

Manual de tipografía

2ª edición revisada y ampliada

John Kane



a L o c

Manual de tipografía

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Manual de tipografía

2ª edición, ampliada y revisada

John Kane

iv Título original: *A type primer. Second edition*
Publicado originalmente por Laurence King Publishing Ltd., Londres, 2011

Texto de la 1ª edición:

Traducción de Mela Dávila

Revisión técnica de Josep Babiloni

Texto de la 2ª edición:

Traducción de Darío Giménez

Diseño de la cubierta de 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:

Mela Dávila/Darío Giménez

© John Kane, 2002, 2011

y para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2005, 2012

ISBN: 978-84-252-2133-0 (PDF digital)

www.ggili.com

Créditos de las imágenes

Todos los números hacen referencia a la numeración de las páginas (a = arriba, ab = abajo, c = centro, d = derecha, i = izquierda)

Imágenes cortesía de: Apple, 47; © James Austin, Cambridge, Reino Unido, 19a; The Aviation Picture Library, Londres 45; reproducida con la autorización de Transport for London, 42; Bibliothèque Royale de Belgique, 20i; Bildarchiv Foto Marburg, 20a; cortesía de Trustees of the Boston Public Library/Rare Books, 19d, 20d, 21, 22, 23i, 23d, 24i, 24d, 32, 34, 38; © The British Library Board, 26; © Trustees of the British Museum, 16; The Museum and Study Collection del Central Saint Martins College of Art and Design, 37ab; Fototeca Unione, American Academy de Roma, 17d; © Peter Kent, Londres, 43; A.F. Kersting, 27a; LKP Archive, 31, 33, 39, 41/© Camera-photo Arte, Venecia, 25a/Paul M.R. Maeyaert, Mont de l'Enclus (Orroir), Bélgica, 29a, 35/© Peter Ashworth, 37a; Nina Pattek, 40ab; © Hattula Moholy-Nagy/DACS 2010, 40a; RMN, París, 17i; © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, Nueva York, y DACS, London 2010, 44; Shutterstock, 88; E.M. Thompson, *An Introduction to Greek and Latin Paleography*, 1912, Clarendon Press, 18i, 18c, 18d, 19i, 19c; D. B. Updike, *Printing Types: Their History, Forms and Use*, Volume II, 1922, cortesía de Oxford University Press, 28.

Agradecimientos

La escritora Grace Paley, dando un giro al famoso aforismo de Hipócrates, afirmó que ella escribía relatos cortos porque "el arte es demasiado largo, la vida es demasiado breve". Ese sentimiento resume estupendamente el porqué de la tardanza en publicar esta segunda edición. Las dolencias menores propias de la edad, combinadas con unas responsabilidades profesionales más exigentes, no siempre me permitieron centrarme tanto en este proyecto como debería haberlo hecho. Pido disculpas por el retraso. Esta edición es fruto de las contribuciones y sugerencias de algunos apreciados colegas. Quiero mostrar mi agradecimiento a Nancy Skolos por invitarme a enseñar tipografía en la Rhode Island School of Design, así como a Ernesto Aparacio, Jan Fairbairn, Lucinda Hitchcock, Matthew Monk, Bill Newkirk, Akefeh Nurosi, Douglass Scott, Hans van Dijk, Tom Wedell, Franz Werner y, especialmente, a Cyrus Highsmith y Krzysztof Lenk por sus enseñanzas sobre cooperación entre colegas y profesionalidad. Los estudiantes Mitchell Goldstein y Katherine Hughes, de la RISD, contribuyeron con su valiosa ayuda en clase.

En Northeastern, Ed Andrews, Isabel Meirelles y Russell Pensyl me mantuvieron en mi puesto de trabajo (lo cual no es poco); Cynthia Baron me brindó generosamente su experiencia y su asesoramiento y Elizabeth Cromley se leyó entera la primera edición, lo que quedó demostrado al encontrar la única errata que contenía (iminúscula!). Mucho les debo a mis alumnos Dwight Roell, Kate Terrado y Mitch Weiss por su ayuda a la hora de lidiar con algunas partes de este proyecto. Mis colegas, las profesoras Sophia Ainslie, Julia Hechtman y Karen Kurczynski hacen que mis días sean pura diversión, mientras que Mary Hughes echa por tierra con dulzura cualquier exigencia que le planteo. La administradora del departamento, Judy Ulman, personifica en cuerpo y alma todo lo que hacemos. Pero, sobre todo, van mi agradecimiento, mi profunda admiración y mi cariño para Andrea Raynor y Matthew Rich, quienes me instruyen a diario sobre cómo trabajar duro, sobre los Red Sox, sobre cómo distinguir a un caballo purasangre y sobre Todas Las Cosas Importantes. Gracias también a todos los revisores de la última edición: Andrea Marks (University of Oregon), Robert Newman (Savannah College of Art and Design), Liz Resnick (Massachusetts College of Art & Design) y David Smart (University of Plymouth, Reino Unido).

Mis generosos alumnos de la RSID han aportado algunos de los ejemplos que aparecen en esta edición. Les he mencionado de manera individual en cada una de las apariciones de sus trabajos, pero no puedo sino darles las gracias a todos ellos, aparezcan o no en estas páginas, por darme el mejor motivo que cualquiera pudiera tener para levantarse de la cama cada mañana.

