

ELLEN LUPTON

pensar
con

tipos

2ª EDICIÓN
REVISADA Y AMPLIADA

Una guía clave para
estudiantes, diseñadores,
editores y escritores

GG

CON MÁS
FUENTES
EJEMPLOS
PÁGINAS
PERSONAS
PRINCIPIOS
EJERCICIOS

對齊

gg

Ellen Lupton

pensar
con
tipos

2ª EDICIÓN
REVISADA Y AMPLIADA

Una guía clave para
estudiantes, diseñadores,
editores y escritores

GG

h
h

S
→ revise

e



letra

6 INTRODUCCIÓN

8 HUMANOS Y MÁQUINAS

32 ANATOMÍA

33 Alfabeto latino

34 Árabe

35 Chino

36 Coreano

37 Japonés

38 Índico

40 TIPOS Y FUENTES

42 Altura

46 Anchura

54 Clasificación tipográfica

58 Escoger tipos

64 Familias tipográficas

68 Mayúsculas

70 Cursivas

72 Números

76 Signos

80 Tamaños ópticos

84 Fuentes variables

88 Ornamentos

92 Lettering

94 Diseñar tipos

96 *ejercicio* | Caracteres modulares

98 *ejercicio* | Branding con tipos

n nn p pp



فارسی | اردو | پښتو
بی | کوردی | جاوی



texto

- 102 **LECTORES, ESCRITORES Y USUARIOS**

- 114 **COLUMNAS, LÍNEAS Y ESPACIADO**
- 116 Alinear columnas
- 124 Ancho de línea
- 126 Párrafos
- 128 Líneas cortas
- 132 Kerning
- 134 Tracking
- 138 Espaciado vertical
- 144 Texto en vertical
- 148 Legibilidad e inteligibilidad
- 150 Prosa inteligible
- 152 *ejercicio* | Textura
- 154 *ejercicio* | Espacio

- 156 **JERARQUÍA Y ESTRUCTURA**
- 158 Jerarquía mínima
- 160 Jerarquía por capas
- 164 Escala tipográfica
- 166 Jerarquía visual y semántica
- 168 Diseño inclusivo
- 170 *ejercicio* | Retículas y jerarquía

- 172 **DIVERSIDAD DE SISTEMAS DE ESCRITURA**
- 174 Tipografía árabe
- 178 Tipografía china
- 182 Tipografía coreana
- 190 Tipografía japonesa
- 194 Tipografía índica
- 200 Kigelia: una fuente tipográfica para África

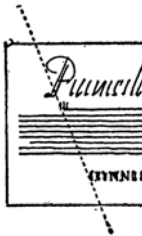
maqueta

- 204 **ANDAMIAJES Y ESQUELETOS**

- 218 **EQUILIBRIO Y ALINEACIÓN**
- 220 Simetría y asimetría
- 222 Agrupar
- 226 Alinear elementos
- 228 Bordes

- 230 **RETÍCULAS**
- 232 Retícula de libro
- 234 Retícula de columnas
- 236 Retícula modular
- 240 Rejilla base
- 242 Maquetas adaptativas
- 244 Diseñar en serie
- 246 *ejercicio* | Retícula y antirretícula
- 248 *ejercicio* | Serie ampliada

- 250 **CONTRIBUCIONES**
- 251 **ÍNDICE ALFABÉTICO**



HOOD'S LATEST

Published by
C. I. HOOD & CO. 1884
Entered according to Act of Congress in the year 1883, by C. I. H.

LOWELL,
MASS., U.S.A.
of the Librarian Congress at Washington.

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

HOOD'S LATEST.
Prepared by
C. I. HOOD & CO.
Sole Proprietors of
Hood's Sarsaparilla,
*The Strongest
Purifier of the Blood.*

NEW LABORATORY
LOWELL, MASS., U.S.A.

Competent Physicians
Hood's Sarsaparilla
is prepared by
who have a
and many years
in the business
is still prepared
the direction of
who originated
trusted in the
to the hands of
know one reason
prepare a medicine
Hood's Sarsaparilla
upon as a thoroughly
valuable medicine.

SCROFULA.
It is probably the most
population than any other
in the world, and is
in runnels, sores, eczema,
swellings, enlarged
spleen, enlarged
internal organs,
all trace of
young children.
I derive so much
benefit from Hood's
Sarsaparilla,
Wm. A. Knapp, C.

A PARTICULAR
of Hood's Sarsaparilla
special attention is One
Doty, an unimpeachable
economy, while indisputable
that Hood's Sarsaparilla
most effective, and most
purer known.

PURIFY THE BLOOD.
We have so many
the efficacy of
able to present the
condensed statement of only a few.
Having been afflicted with a complication
of disorders, the result of impure blood, I took
Hood's Sarsaparilla, and the result was
entirely satisfactory. Mrs. John Sartan, 20 No
corner St. New Haven, Conn.

"Last Summer I commenced taking Hood's
Sarsaparilla for dyspepsia. I used one bottle
and derived a large amount of benefit. If
I could advise any one troubled with
pepsia, to give it a trial, and I think they will



be satisfied with the result.

ALL RUN DOWN
When the system is debilitated by
ing weather, or when
fall run down from
there is nothing which
strengthening effect
of the remedy.

"As a Last Resort"
The Little Girl of Albany, N.Y.
Wonderfully cured by
Hood's Sarsaparilla.

Recently happened in Albany
and led to much suffering and
caused great surprise among
conversant with the facts in
case. It was the cure the little
Michael J. Oirm, living at 288
scoliosis in its worst form.

WONDERFUL CURE.
A gentleman, who is
been afflicted with
has thirteen
was absolutely
at the use of
... had, was
... let look
able physi-
thing upon
... would be
... in fact
... Quine

"AS A LAST RESORT"
Accordingly commenced giving Hood's
Sarsaparilla to the little sufferer, and
when only half a bottle had been taken he
could see a change in her condition.
When the whole bottle was taken, the
aches had entirely ceased, 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 informs
us, that now she is well and healthy
again.

Hood's Sarsaparilla
Sold by all druggists \$1.50, 60c & 50c.
Made only by C. I. Hood & Co. Lowell, Mass.
100 Doses One Dollar.

*The Strongest, The Efficient, and
Cheapest Purifier of the Blood.*

Try it. Try it.

