influencia se aprecia a lo largo de todo el libro.

Mis colegas del MICA han desarrollado una cultura del diseño distintiva de la propia escuela: quiero dar las gracias especialmente a Ray Allen, Fred Lazarus, Guna Nadarajan, Brockett Horne, Jennifer Cole Phillips y a todos mis alumnos.

El editor de la primera edición de *Pensar con tipos*, Mark Lamster, sigue siendo uno de mis colegas más respetados. La editora de la segunda edición, Nicola Bednarek, me ayudó a equilibrar y pulir el contenido ampliado. Agradezco a Kevin Lippert, editor de Princeton Architectural Press, los muchos, muchos años de apoyo brindado. Como muchos son también los diseñadores y expertos que me han ayudado durante el proceso, entre ellos Peter Bilak, Matteo Bologna, Vivian Folkenflik, Jonathan Hoefler, Eric Karnes, Elke Gasselseder, Hans Lijklema, William Noel y Jeffrey Zeldman, así como el resto de diseñadores que accedieron a compartir su trabajo.

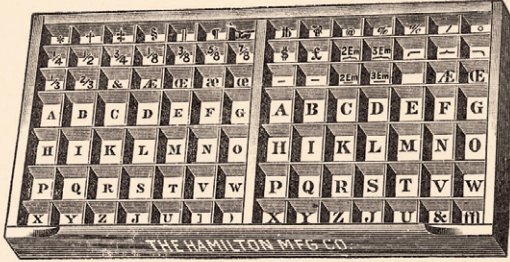
Cada día aprendo algo de mis hijos, Jay y Ruby, y de mis padres, mi hermana gemela, y la estupenda familia Miller. Mis amigos —Jennifer Tobias, Edward Bottone, Claudia Matzko y Joy Hayes— sostienen mi vida.

Mi marido, Abbott Miller, es el mejor diseñador que conozco y estoy orgullosa de poder incluir su trabajo en este volumen.

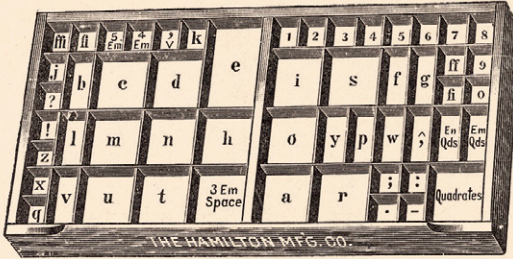




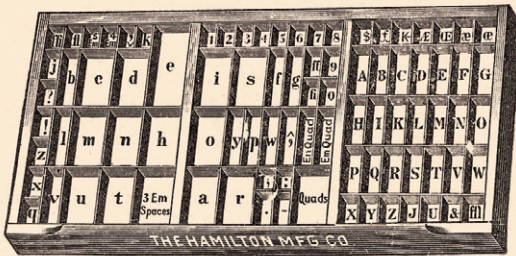
{LETRA}



Upper Case.



Lower Case.
A PAIR OF CASES.



California Job Case.

FIG. 2.—Showing Lay of Cases.

TYPE, SPACES, AND LEADS
[TIPOS, ESPACIOS Y PLOMOS]

Diagrama, 1917. Autor:

Frank S. Henry. *En la imprenta tipográfica, los tipos y el material de espaciado se depositan en una caja rectangular dividida en compartimentos.*

Las mayúsculas se guardan en un compartimento situado encima de las minúsculas.

De ahí surgen los términos “caja alta” y “caja baja”, que derivan del lugar físico en el que se encuentran en la imprenta.