Me he apoyado, quizás demasiado, en la buena voluntad y la amplia experiencia de mis familiares y amigos. Me siento especialmente en deuda con mi madre, Carole Kane, por sus inagotables ánimos y su cariño inquebrantable, que mantiene pese al paso de los años.

Y, para acabar...

Algunas cosas no cambian. Como en la primera edición —de hecho, como en todo lo que hago—, Julie Curtis, David W. Dunlap, Nina Pattek y mi socio, Mark Laughlin, han sido mis referentes a lo largo de este proyecto. A ellos, una vez más, va dedicado este libro.

JK

Índice

vi

	v	Agradecimientos
	viii	Presentación
Conocimientos básicos	1	
	2	Describir las partes de la letra
	5	La fuente
	8	Describir los tipos
	10	Medir los tipos
	12	Comparar los tipos
	14	Tipos decorativos y para titulares
Desarrollo	15	
	16	Una línea temporal
	48	Clasificación de los tipos para texto
Letras, palabras, frases	51	
	52	Comprender la forma de las letras
	56	Mantener la altura de x
	57	Forma y contraforma
	62	Contraste
	64	Reforzar el significado
	70	Crear oraciones, encontrar el sentido
	80	Texto y color
	88	El español no es chino
Texto	89	
	90	El <i>tracking</i> , el <i>kerning</i> y el interletrado
	94	Composición de textos
	96	Textura
	99	No es lo mismo mecanografía que composición tipográfica
	100	El interlineado y la longitud de línea
	106	Proporciones
	114	Componentes de la página de texto
	116	Ubicación del texto en la página
	122	Páginas iniciales y finales
	124	Indicar los párrafos
	126	Destacar textos
	132	Titulares dentro del texto
	136	Líneas viudas y huérfanas

Organización por columnas	137	
	138	Composición en columnas
	144	Alineaciones cruzadas
	146	Expresarse con jerarquías tipográficas
	156	Información tabulada
	162	El texto como elemento gráfico e informativo
Sistemas de retículas	177	
	178	Introducción
	179	Un ejemplo
	180	Componentes de la retícula
	188	Una retícula sencilla
	194	Retículas para formatos grandes
	200	Crear una retícula para texto
	212	Crear una retícula para texto e imágenes
	226	Conclusiones
	227	Bibliografía
	228	Índice de términos

Presentación

viii Diseñar es resolver problemas. El diseño gráfico consiste en resolver problemas creando signos. La tipografía es un conjunto de signos especialmente rico, porque consigue hacer visible el lenguaje. Saber trabajar con la tipografía es esencial para crear un diseño gráfico eficaz.

Dicho esto, puedo afirmar que este es un libro práctico.

A lo largo de los últimos veinte años que he dedicado a enseñar tipografía, he sido incapaz de encontrar un solo texto que les explicase con claridad a los estudiantes principiantes la compleja conjunción de mensaje, imagen e historia que conforma la tipografía. Algunos de los mejores textos sobre historia carecen de ejemplos suficientes; algunos de los mejores textos teóricos se dirigen más a los profesionales que a los novatos.

Y no hay ningún texto que ofrezca a los estudiantes la información fundamental de contexto de forma relacionada con los ejercicios básicos que se realizan en cualquier curso introductorio. Lo que pretendo con este libro es presentar los principios básicos y las aplicaciones tipográficas de un modo que refleje lo que ocurre en el aula, y corroborar esa información con una serie de ejercicios que consoliden los conocimientos adquiridos.

Mi intención es acompañarte a ti, estudiante principiante de diseño gráfico, hasta el punto en el que puedas comprender y demostrar los principios básicos de la tipografía. Si el instinto es la suma del conocimiento y la experiencia, este libro constituye un intento de ampliar ambas cosas con el fin de reforzar tus propias intuiciones tipográficas.

También debería señalar que este es un libro para autodidactas. Lo que yo sé sobre tipografía lo aprendí mediante la lectura, práctica y observación. Tuve la suerte de leer a Emil Ruder en primer lugar. Y también la de poder trabajar en Boston en una época en la que había docenas de profesionales de gran talento que estaban intentando resolver los mismos problemas a los que yo me enfrentaba cotidianamente, a medida que todos íbamos pasando desde los tipos de plomo hacia los tipos digitales de nuestros Macs, pasando por la fase intermedia de la fotocomposición. Lo que aprendí de todo este proceso fue la aplicación constante de la teoría en la práctica, a sentir un gran respeto hacia las letras y una búsqueda incesante de esos momentos en los que lo personal se unía —o por lo menos se acercaba— a lo platónico.