**THE TEETH, SWEETENS
THE BREATH, AND HARDENS THE GUMS. ONLY TWENTY FIVE CENTS A BOTTLE.**

ZARZAPARRILLA HOOD'S (1884). En esta postal publicitaria, el rostro lozano de una mujer atraviesa una hoja de papel impresa. Sus ojos brillantes y su tez radiante son mejor muestra de la eficacia del producto que cualquier texto que pudiera llevar escrito el anuncio. Texto e imagen se dibujaron a mano y se reprodujeron con litografía en color.

introducción

La primera edición de *Pensar con tipos* se publicó en el año 2004. Desde entonces, este libro lo han leído diseñadores de todo el mundo para adentrarse en el arte y el oficio de la tipografía. Han pasado veinte años y hemos renovado y actualizado hasta el último cíbero de este fiable volumen. Mi forma de entender el diseño ha crecido y se ha ampliado, y lo mismo ha hecho este libro. En esta segunda edición, *Pensar con tipos* tiene más páginas y más contenido. La maqueta tiene más espacio para respirar y el texto es más accesible.

Esta nueva edición de *Pensar con tipos* incluye decenas de tipos de letra nuevos e interesantes. Aquí encontrarás tipos clásicos, letras raras, fuentes de libre uso, fuentes de Google, fuentes de Adobe y fuentes *indie*, además de tipos de letra y diseños elaborados por mujeres y personas racializadas. También incluye colaboraciones de personas expertas que, en forma de ensayos visuales, han aportado sus conocimientos sobre algunos de los sistemas de escritura que existen en el mundo. Estas introducciones a diversos alfabetos sirven para complementar el tema central del libro: trabajar con tipografía en alfabeto latino. Esta nueva edición aborda también principios básicos de maquetación, como el equilibrio visual y el agrupamiento según los principios de la Gestalt, lo que convierte esta obra en una guía integral de diseño gráfico.

En *Pensar con tipos* se incide en los errores más habituales y en cómo resolverlos. En las ediciones anteriores se empleaba la expresión “delito tipográfico” para mofarse de los vanidosos esnobs tipográficos —y aquí me incluyo—. Pero esa frase parece restar valor a los verdaderos delitos y a los castigos inhumanos. Durante la redacción de esta nueva edición, me planteé suprimir todo lo relativo a esas pifias tipográficas, pero al final decidí que explicar los errores sin entrar en juicios de valor serviría para que lectores y lectoras se fijasen con mimo en las tradiciones vivas de la tipografía.

Este libro es para cualquiera que trabaje o juegue con las palabras. La tipografía es una herramienta que sirve para leer, escribir y aprender, y también para la felicidad y el descubrimiento. Quiero dar las gracias al Letterform Archive por sus imponentes fotografías de documentos históricos; a mis profesores, alumnos, familiares y amigos por su atención y su paciencia, y a todos los diseñadores que, antes que yo, se dedicaron a escribir las reglas de este oficio.



Non temptabis dñm deum tuū: sicut temptasti i loco temptationis. Custodi precepta dñi dei tui ac testimonia ⁊ ceremonias quas precepit tibi: ⁊ fac qđ placitum est ei bonū in conspectu dñi ut bene sit tibi: ⁊ ingressus possideas terram optimam de qua iuravit dñs patribz tuis ut delectet omnes inimicos tuos corā te sicut locut⁹ ē. **Cū** interrogaverit te filius tuus cras dicens quid sibi volūt testimonia hęc ⁊ ceremonie atq; iudicia que precepit dñs de⁹ nosse nobis: dices ei. Servi eram⁹ pharaonis in egipto: ⁊ reduxit nos dñs de egipto in manu forti: fecitq; signa atq; prodigia magna ⁊ pessima in egipto cōtra pharaonē ⁊ omnē domū illius in conspectu nostro: ⁊ reduxit nos inde ut introductis daret terrā sup qua iuravit patribz nr̄is. **Precepitq; nobis dñs ut faciamus omnia legumina hęc: et timeamus dñm deū nostrum ut bene sit nobis cunctis diebus vite nostre sicut ē hodie. Erig⁹ nosse misericors: si custodierimus et fecerimus omnia precepta eius coram domino deo nostro sicut mandavit nobis.** **VI**
Dum vero introduxerit te dominus deus tuus in terrā quā possessurus ingredieris ⁊ deleverit gentes multas coram te etheum et gergezum et amorceum chananeū et pherezum et eueum et iebuseum septē gentes multo maioris numeri q̄ tu es ⁊ robustiores te tradideritq; eas dñs deus tuus tibi: percuciesq; eas usq; ad interitionem. **Non** inibis cū eis sedes nec misceberis earū: neq; sociabis cū eis cōiugia. **Filiam** tuā non dabis filio eius: nec filiam illius accipies filio tuo: quia seducet filium tuum ne sequatur me ⁊ ut magis huiar dijs alienis. **Itaq;**

furo: dñi: et delebit te cito. **Quin** potius hęc facietis eis. **Aras** eos: subvertite ⁊ confingite statuas: lucosq; succidite: ⁊ sculpilia comburite: quia ipse sanctus es domino deo tuo. **Te** elegit dñs deus tuus: ut sis ei populus peculiaris de cunctis pplis qui sunt sup terram. **Nō** quia cūctas gentes numero vincebatis vobis iudus ē dominus et elegit vos cū om̄ibz litis pplis pauciores: sed quia dilexit vos dominus: ⁊ custodivit iuramentum qđ iuravit patribz vestris. **Eduxitq; vos** i manu forti et redemit de domo servitutis: de manu pharaonis regis egipti: ⁊ scies quia dñs deus tuus ipse ē deus fortis et fidelis: custodiens padū ⁊ misericordiam diligētibz se ⁊ hys qui custodiunt precepta eius in mille generationes: et reddens odientibus se statim: ita ut disparet at eos et ultra nō disparet propterea eis relictus qđ merent. **Custodi** ergo precepta et ceremonias atq; iudicia: que ego mandabo tibi hodie ut facias. **Si** postq; audieris hęc iudicia custodieris ea et feceris: custodiet et dominus deus tuus tibi padum ⁊ misericordiam quā iuravit patribz tuis et diliget te ⁊ multiplicabit: benedicetq; fructui ventris tui ⁊ fructui terre tue: frumento tuo atq; vindemie ⁊ oleo et armentis gregibus ovium tuarū super terram: pro qua iuravit patribz tuis ut daret eā tibi. **Benedictus** eris inter omnes p̄plos. **Non** erit apud te stercus utriusq; sepius: tam in hominibus q̄ in gregibus tuis. **Auferat** dñs a te omnē languorem: ⁊ infirmitates egipti pessimas quas novisti nō inferet tibi sed cunctis hostibus tuis. **Deurabis** omnes p̄plos quas dominus deus tuus daturus ē tibi. **Nō** parceret

humanos y máquinas

Los sistemas de escritura surgen del cuerpo. Los primeros tipos emulaban la **caligrafía** (palabra que, en griego, significa ‘escribir con letra hermosa’) y la escritura manuscrita cotidiana. Pero, a diferencia de los caracteres manuscritos, los caracteres tipográficos son una serie de símbolos manufacturados y están concebidos para la repetición. La historia de la tipografía refleja las tensiones entre el gesto de la mano y la producción mecánica, entre las formas orgánicas y las geométricas, entre el cuerpo humano y los sistemas abstractos. Y esas tensiones siguen revigorizando hoy el diseño de tipografía.