LETRA

ESTE NO ES UN LIBRO SOBRE FUENTES. Es un libro sobre cómo utilizarlas. La tipografía es un recurso esencial para los diseñadores gráficos, del mismo modo que el cristal, el ladrillo o el acero son materiales esenciales para los arquitectos. En ocasiones, los diseñadores crean sus propios tipos o diseñan caracteres por encargo; pero lo habitual es que aprovechen la vasta biblioteca de tipos ya existentes y que los escojan y combinen de acuerdo con un objetivo o en función de una situación determinada. Para hacer esto con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

Las palabras escritas adquirieron su forma a partir de los movimientos del cuerpo. Los primeros tipos se modelaron directamente a partir de las formas de la caligrafía. Sin embargo, los tipos no son gestos corporales; son imágenes manufacturadas y diseñadas para ser reproducidas infinitamente. La historia de la tipografía refleja una tensión continua entre la mano y la máquina, lo orgánico y lo geométrico, el cuerpo humano y los sistemas abstractos. Dichas tensiones marcaron el nacimiento de la letra impresa hace más de quinientos años y continúan insuflando dinamismo a la tipografía hoy en día.

Los tipos móviles, inventados por Johannes Gutenberg en Alemania a principios del siglo xv, revolucionaron la escritura en Occidente. Hasta aquel momento, los amanuenses o escribanos habían producido a mano todos los libros y documentos. La llegada de la impresión tipográfica permitió la producción masiva: a partir de un molde podían fundirse grandes cantidades de letras que se reunían luego en “formas”. Después de revisar, corregir e imprimir las páginas, las letras se guardaban en cajas compartimentadas para poder ser reutilizadas más adelante.

Los tipos móviles se habían empleado en China con anterioridad, pero, allí, su uso había demostrado ser poco viable. Mientras que el sistema de escritura chino contiene decenas de miles de caracteres distintos, el alfabeto latino es capaz de traducir los sonidos del habla a un pequeño repertorio de marcas, algo que lo hace muy adecuado para la mecanización. La famosa Biblia de Gutenberg tomó como modelo un manuscrito y emulaba su caligrafía densa y oscura, conocida como “letra gótica” (*blackletter*). También reproducía su textura errática, introduciendo las variaciones de cada letra y numerosas ligaduras (caracteres que combinan dos o más letras en una misma forma).

Este capítulo amplía y revisa el texto “Laws of the Letter”, en Lupton, Ellen y Miller, J. Abbott, *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*, Kiosk, Nueva York, 1996 y Phaidon, Londres, 1999, págs. 53-61.

JOHANNES
GUTENBERG
Texto impreso,
1456.

**uuu. quuz ip
dige. filia
nras illis d
tantu bonu
noftros. cir
banda eoz
nofta eut.
et habitacee
Allenfuz fu
maribz. Et
mus vulne
filij iacob. fi
dije. ingrell
intefatibz;
fichan parit
de domo fu
egrellis. irru
iacob. 7 dep
onau fupri : oue eoz et arcineta. i
afmos. cundaz; uafantes que in d
nimbz 7 i agris erant: paruulos q; eoz
et uozores duxerut captiuas. Quibu**

NICOLAS JENSON aprendió a imprimir en Maguncia (Alemania), cuna de la tipografía, antes de fundar su propia imprenta en Venecia hacia 1465. Sus letras muestran unas astas verticales poderosas y la modulación de los caracteres simula el trazo de una plumilla.

illos appellatur mariti
euir dicitur frater mar
ratriæ appellantur qua
mitini fratrum & ma
atrueles matrum frat
'ōsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au

the iiii wekis, and how
lord, yet the chirche mak
that is to wete, of that he
and of that he cometh to
in thoffyce of the chircl
tynges that ben in this
one partie, & that othe
cause of the comynge of
ben of joye and gladne

GOLDEN TYPE fue creada en 1890 por el reformador del diseño inglés William Morris. Su objetivo era recuperar la densidad oscura y solemne de las páginas de Jenson.

CENTAUR, diseñada entre 1912 y 1914 por Bruce Rogers, es un revival de los tipos de Jenson que enfatiza el contraste del trazo.

Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipiscing el
Integer pharetra, nisl t
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pede urna ac neque. M
ac mi eu purus tincidu

Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipiscing
Integer pharetra, nisl
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pharetra pede urna ac
neque. Mauris ac mi e

ADOBE JENSON fue diseñada en 1995 por Robert Slimbach, quien ha recuperado diseños históricos para su uso en formato digital. Adobe Jenson es menos artificiosa y decorativa que la Centaur.

RUIT fue diseñada en la década de 1990 por el tipógrafo, profesor y teórico holandés Gerrit Noordzij. Los elementos de esta fuente, diseñada en formato digital, reflejan tanto el dinamismo y la calidad tridimensional

vanum laboraverunt
si Dominus custodie
stra vigilavit qui cos
num est vobis ante l
rgere postquam sede
i manducatis panem
m dederit dilectis sui
ALMI IVXTA LXX

Lorem ipsum dolor s
consectetuer adipisci
Integer pharetra, nis
ullamcorper, augue t
ante, vel pharetra pec
neque. Mauris ac mi
tincidunt faucibus. P
dignissim lectus. Nun

de los tipos romanos del siglo xv como sus orígenes góticos (más que humanísticos). Como explica Noordzij, Jenson “adaptó las letras alemanas a la moda italiana (algo más redondeadas, algo más ligeras), y de este modo creó la tipografía romana”.

SCALA fue presentada en 1991 por el tipógrafo holandés Martin Majoor. Aunque este diseño distintivamente contemporáneo tiene remates geométricos y formas racionales, casi modulares, refleja también el origen caligráfico de la tipografía, como puede verse en algunas letras como la a.

EL HUMANISMO Y EL CUERPO

En la Italia del siglo xv, los escritores y sabios humanistas rechazaron la caligrafía gótica en favor de la *lettera antica*, un estilo manuscrito clásico con formas más anchas y abiertas. La preferencia por la *lettera antica* fue parte de la recuperación renacentista de la literatura y el arte clásicos. Hacia 1469, Nicolas Jenson, un francés que había aprendido a imprimir en Alemania, fundó una imprenta muy influyente en Venecia. Sus tipos fusionaron la tradición gótica que había conocido en Francia y Alemania con el gusto italiano por las formas ligeras y redondeadas y se consideran uno de los primeros y más exquisitos ejemplos de letra romana.

Sed ne forte tuo carea
Hic timor est ipsis
Non adeo leuiter nost
vt meus oblito pulu
Illic phylacides inuani
Non potuit caecis im
Sed cupidus falsis atti
Thessalis antiquam
Illic quicquid ero sen
Traicit & fati litto
Illic formosae uenian
Quas dedit argui
Quarum nulla tua fu
Gratior, & tellus h
Quamuis te longae rei
Cara tamen lachry

FRANCESCO GRIFFO
diseñó letras
romanas y cursivas
para Aldo Manuzio.

Las versiones
romana y cursiva
se consideraban
entonces tipos
distintos.

JEAN JANNON creó para
la Imprimerie Royale
de Paris, en 1642, letras
romanas y cursivas que
estaban integradas en una
misma familia tipográfica.

Muchos de los tipos que utilizamos hoy en día, como Garamond, Bembo, Palatino y Jenson, portan el nombre de impresores que trabajaron durante los siglos xv y xvi y se conocen normalmente como “letras humanísticas”. Las recuperaciones contemporáneas de los tipos históricos están diseñadas con ajuste a las tecnologías modernas y responden a las exigencias de nitidez y uniformidad actuales. Cada una de estas recuperaciones responde —o reacciona frente— a los métodos de producción, los estilos de impresión y los hábitos artísticos de su propio tiempo. En algunos casos, se basan para ello en tipos de metal, en punzones (prototipos de acero) o en dibujos de los tipos históricos que todavía se conservan; si bien la mayoría han tenido que apoyarse únicamente en muestras impresas.