Paul Rand escribió en una ocasión: "La tipografía es un arte. La buena tipografía es Arte". Y aquí radica el problema tanto de los profesores como de los alumnos. El oficio puede enseñarse. El arte está dentro de cada persona. Para muchos estudiantes que empiezan el hecho de que en tipografía no haya reglas seguras, ni exista un camino infalible para llegar al éxito, resulta frustrante. La dificultad pedagógica reside en que la tipografía es un sistema de principios basado en la experiencia, y esos principios siguen evolucionando a medida que evolucionan el lenguaje y los medios de comunicación. En innumerables ocasiones los estudiantes han preguntado: "¿Esto es correcto?", cuando de hecho no existe "lo correcto" en tipografía. La cuestión que deberían plantearse es: "¿Esto funciona? ¿Es útil?". Los diseñadores utilizan la tipografía como respuesta; como respuesta a un mensaje, a un público, a un medio. La única forma de saber si un tipo funciona bien es a través

de una observación directa e informada. Hace falta tiempo, y hacen falta ensayos y errores para saber qué es lo que funciona, y para no preocuparse por lo que pueda ser "correcto" o no.

Cuando hayas terminado los ejercicios de este libro, deberías tener ya la experiencia suficiente como para poner a prueba tus propias ideas sobre el uso de la tipografía. Al fin y al cabo, lo que cualquier diseñador aporta a un proyecto —la suma de lo que sabe y siente, su experiencia personal y única— es lo que garantiza que la variedad, la emoción y, ocasionalmente, la excelencia continuarán animando el diseño tipográfico. Este libro no trata sobre el estilo —una expresión característica de la actitud—, sino más bien sobre una forma clara y nítida de pensar y de hacer. El estilo pertenece al individuo; disfrutar pensando y haciendo es una sensación que todos pueden compartir.

Las actitudes que han impulsado la mayor parte de las páginas que siguen son las mismas que han animado la mayor parte del arte en el siglo xx:

El contenido dicta la forma. Menos es más. Dios está en los detalles.*

* La primera idea es una variación del famoso dictamen del arquitecto Louis Sullivan: "La forma siempre sigue a la función". La segunda, aunque fue popularizada por el arquitecto Mies van der Rohe, fue enunciada por primera vez por Robert Browning en "Andrea del Sarto", 1855 (y, de hecho, esta idea ha existido en la literatura desde *Los trabajos y los días* de Hesíodo, que data del 700 a. de C., en el que el autor escribe: "Ni siquiera saben cuánto más es la mitad que la totalidad") No he logrado establecer la fuente de la tercera, aunque se atribuye al arquitecto Louis Kahn.

Estos tres dogmas identifican claramente el trabajo del tipógrafo: la expresión clara y apropiada del mensaje del autor, la economía de medios inteligente y un entendimiento profundo del oficio.

La idea fundamental que subyace en este libro es el resultado de dos observaciones muy sencillas. En primer lugar,

la tipografía es física.

Hasta no hace mucho, cualquier formación en tipografía comenzaba necesariamente con la composición manual de tipos de metal. Sigue sin haber ningún modo mejor que este para comprender la absoluta fisicidad de la letra, su "cosedad". Cada día que pasa, sin embargo, resulta más imposible trabajar con tipos de metal. Para acercarse a la experiencia de manejar manualmente los tipos, se incluyen en este libro algunos ejercicios que exigen la representación cuidadosa de las letras. (He propuesto estos ejercicios sobre todo para los lectores que, como yo, carecen de las ventajas de una experiencia en las aulas. No se pretende que estos ejercicios sustituyan el trabajo con un buen profesor pero, desde luego, yo espero que puedan potenciar el aprendizaje también en ese caso.) Estos ejercicios te ayudarán no solo a afinar la coordinación entre tu mano y tu ojo, sino también a desarrollar cierta sensibilidad tipográfica. No puedes alcanzar esta sensibilidad solamente mirando y pensando. La única forma de valorar la realidad de los tipos es crear los tuyos propios.

Para algunos de los ejercicios iniciales, la mejor técnica consiste en trabajar con una buena fotocopiadora. Además de proporcionar copias rápidas y claras, así como ampliaciones y reducciones razonablemente fiables, también te permite trabajar con las letras dentro de un marco, un eco débil pero audible de la fundición de moldes en un lingote de plomo.

La segunda observación, sobre todo en términos tipográficos, es que

la tipografía ha evolucionado a partir de la escritura manual.

Si bien pueden hacerse toda clase de cosas con la tipografía de un texto (en especial con un ordenador), tu trabajo logrará el mayor grado de integridad cuando lo que hagas refleje el mismo impulso que nos lleva a todos a ponernos a escribir: la comunicación efectiva, directa y útil.

He dado por hecho, sobre todo en los ejercicios finales, de que las personas que usan este libro se mueven con familiaridad en el ámbito de los programas Adobe Illustrator y Quark Xpress o Adobe InDesign. También deberías disponer de por lo menos una fuente de cada una de las clasificaciones que se describen en las páginas 48-50; de hecho, no estaría mal que escogieses los diez tipos que se destacan en la página 12. Estas tipografías ofrecen un fundamento sólido como una roca para cualquier clase de problemas relacionados con el diseño tipográfico que el futuro te pueda deparar.

He utilizado numerosos ejemplos con el fin de demostrar los puntos que planteo, porque una de las cosas agradables de trabajar con tipografía es que se puede ver de forma inmediata si algo funciona o no (por esa misma razón, he tratado de reducir el texto a su mínima expresión). He diseñado prácticamente todos los ejemplos para que fuesen lo más sencillos posible. Y esto por dos razones: en primer lugar, porque lo "sencillo" es engañosamente difícil (y en el ámbito de la tipografía es, con frecuencia, lo deseable); y en segundo lugar, porque, como ya he dicho antes, este libro versa sobre la intención y el contenido, no sobre los efectos o el estilo.