Los **tipos móviles**, inventados por Johannes Gutenberg, revolucionaron la escritura en Europa. Antes de su existencia, los copistas escribían los libros a mano, mediante un proceso lento y costoso. Con el sistema de los tipos móviles metálicos, se funden las letras a partir de un molde y luego se ensamblan en “formas” para imprimirlas. Una vez impresas las páginas, los operarios desmontaban las formas, reclasificaban las letras y las volvían a guardar para usarlas en otro momento. La impresión con tipos móviles se considera la primera manifestación de producción en serie.

Los tipos móviles resultaban eficaces para imprimir sistemas de escritura alfabéticos —como el latino, el griego o el cirílico—, en los que los sonidos del habla se representan mediante unos cuantos signos. Gutenberg, que imprimió sus libros con tipos metálicos, también quería darles el aspecto de estar hechos a mano. De ahí que diseñase variantes de muchos caracteres a imitación de la caligrafía densa y oscura de la época, conocida como “gótica” o “fraktur”. También diseñó **ligaduras**, unos caracteres que sirven para combinar dos o más letras en un solo glifo. Esos detalles, aunque le restaban eficiencia al proceso de producción de libros, los hacían más naturalistas.

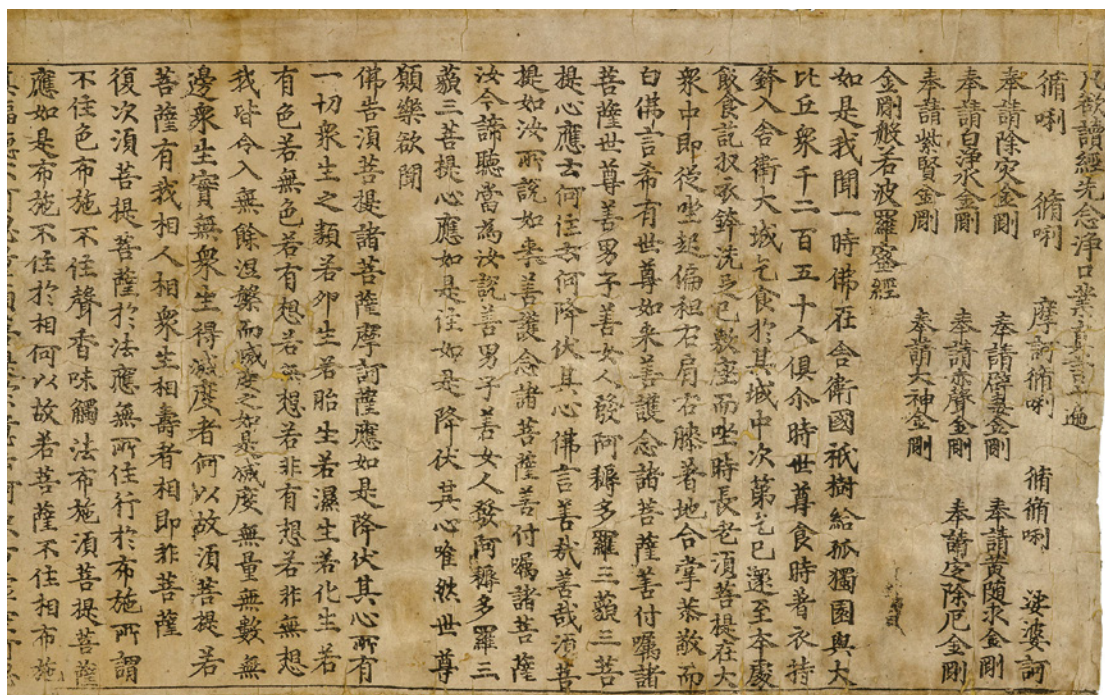
El libro impreso más antiguo que existe, el Sutra del Diamante, se hizo en China en el año 868.⁺ Se imprimió con **bloques de madera**, una técnica que se adapta muy bien al sistema de escritura del chino, que tiene miles de caracteres distintos. Este proceso consiste en que los artesanos dibujan cada carácter en un bloque y luego tallan la madera de alrededor. No hacía falta que esos trabajadores supieran leer, lo que contribuía a que la técnica fuera menos costosa.

BIBLIA DE 42 LÍNEAS (1455). Es el libro que supuso el despegue de los tipos móviles en Europa. Fue impreso por Johannes Gutenberg, Johann Fust y Peter Schoeffer en Maguncia (Alemania). Unos artesanos añadieron a mano las capitulares decorativas para darle el aspecto lujoso que tenían los textos manuscritos de la época. (Imagen por cortesía de Letterform Archive.)

+ Sobre la historia de la impresión, véanse Michael F. Suarez S.J. y H. R. Woudhuysen, *The Book: A Global History*, Oxford University Press, Oxford, 2013, y Alan Bartram, *Five Hundred Years of Book Design*, British Library, Londres, 2001. (Librery, 2001).

La impresión con madera, o xilografía, también fue crucial en Corea. Para imprimir entre 1236 y 1251 la Tripitaka, una ingente recopilación de textos budistas, hicieron falta más de ochenta mil bloques. Aparte de grabar en madera, los impresores coreanos también desarrollaron tipos metálicos en el siglo XVIII. Los tipos móviles eran idóneos para imprimir el alfabeto coreano, el *hangul*, diseñado por el rey Sejong en el año 1443.

Los sistemas de escritura y las técnicas para reproducirlos han florecido por todo el mundo.+ Gutenberg, si bien desconocía la tradición impresora asiática, basó su invención en diversos precedentes europeos, como la xilografía, la escritura manuscrita, las prensas para vino y las monedas de metal acuñadas con punzones.



