

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 .

PENSAR CON TIPOS
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.

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

PENSAR CON TIPOS

UNA GUÍA CLAVE PARA ESTUDIANTES, DISEÑADORES, EDITORES Y ESCRITORES

ELLEN LUPTON

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

TRADUCCIÓN DE JAVIER SASTRE

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

GG®

871

ebrary

Título original: *Thinking with Type*

Publicado originalmente por Princeton Architectural Press

DISEÑO

Ellen Lupton

FOTOGRAFÍAS

Dan Meyers

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.

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

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

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.

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

© 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

7 INTRODUCCIÓN

9 AGRADECIMIENTOS

LETRA

- 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 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 La retícula como marco
- 152 Dividir el espacio
- 160 La retícula como programa
- 170 La retícula como tabla
- 174 Regreso a los universales
- 176 La sección aurea
- 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 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



ZARZAPARRILLA HOOD'S Anuncio, litografía de 1884 reproducida a tamaño real. *Un saludable rostro femenino irrumpió 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 enamorarte, 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”.

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 imparto en el Maryland Institute College of Art (MICA) desde 1997. Algunas obras de tipografía se centran en la página clásica; otras, demasiado enciclopédicas, rebozan 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 progenie 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.

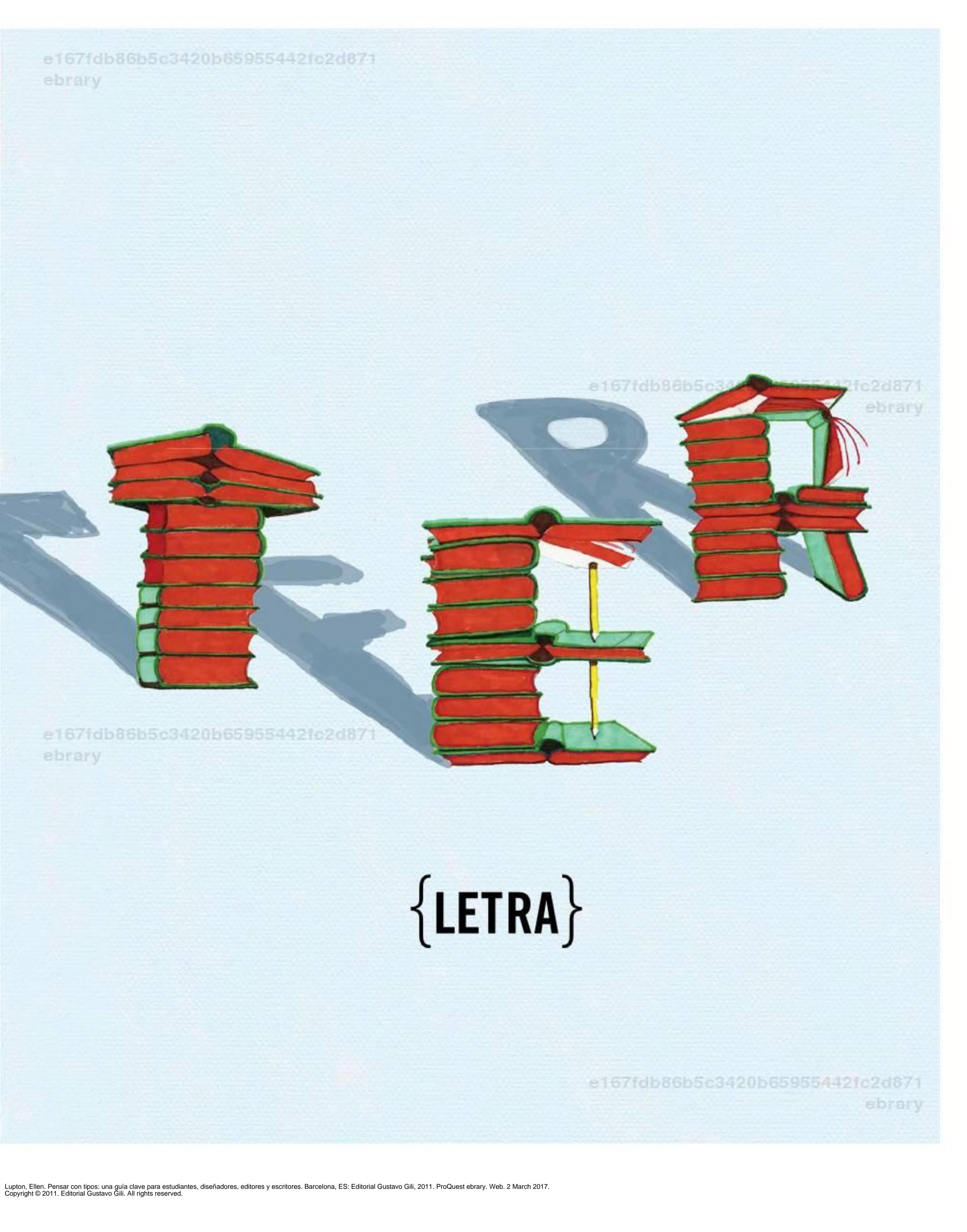
Con el fin de escribir mi propio libro del siglo XXI, decidí educarme de nuevo. En 2003, me inscribí en el programa de doctorado en Diseño de Comunicación de la Universidad de Baltimore, que terminé en 2008. Allí pude trabajar con Stuart Moulthrop y Nancy Kaplan, expertos académicos, críticos y diseñadores 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.