Esta segunda edición incluye numerosas adiciones y correcciones respecto a la primera. Quizás la más significativa sea la web que la acompaña, www.atypeprimer.com. Allí se pueden encontrar muestras de trabajos de estudiantes, discusiones sobre las mejores prácticas de tipografía para la web, recomendaciones para hacernos con una biblioteca de tipos sólida, enlaces a contenidos sobre tipografía y otros temas relacionados. Considero que la web es una ampliación lógica del material contenido en el libro y os animo a que la consultéis con frecuencia. El descubrimiento tal vez más sorprendente que he hecho desde la primera edición es la relación directa que existe entre una buena tipografía para impresión y una buena tipografía para la web. Confío en que la web de este libro demuestre claramente cómo se trasladan a la pantalla los principios de la tipografía impresa.

x Los ejemplos de este libro tienen el objeto de demostrar que el carácter y la legibilidad del texto solo se entienden en el contexto de los blancos o espacios vacíos: lo que el diseñador de tipos Cyrus Highsmith llama "donde no está el tipo". Un buen tipógrafo no deja de controlar y manipular constantemente la relación entre forma (donde está el tipo) y contraforma (donde no está). Para comprender esta relación, es esencial entender el texto como una progresión de espacios (a la derecha). Cualquier cambio que se introduce en un espacio afecta de inmediato a su relación con todos los demás. Quien esté familiarizado con los principios de la Gestalt encontrará sin duda similitudes con los conceptos de contigüidad, continuidad y cierre. Concluyo la presente introducción con esta observación porque considero que es crucial para la buena tipografía y porque nos ofrece un punto de partida ideal. A medida que avances en la lectura de este libro, ten en cuenta cómo funcionan los espacios, tanto en los ejemplos que mostramos como en las propias páginas.



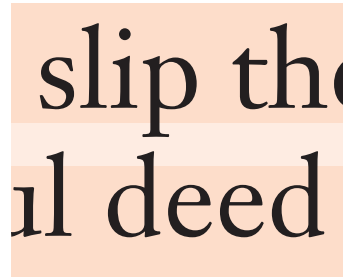
El espacio interno del carácter



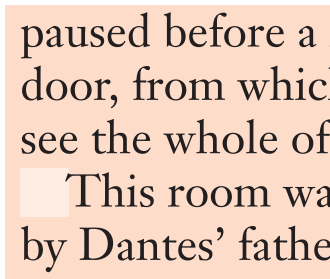
El espacio entre los caracteres



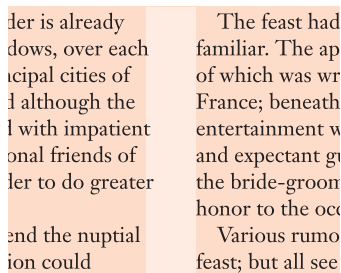
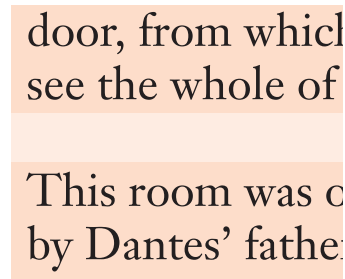
El espacio entre las palabras



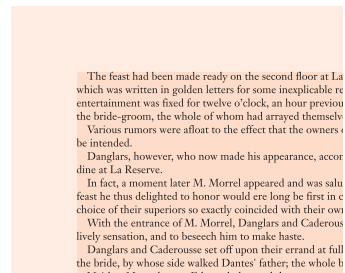
El espacio entre las líneas



El espacio entre los párrafos



El espacio entre las columnas de texto



El espacio entre el texto y el borde de la página

Conocimientos básicos

Describir las partes de la letra

2

Al igual que cualquier otro oficio que haya evolucionado durante quinientos años, la tipografía utiliza cierto número de términos técnicos. Estos términos describen en su mayoría las partes específicas de las letras. Es buena idea acostumbrarse a este vocabulario. Si se conocen las partes que componen una letra, es mucho más fácil identificar cada uno de los tipos.

(En las entradas que siguen, los términos que aparecen en **negrita** se describen en algún otro lugar de esta lista.)



Trazo

La línea que define la forma básica de las letras



Ápice/vértice

El punto creado por la unión de dos **astas** diagonales (**ápice** en la parte superior, **vértice** en la parte inferior).



Brazo

Los trazos cortos que salen del **asta** de la letra, tanto si son horizontales ("E", "F", "T") como si se inclinan hacia arriba ("K", "Y").



Ascendente

La porción del **asta** de una letra minúscula que se proyecta por encima de la **línea media**.



Uña

El medio **remate** que caracteriza a algunos trazos curvos.

Línea de base

La línea imaginaria que define la base visual de las letras (véase el diagrama en la parte inferior).

Línea media

La línea imaginaria que define la **altura de x** de las letras (véase el diagrama en la parte inferior).