SUTRA DEL DIAMANTE (868 D. C.)
Este libro se imprimió en China estampando bloques de madera tallada sobre hojas sueltas de papel que luego se ensamblaron en forma de rollo. Colección de la Biblioteca Británica.

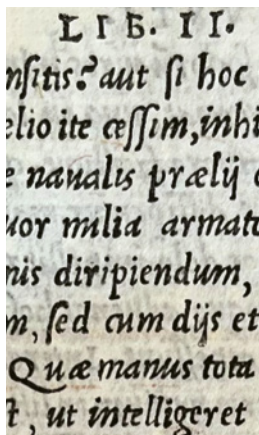
+ Amalia E. Gnanadesikan,
The Writing Revolution: Cuneiform to the Internet,
John Wiley & Sons, Hoboken,
Nueva Jersey, 2009.

思館前白曰壕寨使已定舍館於城東將士欲各入城
 挈家詣城東宿友規等然之思館等大謀持白挺殺守
 門者入府開庫取鎧仗友規等皆逃去思館遂據城集
 城中少年得四千餘人旬日間戰守之具皆備景崇諷
 鳳翔吏民表已知軍府事朝廷患之以王守恩為求興
 節度使趙暉為鳳翔節度使以景崇為邠州留後
 漢復以孫方簡為義武節度使契丹將郎五即耶律忠也
蕃名郎五國
主族人之麻答掠定州而遁
 初契丹北歸至定州以義武節度使孫方簡為大同節
 度使方簡怨恚不受命帥其黨三千人保狼山故寨契
 丹攻之不克未幾遣使降漢漢主復其舊官使扞契丹

ESPEJO COMPLETO REVISADO
 DEL BUEN GOBIERNO (1422).
 Página compuesta con tipos
 móviles de bronce. Hoja
 impresa recopilada en Melvin
 P. McGovern, *Korean Movable
 Types*, Dawson's Book Shop,
 Los Angeles, 1966. (Imagen
 reproducida por cortesía de
 Letterform Archive.)

EL HUMANISMO Y EL CUERPO

+ Sobre los orígenes de los tipos romanos, véanse Gerrit Noordzij, *Letterletter* (Hartley and Marks, Vancouver, 2000) y John Boardley, *Typographic Firsts: Adventures in Early Printing* (Bodleian Library, University of Oxford, Oxford, 2021).



FRANCESCO GRIFFO diseñó tipos en romana y cursiva para Aldo Manucio. En aquella época, se consideraban tipos distintos. Esta página se imprimió en 1525. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)

En la Italia del siglo xv, los escritores y eruditos humanistas emplearon diversos estilos caligráficos. La *lettera antica* era una caligrafía clásica de letras anchas y abiertas. La predilección por la *lettera antica* fue parte de un “renacimiento” de la antigüedad clásica grecorromana, de su arte, su arquitectura y su saber, impulsado por un movimiento denominado **humanismo**. Nicolas Jenson, un francés que había aprendido a imprimir en Alemania, fundó una influyente imprenta en Venecia alrededor del año 1469. Sus tipos fusionaron la tradición gótica de Francia y Alemania con el gusto italiano por las formas más redondeadas y ligeras. Jenson creó algunos de los primeros tipos romanos.⁺

Muchos de los tipos de letra que hoy usamos, como Garamond, Bembo, Palatino o Jenson, deben su nombre a impresores que trabajaron durante los siglos xv y xvi. A esos tipos se los suele calificar como “de estilo humanista”. Con el paso del tiempo, la recuperación de los tipos históricos se ha ido rediseñando para adaptarlos a las tecnologías cambiantes y para que respondan a las actuales exigencias de nitidez, uniformidad, admisión de diversos idiomas... Algunas de estas letras recuperadas se basan en tipos metálicos, punzones o dibujos que aún se conservan, aunque la mayoría se ha creado a partir de especímenes impresos.

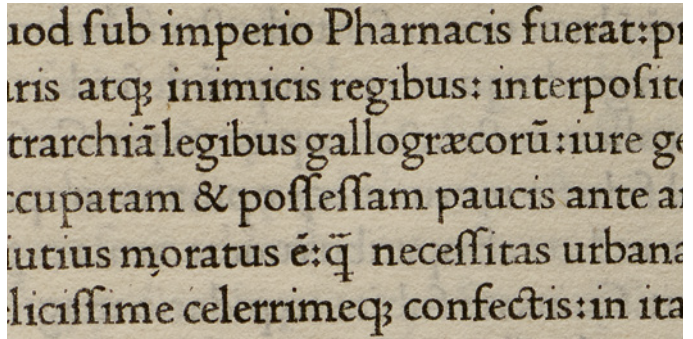
La letra cursiva, que apareció en la Italia del siglo xv, reproducía un estilo caligráfico más informal. La rígida letra humanista era propia de los costosos manuscritos incunables, pero aquellas cursivas, o itálicas, podían escribirse con mayor rapidez y proliferaron en los talleres caligráficos modestos. Aldo Manucio, impresor, editor y erudito veneciano, empleó estas cursivas para imprimir sus libros, unos ejemplares pequeños y baratos que se distribuían internacionalmente. A los calígrafos, las letras cursivas les resultaban menos costosas porque les ahoraban tiempo; a los impresores, porque les ahoraban espacio. Aldo Manucio solía emparejar la cursiva con mayúsculas romanas, aunque por entonces esos dos estilos se consideraban esencialmente distintos.

En el siglo xvi, los impresores empezaron a incorporar cursivas y romanas en una misma familia de tipos, asignándoles sus correspondientes grosores y alturas de la equis (la altura del cuerpo principal de la letra minúscula). Los juegos de caracteres en cursiva que incluyen hoy muchas fuentes tipográficas digitales no son una mera versión inclinada de las redondas: incorporan las curvas, los ángulos y las proporciones más estrechas características de las letras cursivas manuscritas.