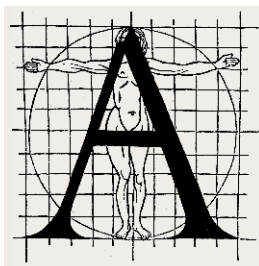
La letra cursiva, que también apareció en Italia en el siglo xv, reproducía un estilo de escritura manual más informal. Mientras que las formas rígidas de la letra humanística aparecían en libros de producción costosa, las versiones cursivas, que podían escribirse más rápidamente que la cuidada *lettera antica*, prosperaron en las imprentas modestas. Aldo Manuzio, un impresor y editor veneciano, empleó cursivas en su serie de libros en octavo, ejemplares baratos de pequeño formato, que se distribuían internacionalmente. Para los calígrafos, la cursiva resultaba económica porque ahorra tiempo y espacio. Manuzio emparejaba a menudo la cursiva con mayúsculas romanas, en un momento en el que los dos estilos aún se consideraban tipos esencialmente distintos. En el siglo xvi, los impresores empezaron a crear familias tipográficas que integran romanas y cursivas que tenía los pesos y la altura de la x (la altura del cuerpo principal de una letra en caja baja) compensados. Hoy en día, la letra cursiva de muchas fuentes no es solamente una versión inclinada de las romanas, sino que incorpora las curvas, los ángulos y las proporciones más estrechas asociados a las formas cursivas.

comme i'ay des-ia remarqué, * S. Augu-
stin demande aux Donatistes en vne sem-
blable occurrence : *Quoy donc ? lors que
nous lisons, oublions nous comment nous auons
accoustumé de parler ? l'écriture du grand Dieu*

* Aug. lib. 33.
contra Faust. c.
7. Quid er-
go cum legi-
mus, obliui-
scimur quem-
admodum lo-
qui solemus?
An scriptura
Dei aliter no-

Sobre los complejos
origenes de la letra romana,
véase Noordzij, Gerrit,
Letterletter, Hartley and
Marks, Vancouver, 2000.

GEORGE TORY sostenía que las letras debían reflejar el cuerpo humano ideal. Sobre la letra A escribió: "El asta transversal cubre el órgano masculino de la generación, para indicar que se requieren Modestia y Castidad, ante todo, en aquellos que deseen conocer la correcta formación de las letras".



WILLIAM CASLON creó, en la Inglaterra del siglo XVIII, tipos con caracteres nítidos y verticales que parecen, como afirmó Robert Bringhurst, "más modelados y menos escritos que las formas renacentistas".

By WILLIAM CASLON, Letter-Founder, in Chifwell-St.

DOUBLE PICA ROMAN.	Double Pica Italic.
Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-	Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-
ABCDEFGHIJKLMN OP	ABCDEFGHIJKLMN O
GREAT PRIMER ROMAN.	Great Primer Italic.
Quousque tandem abutere, Catilina, pa-	Quousque tandem abutere, Catilina, pa-

S P E C I M E N

By JOHN BASKERVILLE of Birmingham.

I-Am indebted to you for two *if to mean well to the Interest of my*
 Letters dated from Corcyra. *Country and to approve that meaning*

JOHN BASKERVILLE fue un impresor que trabajó en Inglaterra en las décadas de 1750 y 1760. Se propuso superar a Caslon mediante la creación de caracteres finamente detallados y de gran contraste entre los elementos gruesos y finos. Mientras que las letras de Caslon se utilizaron ampliamente en aquella época, el trabajo de Baskerville fue acusado de amateur y extremista por muchos de sus coetáneos.

AUSTERLITI
 RELATAM A GALL
 DUCE

LOUIS SIMONNEAU diseñó caracteres de muestra para la imprenta de Luis XIV. Siguiendo las instrucciones de un comité real, Simonneau trazó sus letras sobre una cuadrícula muy precisa. Más tarde, Philippe Grandjean creó la tipografía real (romain du roi), basándose en los grabados de Simonneau.