Altura de x

La altura de la "x" minúscula en una fuente determinada (véase el diagrama en la parte inferior).

altura de ascendentes
altura

línea media

línea de base

altura de descendentes



Pico

El medio **remate** de algunos brazos horizontales.

Perfil, filete o barra transversal

El **trazo** horizontal de una letra que une dos **astas**.

Cuadratín/medio cuadratín

El cuadratín, que en la tradición anglosajona se basa en la anchura o grosor del carácter de una "M" en caja alta, es el espacio que mide lo mismo que el cuerpo del tipo (en un cuerpo de 48 puntos, por ejemplo, el cuadratín mide 48 puntos de anchura).

Medio cuadratín es, pues, la mitad de un cuadratín. Con frecuencia se utiliza el signo raya para describir el espacio del cuadratín y el signo menos para el medio cuadratín.

Bucle o panza

La forma redondeada que describe una **contraforma**. El bucle o panza puede ser abierto o cerrado.

Cruz o travesaño

El **trazo** horizontal de una letra que atraviesa su **asta**.

Apófige

La transición entre el **remate** y el **asta**.

Horcadura

El espacio interior que se crea donde se unen dos **trazos**.

Contrapunzón

El espacio que hay en el interior de una letra, que tiene un contorno cerrado por completo o bien parcialmente cerrado.

Descendente

La porción del **asta** de una letra en caja baja que se proyecta por debajo de la **línea base**.

Lágrima

La terminación redondeada de un **trazo** que no es un **remate**.

Oreja

El **trazo** que se extiende más allá del **asta** principal de la letra.

Cola

Trazo corto que parte del **asta** de la letra, tanto en la parte inferior del **trazo** ("L") como inclinándose hacia abajo ("K", "R").

fi fi fl fl hn

Ligadura

El carácter formado por la combinación de dos o más letras.

Hombro

El **trazo** curvo que no forma parte de un **bucle**.

O O e e

Modulación

La orientación de la letra, según la indica el **trazo** fino en las formas redondas.

g

Cuello

El **trazo** que conecta el **bucle** y el **ojal** inferior de la caja baja de una "G".

S

Doble arco

El **asta** curva de la "S".

A T W

Floritura

El arabesco que amplía el **trazo** de una letra.

g

Ojal inferior

En algunos tipos, el **bucle** creado en el **descendente** de la caja baja de una "G".

b q G

Espolón

La extensión que articula la unión de un **trazo** curvo y un **trazo** rectilíneo.

Q j

Gancho o cola

El **trazo** curvo o diagonal que presentan en su extremo determinadas letras.

A T M

Remate

El pie en ángulo recto u oblicuo que se halla al final del **trazo**.

T V b p

Asta

El **trazo** vertical u oblicuo más característico de la letra.

T t

Terminal

La terminación de un **trazo** que no tiene **remate**. Este término es, en cierto modo, una palabra comodín. Los terminales pueden ser planos ("T", como arriba), aplanados, agudos ("t", como arriba), graves, cóncavos, convexos o redondeados como una pelota o una **lágrima**.

La fuente

La fuente completa de un tipo contiene mucho más que veintiséis letras, diez numerales y algunos signos de puntuación. Para trabajar bien con la tipografía, habrá que asegurarse de que se está trabajando con una fuente completa, y también se debería saber cómo hay que usarla.

Caja alta

Las letras mayúsculas, incluidas determinadas vocales acentuadas, la cedilla (ç) y la tilde de la ñ, así como las ligaduras entre a/e y o/e (æ, œ).

Caja baja

Las letras de caja baja incluyen los mismos caracteres que las de caja alta, más las ligaduras entre f/i, f/l, f/f y f/f/i, y la *esset* (la doble s alemana).

Versalita

Son letras en caja alta reducidas a la altura de x del tipo. Las versalitas se encuentran sobre todo en las fuentes con remates, como parte de lo que a menudo se denomina caracteres expertos. Casi todo el *software* tipográfico incluye un comando de estilo que genera una versalita que se basa en las formas de las letras de caja alta. Estas versalitas que se generan de forma artificial no deben confundirse con las versalitas verdaderas (incluidas en la fuente).

A Å Â Ä À Á Ã Æ B C Ç
D E É È Ê Ë F G H I Ì Í Î Ï J K L M
N O Ó Ò Ô Ö Ø Æ P Q R S
T U Ú Ù Û Ü V W X Y Z

a á à â ä å ã æ b c ç d e é è ê ë
f f i f l f f i f f l g h i ì í î ï j k l m n ñ
o ó ò ô ö ø œ p q r s ß
t u ü û ù ú v w x y z

A Á À Â Ä Å Ã Æ B C Ç D E É È Ê Ë
F G H I Í Î Ï J K L M N Ñ
O Ø Ó Ò Ô Ö Ø Æ P Q R S Š
T U Ú Ù Û Ü V W X Y Ý Z Ž

Aa

Versalita
de la Baskerville
generada de
forma artificial

Aa

Versalita de
la Baskerville
propia de la
fuente

Tipo mostrado:
Monotype Baskerville

Numerales de caja alta

También llamados cifras capitales, estos numerales tienen la misma altura que las letras de caja alta y están compuestos con la misma anchura de *Kerning*. Resultan especialmente útiles para usarlos en tablas, o en cualquier contexto que requiera letras de caja alta.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Numerales de caja baja