BIOGRAFÍA DE UNA RECUPERACIÓN HUMANISTA

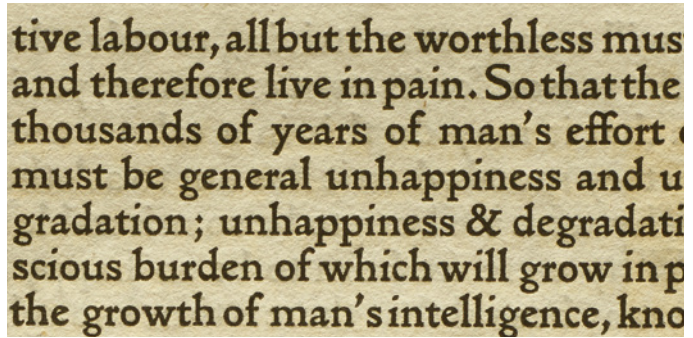
1471 | NICOLAS JENSON

Jenson aprendió a imprimir en Maguncia, cuna de la tipografía alemana, antes de establecerse como impresor en Venecia. Los trazos de los caracteres evocan el gesto de una plumilla de punta ancha. Con las prensas y el papel de la época se producían unas impresiones imperfectas y bastas. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)



1890 | GOLDEN TYPE

William Morris, reformador del diseño inglés, era crítico con la degradación de la producción industrial. Su Golden Type entrañaba un rechazo a los tipos nítidos y contrastados que imperaban en la impresión comercial y abogaba por la densidad solemne y los bordes suaves de las letras impresas de Jenson. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)



1995 | ADOBE JENSON

La Adobe Jenson, diseñada por Robert Slimbach, enfatiza la modulación de los trazos y el estilo en cinta de algunos rasgos, propios de las letras de la Jenson. La barra inclinada de la e minúscula se prolonga un poco más allá de la curva.

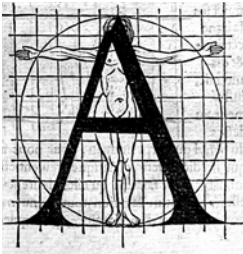
Lorem Potterum dolor sit *Quidditch*, cons
Hogwarts elit, sed do eiusmod tempor inc
labore et magic potion *aliqua*. Ut enim a
wand, quis nostrud exercitation Patron

2020 | EPICA

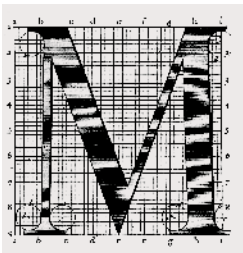
Esta superfamilia, diseñada por Óscar Guerrero Cañizares, incorpora multitud de grosores (en la lera digital, también denominados con el anglicismo *pesos*) en sus versiones con y sin serifa. Los trazos presentan menos contraste y, por ello, parecen más propios del Renacimiento que los de la Adobe Jenson.

Lorem Potterum dolor sit *Quidditch*, conse
Hogwarts elit, sed do eiusmod tempor inc
labore et magic potion *aliqua*. Ut enim ac
wand, quis nostrud exercitation Patron
laboris nisi ut aliquid ex ea potion con

ABSTRACCIÓN



GEOFROY TORY escribió en 1529: “La barra transversal cubre el órgano reproductor masculino, indicando que a quienes pretenden conocer las letras bien formadas se les exige, ante todo, modestia y castidad”. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)



LA ROMAIN DU ROI (la romana del rey) se diseñó sobre una fina retícula por encargo de Luis XIV de Francia en 1695. Philippe Grandjean creó este tipo de letra para la Imprimerie Royale basándose en estos dibujos teóricos.

+ Sobre la búsqueda de letras esenciales desde el Renacimiento, véase Kate Brideau, *The Typographic Medium*, MIT Press, Cambridge (MA), 2022.

++ F. E. Pardoe, *John Baskerville of Birmingham: Letter-Founder and Printer*, Frederick Muller Limited, Londres, 1975, p. 68.

Los artistas del Renacimiento basaban sus criterios de proporción en las de un cuerpo humano idealizado. En 1529, el tipógrafo francés Geoffroy Tory publicó un tratado en el que vinculaba la anatomía de la letra con la figura humana.⁺ En la **Ilustración**, época caracterizada por la investigación filosófica y científica, se adoptaría un nuevo enfoque, desvinculado ya de las proporciones corporales.

En 1693, en Francia, Luis XIV designó un comité para que trazase letras romanas sobre una retícula muy fina. Mientras que los diseños de Tory se imprimían con xilografía, los dibujos reticulados de la Roman du Roi (‘letra romana del rey’) se reproducían con la técnica del **grabado**, un proceso que consiste en marcar una plancha de cobre con un instrumento punzante llamado *buril*. Los tipos obtenidos a partir de esos dibujos reflejaban la cualidad lineal y nítida del grabado, así como el talante científico que caracterizaba al proyecto.

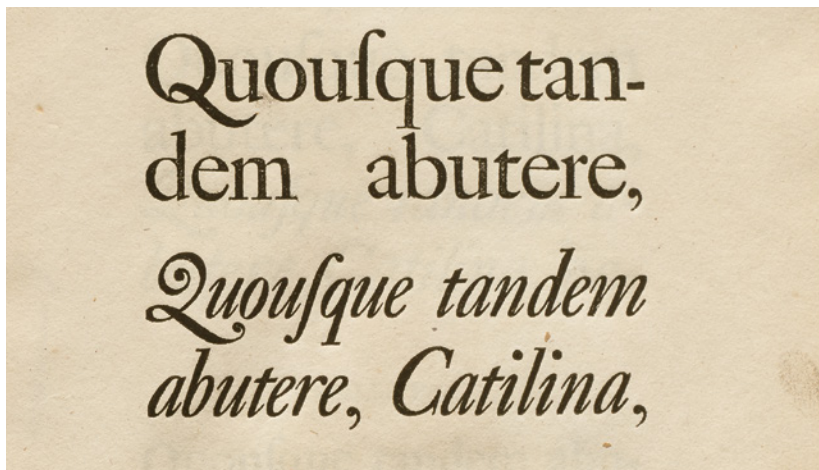
Louis Barbedor, George Bickham y otros maestros calígrafos enseñaban a tener buena caligrafía a las élites y difundían sus trabajos por medio de unos grabados cuyos trazos serpenteantes y modulados captan bien los gestos de la escritura manual. En el libro de Bickham *The Universal Penman* (1743) aparecen letras romanas de gran nitidez —se hizo un grabado de cada una de ellas— y también caracteres de trazo manuscrito más fluido.

En Inglaterra, William Caslon y John Baskerville se alejaron de la rigidez del plumín caligráfico humanista en favor de la flexibilidad que brindaban la plumilla de acero y el cálamo de ave que empleaban los nuevos maestros de la caligrafía. El propio Baskerville, que era maestro calígrafo, habría admirado las líneas finamente esculpidas de los grabados de los libros de caligrafía. Los tipos que diseñó era tan afilados que sus contemporáneos lo acusaron de “dejar ciegos a todos los lectores del país; pues los trazos de sus letras, al ser tan finos y estrechos, hacen daño a la vista”.⁺⁺ Para acentuar los detalles y el contraste de su tipografía, Baskerville fabricaba sus propias tintas y sometía sus páginas ya impresas a un proceso de prensado en caliente.