GIAMBATTISTA BODONI diseñó, a finales del siglo XVIII, letras que presentaban un contraste brusco, sin modulación, entre los elementos gruesos y finos, y que estaban dotadas de terminales finos como cuchillas, no curviformes. François-Ambroise Didot (1784), en Francia, y Justus Erich Walbaum (1800), en Alemania, crearon tipos similares en la misma época.

LA ILUSTRACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN



GEORGE BICKHAM, 1743.
Muestras de “Roman Print”
e “Italian Hand”.

Esta acusación le fue notificada a Baskerville mediante una carta de su admirador Benjamin Franklin. Para consultar la carta completa, véase Pardoe, F. E., *John Baskerville of Birmingham: Letter-Founder and Printer*, Frederik Muller Limited, Londres, 1975, pág. 68. Véase también Bringhurst, Robert, *The Elements of Typographic Style*, Hartley and Marks, Vancouver, 1997.

Los artistas renacentistas trataron de fijar unos estándares de proporción a partir de un cuerpo humano ideal. El diseñador y tipógrafo francés Geofroy Tory publicó en 1529 una serie de diagramas que vinculaban la anatomía de las letras con la anatomía de la figura humana. Posteriormente, en la era de la Ilustración científica y filosófica, se desplegaría un nuevo enfoque desvinculado del cuerpo.

En 1693, en Francia, un comité designado por Luis XIV se propuso trazar letras romanas sobre una cuadrícula muy precisa. Mientras que los diagramas de Tory eran tallas de madera, las representaciones sobre retícula del *romain du roi* (el alfabeto del rey) estaban grabadas sobre una lámina de cobre con una herramienta llamada buril. Los tipos de plomo que se obtuvieron a partir de dichos diagramas de gran escala reflejaban tanto el carácter lineal del grabado como la actitud científica del comité real.

Las letras grabadas, cuyas formas no estaban limitadas por la retícula mecánica de la imprenta, ofrecían un medio adecuado para la escritura formal. Las reproducciones caligráficas grabadas divulgaron el trabajo de los maestros de la escritura del siglo XVIII. Libros como *The Universal Penman* (1743), de George Bickham, mostraban letras romanas (cada una grabada como un carácter independiente) y grafías de curvas magníficas.

La tipografía del siglo XVIII se vio influida por estas reproducciones grabadas de los nuevos estilos de escritura. Los impresores, como William Caslon en la década de 1720 y John Baskerville en la de 1750, abandonaron el rígido plumín humanista para adoptar la pluma estilográfica de acero y la pluma de ave, instrumentos de escritura que generan, ambos, formas fluidas e hinchadas. Baskerville, que era un experto calígrafo, admiraría probablemente las líneas delicadamente esculpidas que aparecían en los libros de escritura grabados. Creó tipos tan afilados y contrastados que sus contemporáneos le acusaron de “dejar ciegos a todos los Lectores de la Nación; porque los trazos de sus letras, siendo tan delgados y estrechos, dañan el Ojo”. Para potenciar la asombrosa precisión de sus páginas, Baskerville creaba sus propias tintas y aplicaba un prensado en caliente para alisar las páginas ya impresas.

A principios del siglo XIX, Giambattista Bodoni en Italia y Firmin Didot en Francia llevaron el severo vocabulario de Baskerville a nuevos extremos. Sus tipos —con ejes totalmente verticales, contrastes bruscos entre los trazos finos y gruesos y terminales afilados— abrieron las puertas a una visión explosiva de la tipografía, alejada de la caligrafía.

La *romain du roi* no fue diseñada por un tipógrafo, sino por un comité gubernamental formado por dos sacerdotes, un contable y un ingeniero. — ROBERT BRINGHURST, 1992

P. VIRGILII MARONIS
BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen TITYRUS.

MELIBŒUS, TITYRUS.