También se denominan cifras de estilo antiguo o cifras de texto; están compuestos a la altura de x, con ascendentes y descendentes. Son idóneos para los casos en que necesitan combinarse letras en caja alta y en caja baja. Los numerales en caja baja son mucho menos frecuentes en los tipos de palo seco que en los tipos con remates.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

La cursiva

Actualmente la mayoría de las fuentes se crean con sus correspondientes cursivas. Las versalitas, sin embargo, casi siempre son solo romanas. Al igual que ocurre con las versalitas, las cursivas que se generan artificialmente no presentan el mismo aspecto que las cursivas genuinas.

Obsérvese la diferencia entre una cursiva "verdadera" y lo que suele llamarse una "oblicua". En una verdadera cursiva las formas hacen referencia a la escritura cursiva manuscrita que se empleaba en la Italia del siglo xv. Las oblicuas, por lo general, se basan en la forma redonda de un tipo. Las tipografías contemporáneas suelen difuminar la distinción entre cursiva y oblicua, pero es necesario ser consciente de las diferencias que existen entre ambas.

A Á Â Ã Ä Å Æ B C Ç D
E Ë Ê Ë È É F G H I Î Ï Ñ K L M
N Ñ O Ø Ö Ó Ò Ó Œ P Q R S T
U Ü Ú Û Ü V W X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

a å â ä à á ã æ b c ç d e ë ê è é f f i f l f f
f f i f f l g h i î ï ï j k l m n ñ o ø ö ó ò ó œ
p q r s β t u ü ú ù ú v w x y z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

a a

Baskerville
redonda
con su cursiva

a a

Univers 55
(redonda)
y **Univers 56**
(oblicua)

Puntuación y caracteres misceláneos

Aunque todas las fuentes contienen signos de puntuación estándar, los caracteres misceláneos pueden variar de unas tipografías a otras. Es importante estar familiarizado con todos los caracteres de los que se dispone en una fuente determinada, antes de escoger el tipo indicado para un trabajo concreto.

! * - — — _ () { } [] “ ” ‘ ’ . : , ; ...
 / ? ; † ‡ § ‹ › ‹‹ ›› ¶ & # \$ % € £ ¥
 ™ © ® @ ^a ^o ^m ‹ › + ± =
 ÷ • ° Ð ð Þ þ f · ° ¬ μ / - ~ ' " 1
 % 0/0 1/8 1/4 1/3 3/8 1/2 5/8 2/3 3/4 7/8

Ornamentos (*dingbats*)

Se llaman ornamentos los diversos símbolos destinados a ser utilizados junto con la tipografía. La mayoría de los ornamentos se comercializan como una fuente completa, y no en conjunto con una tipografía.

+ - × ÷ = ±
 @ ° ' " % / ¢ / ¢ ☎
 ◀ ▶ ↩ ↪ ↶ ↷ ↸ ↹
 ♥ ♦ ♠ ♣ ♡ ♢ ♣ ♣
 ● ○ ⊘ ⊙ ⊗
 ■ ◻ ◻ ◻ ⊗
 ★ ☆ ♀ ♂ ✎
 ... ■ R || # ☞ ☜

Tipos mostrados:
 Monotype Baskerville (páginas 6-7), y Universal News
 y Commercial Pi (página 7, abajo)

Redonda

Cuando se conocen las partes de las letras, pueden identificarse los diferentes tipos con facilidad. Más allá de los rasgos característicos de un tipo, sin embargo, existen también aplicaciones de estilo que deberías reconocer. En una misma familia tipográfica pueden darse algunos de estos estilos, combinaciones de ellos o todos en su conjunto.

Redonda

Es el estilo básico de las letras, y también se las denomina “romanas” porque las letras en caja alta derivan de las inscripciones en los monumentos romanos. Cuando se utiliza para describir el estilo de un tipo, el término “redonda” siempre hace referencia a la caja baja. En algunas tipografías existe un trazo ligeramente más fino que la redonda, que se denomina *book*.

Cursiva

Cursiva

También llamada “itálica”, nombre que procede de la escritura manuscrita italiana del siglo xv en la que se basan sus formas. (Véase la página 6 para una descripción de las letras oblicuas.)

Negrta

Negrta

Caracterizada por un trazo más grueso que la redonda, según las anchuras de trazo relativas que tenga un tipo puede denominarse seminegra, negra, extranegra o supernegra. En algunos tipos (en especial Bodoni), a la versión más negrita se le llama **de cartel** o **“poster”**.

Fina

Fina

Tiene un trazo de menor grosor que la letra redonda. Las de trazos aún más delgados suelen denominarse superfinas.

Estrecha

Estrecha

Tal como su nombre indica, es una versión estrecha de la letra redonda. Los estilos muy estrechos también suelen llamarse letras compactas.

Ancha

Es exactamente lo que estás pensando: una variación expandida de la letra redonda.