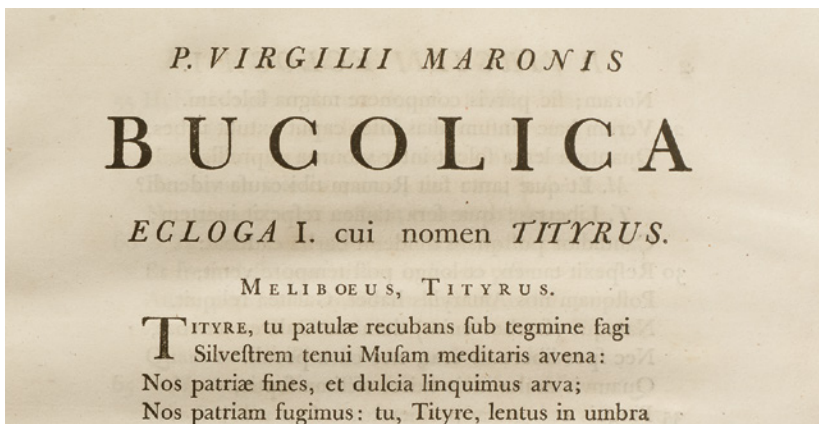
A principios del siglo XIX, Giambattista Bodoni en Italia y Firmin Didot en Francia llevaron un paso más allá esa precisión del estilo tipográfico de Baskerville. Sus tipos presentan un acentuado eje vertical, un brusco contraste entre los trazos finos y los gruesos, y unos terminales sumamente afilados. Este estilo nuevo y deslumbrante supuso una manera de abordar la tipografía que se separaba por completo de la caligrafía.

WILLIAM CASLON (1692–1766) creó en Inglaterra unos tipos con caracteres tan nítidos y verticales que parecen, como afirmó Robert Bringhurst, “más modelados y menos escritos que las letras renacentistas”,+++ *Caslon’s Specimen of Printing Types*, década de 1780. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)

+++ Robert Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2014.

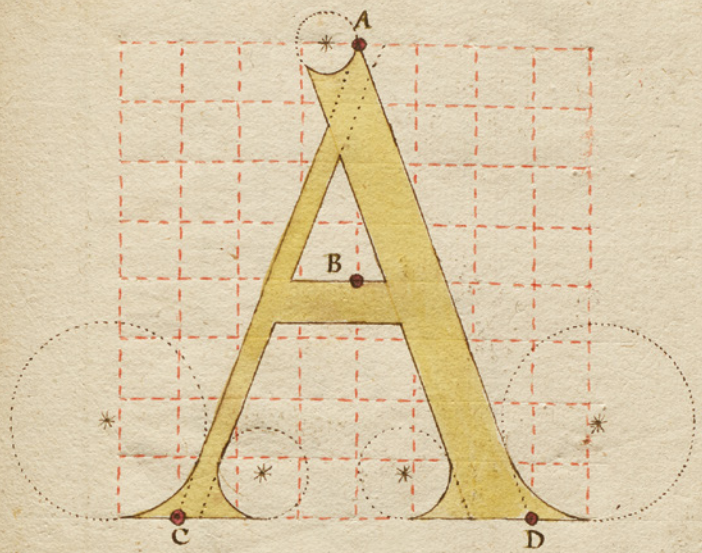


JOHN BASKERVILLE (1707–1775) fue un impresor inglés que se propuso superar a Caslon y crear un contraste más acusado entre los trazos gruesos y finos. El trabajo de Baskerville fue tachado de amateur y extremista por muchos de sus coetáneos. *Bucolica, Georgica, et Aeneis*, 1757. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)



GIAMBATTISTA BODONI (1740–1830) diseñó unas letras que presentan un contraste brusco, carente de modulación, entre trazos gruesos y finos, y unos terminales finos como cuchillas y sin curvas de unión. El francés François-Ambroise Didot (1730-1804) y el alemán Justus Erich Walbaum (1768-1837) diseñaron tipos parecido en la misma época. *Manuale Tipografico*, vol. I 1818. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)





La lettre A se forme sur quatre points marqués à
 travers le poncif qui sont marqués pour exemple en la
 lettre A par les lettres A. B. C. D. puis on trace
 les lignes A.C. et A.D. puis la barre B parallèle à
 la base C.D. L'épaisseur du jambage A.D. est d'un
 corps. Celle de A.C. est d'un tiers. et la barre B
 est de deux tiers, et son épaisseur est au dessous du
 centre du carré. Les épaisseurs des jambages
 et l'agrement de la lettre sont suivant les règles
 générales, pour cet effet nous n'en faisons point
 mention en aucunes des lettres suivantes.

EL PADRE SÉBASTIEN TRUCHET contribuyó a diseñar la Roman du Roi. Rechazaba las letras inspiradas en la caligrafía y dibujó las mayúsculas sobre una retícula. De ahí que definiere la tipografía como una “ramificación del grabado”.+ (Manuscrito de 1982, por cortesía de Letterform Archive.)

+ Véase Jacques André y Denis Girou, “Father Truchet, the Typographic Point, the Romain du Roi, and Tilings”, *TUGboat*, vol. 20, núm. 1 (dic. 1999), pp. 8-14; disponible en: <<https://tug.org/TUGboat/Contents/contents20-1.html>>.



MARIE NICOLE ESTIENNE (conocida como Veuve Hérissant, viuda de Hérissant) se hizo cargo de la imprenta y fundición de tipos de su marido. En Francia, las mujeres podían heredar los negocios de sus cónyuges. Alcanzó el cargo de *imprimeur ordinaire du roi* (impressor habitual

del rey). Este espécimen tipográfico lleva su nombre y muestra ese nuevo gusto por las letras muy contrastadas y los remates finos y sin modulación. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)

TIPOS MONSTRUOSOS

Con su rechazo de la caligrafía y las proporciones humanísticas, Bodoni y Didot abrieron la puerta a un mundo nuevo y extraño. Podían manipularse libremente elementos como los remates y las astas, los trazos finos y gruesos y la modulación vertical y horizontal. En su búsqueda de una belleza que fuese a la vez racional y sublime, Bodoni y Didot habían creado un monstruo: una manera abstracta de ver las letras, desvinculada del cuerpo y de la mano.