- TITYRE, tu patulæ recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui Musam meditaris avena:
Nos patriæ fines, et dulcia linquimus arva;
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
5 Formosam resonare doces Amaryllida silvas.
T. O Melibœe, Deus nobis hæc otia fecit:
Namque erit ille mihi semper Deus: illius aram
Sæpe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
10 Ludere, quæ vellem, calamo permittit agresti.
M. Non equidem invideo; miror magis: undique totis
Usque adeo turbatur agris. en ipse capellas
Protenus æger ago: hanc etiam vix, Tityre, duco:
Hic inter densas corylos modo namque gemellos,
15 Spem gregis, ah! filice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis, si mens non læva fuisset,
De cœlo tactas memini prædicere quercus:
Sæpe sinistra cava prædixit ab ilice cornix.
Sed tamen, iste Deus qui sit, da, Tityre, nobis.
20 T. Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe, putavi
Stultus ego huic nostræ similem, quo sæpe solemus
Pastores ovium teneros depellere foetus.
Sic canibus catulos similes, sic matribus hædos
A Noram;

LA THÉBAÏDE,

OU

LES FRERES ENNEMIS,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE I.

JOCASTE, OLYMPE.

JOCASTE.

Ils sont sortis, Olympe? Ah! mortelles douleurs!
Qu'un moment de repos me va coûter de pleurs!
Mes yeux depuis six mois étoient ouverts aux larmes,
Et le sommeil les ferme en de telles alarmes!
Puisse plutôt la mort les fermer pour jamais,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

VIRGILIO (IZQUIERDA)
Página de libro, 1757.
Impresa por John Baskerville.
Los tipos creados por Baskerville en el siglo XVIII resultaron en su día sorprendentes, chocantes incluso, por sus formas afiladas y rígidas y por su poderoso contraste entre los trazos gruesos y finos. Además de letra romana, esta página utiliza mayúsculas cursivas, capitulares (generosamente espaciadas), versalitas (escaladas para que concuerden con el texto en caja baja) y cifras elzevirianas o de estilo antiguo (que cuentan con ascendentes y descendentes y una altura de cuerpo pequeña que se adapta a los caracteres en caja baja).

RACINE (DERECHA)
Página de libro, 1801.
Impresa por Firmin Didot.
Los tipos tallados por la familia Didot en Francia eran incluso más abstractos y severos que los de Baskerville, con terminales pesados de estilo egipcio, cuadrangulares, no curviformes, y con un marcado contraste entre trazos gruesos y finos. Los impresores y tipógrafos del siglo XIX llamaron "modernos" a estos flamantes tipos.

Ambas páginas están tomadas de Dana Orcutt, William, In Quest of the Perfect Book. Little, Brown and Company, Nueva York, 1926. Los márgenes no son precisos.

440 *Plan for the Improvement of the Art of Paper War.*
whilst a passionate man, engaged in a warm controversy,
would thunder vengeance in

French Canon

It follows of course, that writers of great irascibility should be charged higher for a work of the same length, than meek authors; on account of the extraordinary space their performances must necessarily occupy; for these gigantic, wrathful types, like ranters on the stage, must have sufficient elbow-room.

For example: Suppose a newspaper quarrel to happen between * M and L. M begins the attack pretty smartly in

Long Primer.

L replies in

Pica Roman.

M advances to

Great Primer.

L retorts in

Double Pica.

And so the contest swells to

Rascal, Villain

* Lest some ill-disposed person should misapply these initials, I think proper to declare, that M signifies Merchant, and L Lawyer.

Goward,

Cow- ard,

in five line Pica; which, indeed, is as far as the art of printing, or a modern quarrel can well go.

A philosophical reason might be given to prove that large types will more forcibly affect the optic nerve than those of a smaller size, and are therefore naturally expressive of energy and vigour. But I leave this discussion for the amusement of the gentlemen lately elected into our philosophical society. It is sufficient for me, if my system should be found to be justified by experience and fact; to which I appeal.