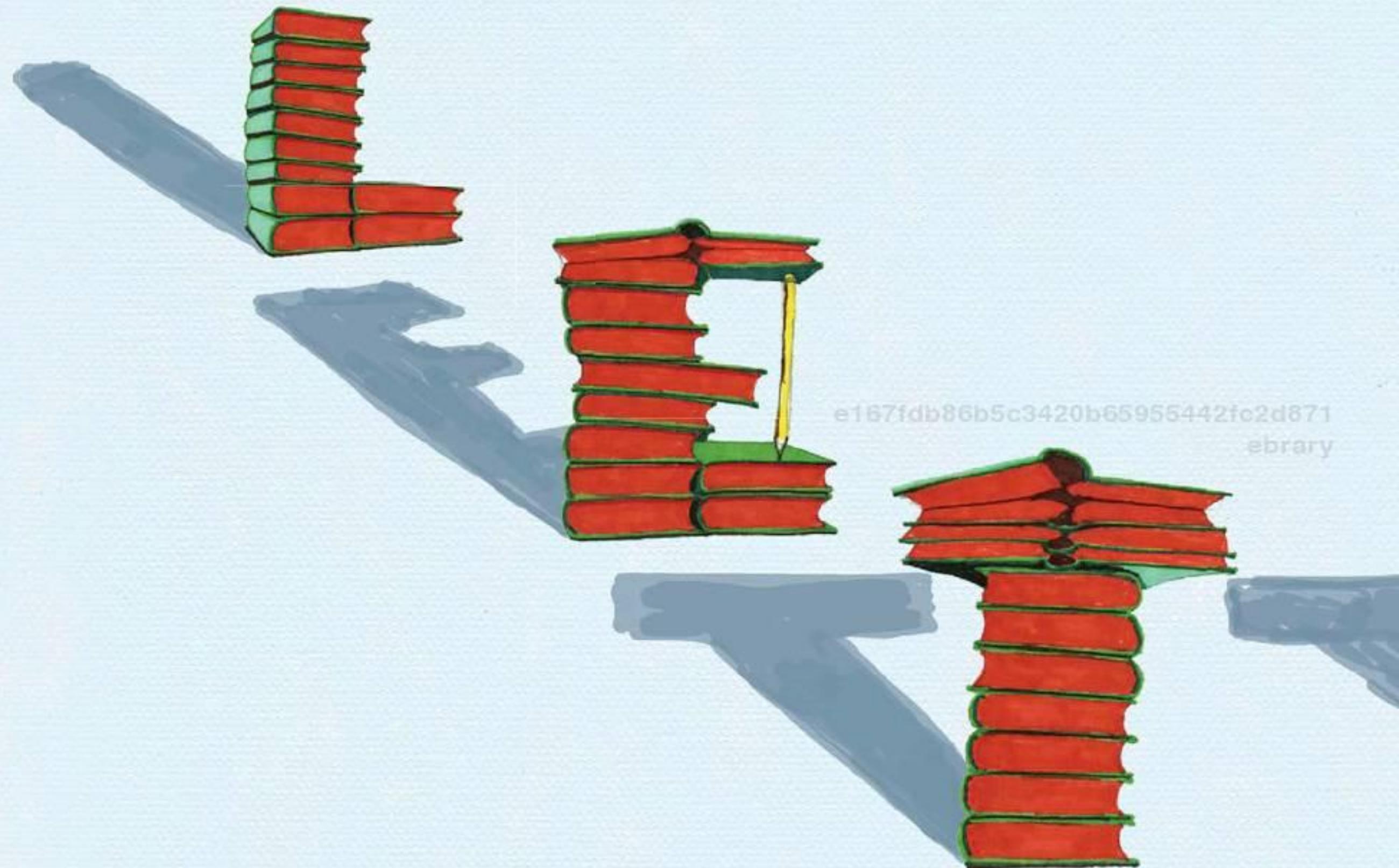
Cada día aprendo algo de mis hijos, Jay y Ruby, y de mis padres, mi hermana gemela, y la estupenda familia Miller. Mis amigos —Jennifer Tobias, Edward Bottone, Claudia Matzko y Joy Hayes— sostienen mi vida.