ROB ROY KELLY ha estudiado las estrategias de diseño mecanizado que dieron lugar a la espectacular profusión de letras para titulares del siglo XIX. En el esquema superior se aprecia cómo el terminal rectangular básico de las letras llamadas *egipcias* o *mecanas* se fue cortando, pinzando, estirando y rizando para dar lugar a nuevas especies de ornamentos. Las serifas pasaron de ser el remate caligráfico de un trazo a convertirse en elementos geométricos independientes que podían adaptarse a placer.

+ Sobre tipos decorados, véanse Rob Roy Kelly, *American Wood Type: 1828-1900, Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters*, Da Capo Press, Nueva York, 1969; Nicolette Gray, *A History of Lettering*, Phaidon Press, Oxford, 1986, y Ruari McLean, "An Examination of Egyptians", en Steven Heller y Philip B. Meggs (eds.), *Texts on Type: Critical Writings on Typography*, Allworth Press, Nueva York, 2001, pp. 70-76.

En el siglo XIX se dispararon la producción en serie y el consumo masivo. La aparición de la publicidad exigía la creación de nuevos estilos tipográficos. Para atrapar la atención, los diseñadores de tipos embellecieron, engordaron, estiraron o estrujaron el cuerpo de las letras. Empezaron a aparecer tipos de letra de altura, anchura y profundidad increíbles: ensanchadas, condensadas, sombreadas, inclinadas, engrosadas, fileteadas y floridas. Las serifas o remates abandonaron su papel secundario para convertirse en estructuras arquitectónicas independientes. La modulación tradicional del trazo de las letras latinas se escoró en nuevas direcciones.

El plomo, material en el que se fundían los tipos de metal, no conserva su forma en tamaños grandes cuando se lo somete a la presión de una prensa, pues resulta demasiado blando. Los tipos tallados en madera, en cambio, se pueden imprimir a escalas gigantescas. En 1834, la combinación del **pantógrafo** y la fresadora supuso una evolución en la fabricación de tipos de madera. El pantógrafo es un artilugio para reproducir dibujos que, conectado a una fresadora para tallar madera, permite al diseñador generar variaciones a partir de un dibujo original y crear así alfabetos con diferentes proporciones, grosores del ojo y detalles.⁺

Este sistema mecanizado de diseño no puede estar más alejado de la caligrafía. Aquella búsqueda del arquetipo perfecto basado en la figura humana idealizada dejó paso a una nueva concepción de la tipografía como un sistema elástico de atributos estructurales (grosor del ojo, modulación, fuste, travesaño, serifas, ángulos, curvas, ascendentes, descendentes y demás). La relación entre las letras que integran un tipo pasó a ser más importante que la identidad de los caracteres tipográficos individuales.

FAT FACE es como se designa en inglés a los tipos hinchados y de súper negrita que aparecieron a principios del siglo XIX. Estos diseños exacerbaban el contraste entre trazos gruesos y finos característicos de los tipos de Bodoni y Didot.

1825;
At 10 o'Clock in the Morning:
**A QUANTITY OF OLD
CORDAGE,
Sails &c.,
Being the remaining part of the
Wreck of the Schooner Sally.**

LIBRERIA

LAS ESTRECHAS, condensadas o chupadas contravenían las proporciones clásicas de las letras para rotulación. La publicidad del siglo XIX combinaba a menudo tipos de anchuras y estilos variados. Los tipos condensados permitían encajar una palabra o frase en un espacio reducido.

RUDE

*Mi figura era espantosa,
y mi estatura, gigantesca.
¿Qué significaba esto?
¿Quién era yo? [...]
¡Maldito mi creador!
¿Por qué fabricaste un
monstruo tan espantoso que
incluso tú mismo te apartaste
horrorizado de mí?*

—MARY WOLLSTONECRAFT SHELLEY,
Frankenstein, 1818; traducción
de Francisco Torres Oliver.)

Frankenstein, novela que explora los peligros de la tecnología, está considerada como la primera obra de ciencia ficción. Como el científico desquiciado de la novela de Mary Shelley, los diseñadores de tipos comerciales del siglo XIX distorsionaron el estado natural de las letras y provocaron la alarma de los tradicionalistas.

HONE

GROTESCA Y GÓTICA son términos con los que en el siglo XIX se denominaba a las letras de palo seco. Estos tipos resultan llamativos por su robustez y su frontalidad. Aunque los caracteres de palo seco se asociaron más tarde con la neutralidad racionalista, en origen se idearon para llamar la atención.

CON LA LETRA EGIPCIA, los remates pasaron de ser ornamentos delicados a convertirse en estructuras robustas. El nombre se debe a la escala grandiosa y la pesada arquitectura de las pirámides. En la Europa de la época existía verdadera fascinación por el arte, el diseño y los jeroglíficos africanos. Este estilo apareció alrededor de 1806.

**GUN
haul**

SIXTEEN-LINE PICA CONDENSED.

FIELD

ITALIAN.

FIVE-LINE PICA.

BRISTOL

TWO-LINE GREAT PRIMER.

**CHESTERFIELD,
£ 1234567890.**

HENRY CASLON y otros descendientes de William Caslon prosiguieron con el negocio familiar. La fundición Caslon produjo tipos de palo seco robustos (*arriba*) y la Italian, una letra de mucho contraste y una acusada horizontalidad (*abajo*). Los críticos tipográficos tildarían más adelante la Italian de Caslon de “monstruosidad”.+Caslon’s *Specimen of Printing Types* (1844). (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive.)

+ Véase James Clough, “Caslon’s Italian”, 2010, <<https://www.paulshawletterdesign.com/2010/01/caslon-s-italian-by-james-clough/>>.

FULL MOON, 1875 (*pág. siguiente*). En este cartel de impresión tipográfica se utilizan una docena de letras diversas. El impresor escogió distintos tamaños y estilos tipográficos para cada línea, con el fin de escalar al máximo las letras en el espacio disponible. Por muy variados y decorativos que sean estos tipos, la composición centrada es tan estática y convencional como la de una lápida funeraria.

FULL MOON.

ST. MICHAEL'S TEMPERANCE BAND!

Prof. V. Yeager, Leader, will give a

GRAND MOONLIGHT

EXCURSION

On the Steamer

BELLE!