La confusión de estilos dentro de las familias tipográficas puede resultar desalentadora para los principiantes; desde luego, sigue siendo una pequeña molestia incluso entre los diseñadores más experimentados. La única forma de manejar la profusión de nombres —como cuando se aprenden los verbos irregulares en francés— es aprendérselos de memoria. (Véase en la página 44 la propuesta de Adrian Frutiger para resolver este problema de nomenclaturas.)

Ancha

Adobe Caslon SemiBold

Akzidenz Grotesk Regular

Akzidenz Grotesk Medium

Bodoni Old Face Medium

Futura Book

Helvetica Compressed

Gill Sans Heavy

Gill Sans Extra Bold

Gill Sans Ultra Bold

Grotesque Black

Meta Normal

Univers Thin Ultra Condensed (Univers 39)

Medir los tipos

10 Además de su propio vocabulario, la tipografía tiene también sus propias unidades de medida. En un principio, el tamaño venía determinado por la altura de las piezas materiales de los tipos de plomo. Obviamente, ya no es habitual que utilicemos tipos de plomo para componer; pero el concepto de letras fundidas en pequeñas piezas de plomo sigue siendo la forma más útil de pensar, en lo que se refiere a tamaños de letras. Aunque originalmente el tamaño del tipo correspondía al tamaño del cuerpo del tipo (el lingote de metal en el que se fundía la letra), en la actualidad lo habitual es que la medida corresponda a la distancia entre el extremo superior del ascendente y el extremo inferior del descendente.

El espacio entre líneas de texto se denomina interlineado. Originalmente se conseguía mediante tiras de plomo (en inglés, *lead*, y de ahí el término *leading*, que refiere en inglés al interlineado) que se sitúa entre las líneas de tipos de metal.

Calculamos el tamaño de los tipos con unidades que se llaman puntos. Un punto, tal como se utiliza hoy en día, mide 0,35 mm, o 1/72 pulgadas. La pica, también muy utilizada por los impresores, consta de 12 puntos. En una pulgada hay 6 picas.

Cuando escribimos una dimensión en picas y puntos, la abreviatura estándar es **p**.

6 picas

se escribe

6p o bien **6p0**

6 picas, 7 puntos

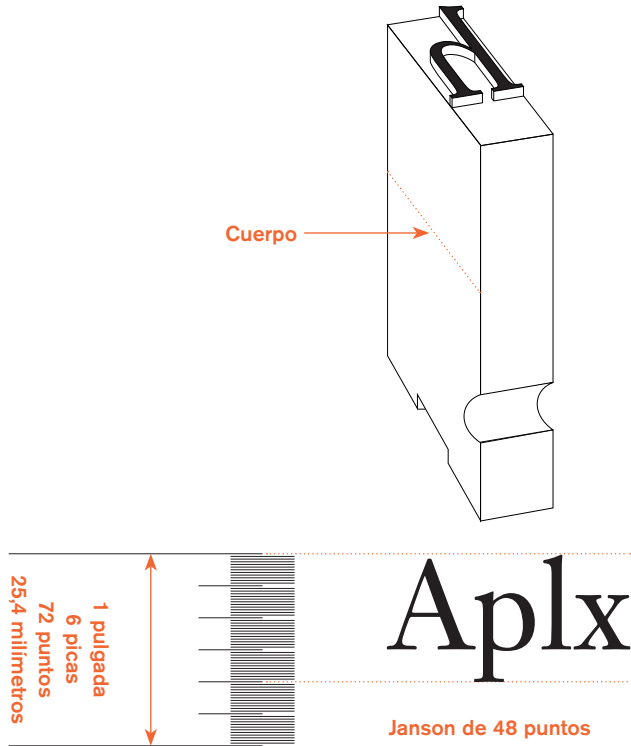
se escribe

6p7

7 puntos

se escribe

7 pt, 0p7, o bien p7



Cuando se especifica el tamaño del tipo y el interlineado, debe utilizarse una barra entre los dos números.

Univers de 10 puntos con interlineado de 2 puntos

se escribe

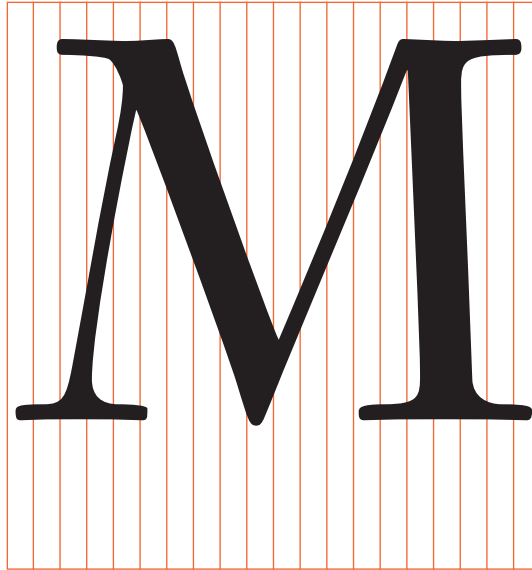
10/12 Univers

Siempre que se abre un programa de ordenador en el que se requiera alguna tarea de composición tipográfica, hay que asegurarse de que las medidas predeterminadas están en puntos y picas.