I recollect a case in point. Some few years before the war, the people of a western county, known by the name of Paxton Boys, assembled, on account of some discontent, in great numbers, and came down with hostile intentions against the peace of government, and with a particular view to some leading men in the city. Sir John St. Clair, who assumed military command for defence of the city, met one of the obnoxious persons in the street, and told him that he had seen the manifesto of the insurgents, and that his name was particularised in letters as long as his fingers. The gentleman immediately packed up his most valuable effects, and sent them with his family into Jersey for security. Had sir John only said that he had seen his name in the manifesto, it is probable that he would not have been so seriously alarmed: but the unusual size of the letters was to him a plain indication, that the insurgents were determined to carry their revenge to a proportionable extremity.

I could confirm my system by innumerable instances in fact and practice. The title-page of every book is a proof in point. It announces the subject treated of, in conspicuous characters; as if the author stood at the door of his edifice, calling

H

PLAN FOR THE IMPROVEMENT
OF THE ART OF PAPER WAR
[PLAN PARA LA MEJORA DEL ARTE
DE LA GUERRA SOBRE PAPEL]
Ensayo satírico de Francis
Hopkinson, *The American Museum*,
vol. I, 1787. Cortesía de la Boston
Public Library. *Este ensayo del siglo
XVIII es un ejemplo temprano de
tipografía expresiva. El autor, que
se burla de la prensa escrita entonces
emergente, describe una "guerra
sobre el papel" entre un abogado
y un comerciante. A medida que
los dos hombres se lanzan mutuos
ataques, la letra aumenta su tamaño
progresivamente. Los términos Long
Primer, Pica Roman, Great Primer,
Double Pica y Five Line Pica se
utilizaban entonces en el mundo
anglosajón para identificar tamaños
tipográficos. El símbolo ¡ es una s.
Hopkinson no era un profano en diseño:
fue el creador del patrón de barras
y estrellas de la bandera estadounidense.*

1825;
At 10 o'Clock in the Morning:
A QUANTITY OF OLD
ORDAG
Sails
ing the rem
ck of the Sch

[J. Soulb

FAT FACE [tipo grueso] es como se denomina al estilo tipográfico hinchado y de trazo extragrueso que se introdujo a principios del siglo XIX. Estas formas exageraban el contraste entre los componentes gruesos y finos de las formas tipográficas de Bodoni y Didot.

RIIDE

ESTRECHAS, compactas o condensadas, son las letras diseñadas para encajar en espacios reducidos. Los anuncios del siglo XIX combinaban a menudo tipos de proporciones y estilos variados en la misma página. Sin embargo, estas mezclas ostentosas se disponían con frecuencia en composiciones centradas y estáticas.

GU
ha
RIE

En la letra EGIPCIA, o mecana, el terminal, hasta entonces un detalle refinado, se transforma en un robusto remate cuadrangular. Como elemento arquitectónico independiente, el remate de los tipos egipcios reafirma su propio peso y masa. Este estilo se presentó por primera vez en 1806 y fue rápidamente tildado de "monstruosidad tipográfica" por los puristas.

IARE
NO
MEN

Letra GROTESCA es el término que se empleaba en el siglo XIX para designar a las letras de palo seco. Estos tipos llaman la atención por su sólida bidimensionalidad. Aunque los caracteres de palo seco se asociaron más tarde con la racionalidad y la neutralidad, en un principio dotaron de impacto emocional a la publicidad temprana.

Mi aspecto era nauseabundo y mi estatura gigantesca. ¿Qué significaba esto? ¿Quién era yo? ¿Qué era? [...] ¡Infame creador! ¿Por qué habéis dado vida a un ser monstruoso frente al que, incluso vos, apartáis de mí la mirada, lleno de asco? — MARY SHELLEY, *Frankenstein*, 1831