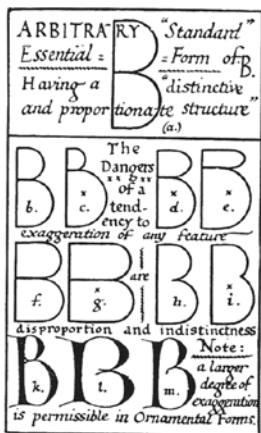
To Osbrook and Watch Hill,
On Saturday Evening, July 17th,

Leaving Wharf at 7½ o'clock. Returning to Westerly
at 10½ o'clock. Kenneth will be at Osbrook.

TICKETS, - FORTY CENTS.

G. B. & J. H. Utter, Steam Printers, Westerly, R. I.

REFORMA Y REVOLUCIÓN



EDWARD JOHNSTON basó este dibujo esquemático de formas básicas de letras de 1906 en antiguas inscripciones romanas. Johnston desdenaba la rotulación comercial, pero apreciaba las ornamentaciones medievales. *Writing & Illuminating & Lettering*, Sir Isaac Pitman & Sons, Bath / Melbourne / Toronto / Nueva York, 1932.

Hubo diseñadores que condenaron cualquier distorsión del alfabeto y acusaron a la industrialización de corromper el arte, el diseño y la tipografía. En sus textos de 1906, Edward Johnston reavivó la búsqueda del alfabeto ideal y condenó la exageración. Inspirado por el movimiento decimonónico **Arts and Crafts**, volvió la mirada hacia el Renacimiento y la Edad Media en busca de letras de formas puras e incorruptas. Johnston y otros reformistas fueron muy críticos con las tendencias comerciales predominantes.

Los artistas y poetas de las vanguardias quisieron difuminar las barreras entre el arte y la vida cotidiana. Trazaron alfabetos experimentales y compusieron tipos ya existentes de maneras novedosas. El poeta italiano F. T. Marinetti publicó el *Manifiesto futurista* en 1909. En sus poemas tipográficos se combinan letras de diversos estilos y tamaños, con las que buscaba oponerse al rígido orden rectilíneo de la impresión tipográfica. El **Futurismo** exponía a la vista la retícula tecnológica de la impresión tipográfica a la vez que la trascendía. Los artistas y poetas **dadáistas** se sirvieron de las técnicas de comunicación de masas —desde la tipografía hasta el cine, pasando por el fotomontaje— para cuestionar la vida convencional y las instituciones sociales.

En los Países Bajos, Piet Mondrian dividía sus pinturas mediante líneas horizontales y verticales que parecían prolongarse más allá del lienzo. Theo van Doesburg, Piet Zwart y otros integrantes del movimiento neerlandés **De Stijl** aplicaron esta idea al diseño y la tipografía. Convirtieron las curvas y los ángulos de las letras del alfabeto en unidades perpendiculares y así forzaron a la letra a salirse de su malla reticular. Vilmos Huszár dibujó a mano la cabecera de la revista *De Stijl* a base de bloques modulares.

El **constructivismo**, que apareció en la Unión Soviética a finales de la década de 1910, se basó en la tipografía futurista y dadá. El Lissitzky aprovechó los filetes y ornamentos que usaban los impresores para dividir el espacio de la página en vertical y horizontal y para poner mayor énfasis en la matriz mecánica de la impresión tipográfica. La página no era ya una ventana hierática y fija, sino un paraje abierto que había que cartografiar y marcar a base de letras, filetes y otros ornamentos. En la década de 1920, El Lissitzky viajó mucho por Europa, donde conoció al artista dadá alemán Kurt Schwitters e influyó en numerosos diseñadores de las vanguardias artísticas.

Piet Zwart recibió la influencia del movimiento De Stijl y luego de El Lissitzky y el constructivismo. En los trabajos que hizo para Fortoliet,

REFORMA Y REVOLUCIÓN

una empresa de pavimentos, Zwart combinó tipos existentes con nuevas e ingeniosas letras compuestas con materiales variados del taller de imprenta. Combinó un diseño de letras visionario con la mecánica industrial de la tipografía.

Herbert Bayer fue alumno y docente en la **Bauhaus**, una escuela alemana de artes. Empleó útiles de dibujo para construir letras a base de formas geométricas. En sus experimentos abordó el alfabeto como un sistema modular de relaciones abstractas. La tipografía se estaba convirtiendo en un instrumento crítico que se reflejaba en su propia producción.

Los alfabetos de las vanguardias, ensamblados como si fueran máquinas a partir de piezas uniformes, imitaban la producción industrial; sin embargo, fueron muy pocos los que llegaron a usarse como tipos funcionales para la impresión tipográfica. En 1927, Paul Renner diseñó la Futura, una familia tipográfica comercialmente viable, que encarnaba los sueños mecanicistas de las vanguardias. Las formas serenas y abstractas de la Futura tenían como fin “despojarla del movimiento de la mano”. Los diseñadores del mundo entero acogieron la letra de Renner como reflejo ideal de la modernidad. La Futura no tardó en convertirse en uno de los tipos más populares del mundo.⁺

+ Cf. Christopher Burke, *Paul Renner: maestro tipógrafo*, Campgràfic, Valencia, 2000, y Douglas Thomas, *Never Use Futura*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2017.

FUTURA, diseñada por Paul Renner en Alemania en 1927. Presenta unas aes picudas y unas oes circulares. Renner diseñó multitud de grosores del ojo de este tipo. La familia de letra se utilizó para colorear de gris y negro las páginas.



H_{ET}

**MATERIAAL VOOR
VLOEREN - PUIEN
SCHOORSTEENMANTELS**

FORTOLIE

N.V. EERSTE NEDERLANDSCHE FORTOLIETFABRIEK
FABRIEK EN KANTOOR: LEIDSCHEWEG 40 UTRECHT TEL. 11347

PIET ZWART diseñó en 1925 las iniciales de esta tarjeta mediante la combinación de filetes tipográficos. El proceso que siguió Zwart se aprecia en las finas líneas que aparecen entre los filetes metálicos. Para los textos más pequeños utilizó tipos convencionales. (© 2023 Artists Rights Society [ARS], Nueva York / a/c. Pictoright, Amsterdam.)

HERBERT BAYER diseñó este prototipo (*abajo*) de letra universal en la Bauhaus, en 1925. Se trata de un alfabeto en caja baja, conformado por líneas rectas y formas circulares. (Imagen reproducida por cortesía de Letterform Archive. © 2023 Artists Rights Society [ARS], Nueva York / VG Bild-Kunst, Bonn.)