Anchura de carácter

La anchura de carácter está formada por la letra en sí misma más el espacio que se necesita a cada uno de sus costados para que no se superponga a otra letra. Las anchuras de carácter se describen en **unidades**, una medida completamente arbitraria que varía de un sistema a otro. En el ejemplo que aparece a la derecha, la “M” de caja alta (por lo general, la letra más ancha) mide 20 unidades de anchura; la medida podría también ser de 40 unidades o de 18 unidades.

Cuando los tipos se fundían a mano, podía ocurrir que cada una de las letras tuviese una anchura de carácter única. A medida que se ha desarrollado la composición tipográfica mecánica, los diseñadores de tipos se han visto forzados a restringir el número de anchuras de carácter de una tipografía dada, con el fin de adaptarse a las limitaciones del sistema (metal o fotocomposición) de producción de tipos. A una “a” y a una “e”, por ejemplo, puede asignárseles la misma anchura de carácter en algunos sistemas, porque la tecnología no ha sido capaz de admitir distinciones más sutiles. La tecnología digital actual ha avanzado mucho en la restauración de la variedad que imperaba entre los tipos fundidos en plomo. Muchos programas de *software* funcionan a una escala de 200 unidades referidas a la anchura de carácter de una “M”.



1.234.567,00

450.118,19

1.234.567,00

450.118,19

Tradicionalmente, los numerales de caja alta presentaban anchuras de carácter idénticas, de tal forma que quedaban alineados verticalmente (véase ejemplo superior), a diferencia de los numerales de caja baja, diseñados con anchuras variables. En muchas de las actuales fuentes OpenType han desaparecido estas diferencias.

Comparar los tipos

12 Imagen, historia y significado convergen en todos los aspectos de la tipografía, incluso en las letras más simples.

Los diez tipos que se muestran en estas dos páginas representan quinientos años de diseño de tipos. Los hombres y las mujeres que las dibujaron deseaban alcanzar dos objetivos: una buena legibilidad y una expresión adecuada de la estética de su tiempo. Estos tipos (y hay otros como estos) han sobrepasado el segundo de los objetivos. Han seguido utilizándose durante décadas —en algunos casos, durante siglos— después de que fueran diseñados, y han seguido siendo considerados como buenas expresiones de nuestra manera de pensar, de leer y escribir, y también de nuestra manera de imprimir.

En tu condición de principiante en el mundo de la tipografía, deberías estudiar estos diez tipos con suma atención. En cualquiera de los ejercicios que propone este libro —y casi en cualquiera de tus primeros proyectos—, estos diez tipos son todo lo que necesitas para desarrollar tu habilidad. Cuando hayas comprendido cómo utilizarlos de forma adecuada y eficaz, estarás bien preparado para comprender y valorar otros tipos a medida que los vayas encontrando en tu camino.

Las fuentes completas de la mayoría de los tipos que se ven aquí se muestran en el capítulo dedicado al “Desarrollo”, páginas 15-50.

Bembo

Radiografía

Garamond

Radiografía

Janson

Radiografía

Caslon

Radiografía

Baskerville

Radiografía

Bodoni

Radiografía

Serifa

Radiografía

Futura

Radiografía

Gill Sans

Radiografía

Univers

Radiografía

Al estudiar el trabajo de otros diseñadores, se descubrirá que muchas personas que se dedican seriamente a trabajar con tipografías emplean una paleta de tipos limitada. Algunos, de hecho, desarrollan toda su carrera utilizando solamente uno o dos tipos.

Para nuestros propósitos, lo que merece la pena observar no son las semejanzas entre estos tipos, sino sus diferencias; la acumulación de elecciones que hace que cada uno de ellos sea única. Compárense, por ejemplo, las distintas formas de la "a" en caja baja:

a a a a a a a a a

Más allá de las diferencias más obvias en la altura de x, estas formas presentan una gran riqueza de variantes en el grosor de línea, la anchura de trazo relativa y otras relaciones internas, así como en la sensación que producen. Para un buen tipógrafo, cualquiera de estas sensaciones connota una aplicación que viene determinada por el uso y la expresión. En otras palabras, todas las tipografías sugieren las aplicaciones para las que son adecuadas.

Como dijera Eric Gill, las letras son cosas, y no imágenes de cosas. En tanto que la letra genérica "A" puede indicar cierta cantidad de sonidos distintos, la "a" de caja baja de la Bembo es un carácter específico que difiere tanto en la forma como en la sensibilidad de las "a" de caja baja de la Bauer Bodoni, la Serifa 55, la Helvetica o la Futura. Las cinco letras transmiten la idea de "A", pero cada una de ellas presenta su propia estética.

R R R R R R R R R R

La letra "R" en caja alta (sobre estas líneas) muestra la gama de actitudes que los tipos son capaces de transmitir. Si examinas estas formas durante el tiempo suficiente, seguro que acabarás decidiendo que algunas de las colas parecen más caprichosas, en tanto que otras son más elegantes; algunas tendrán un aspecto más mecánico, otras parecerán más caligráficas, algunas serán armónicas y otras serán extrañas. Lo que este examen te enseña es qué impresiones te producen los distintos tipos. Te enseñan lo que tú aportas al debate acerca de qué es lo adecuado en lo que respecta a la elección de los tipos.