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



{LETRA}

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary



e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

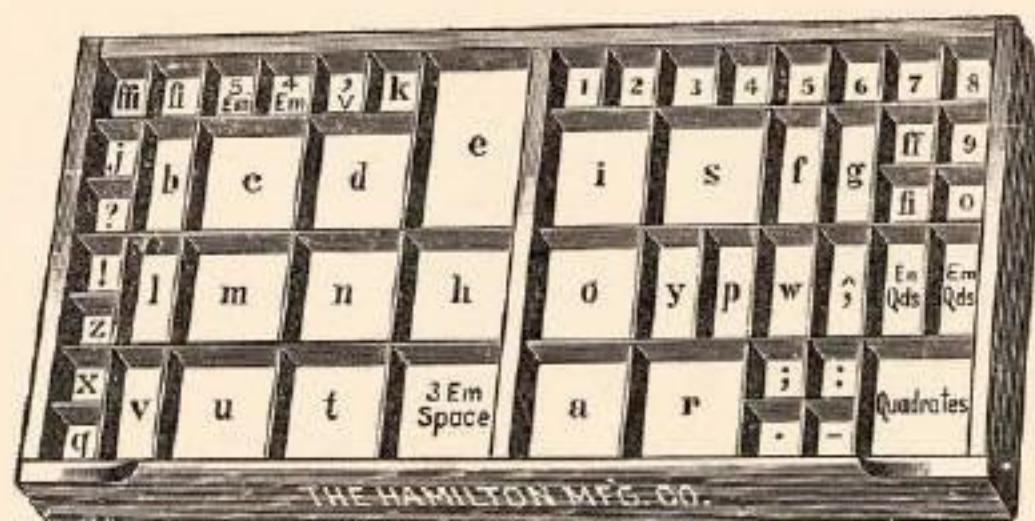
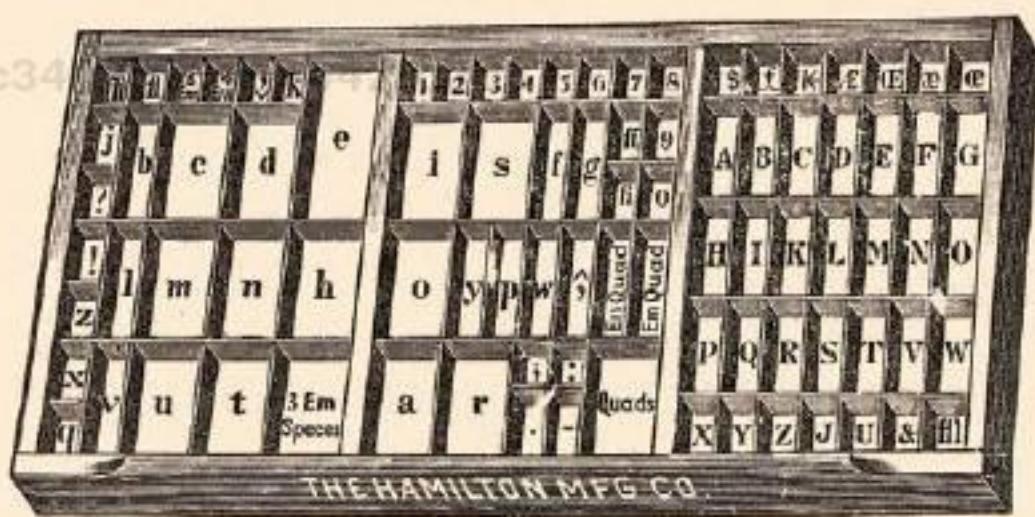
e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

TYPE, SPACES, AND LEADS

3



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.

euu:que ip
digat. filia
nra illis d
tantu boni
nobis. ri
francia roq
noltra exut.
et habitare
Assensu; su
marib;. Et
mus vulne
fili jacob. si
dij s. ingress
intefaciq;
suhem parit:
de domo su
egallis. irru
jacob. et dep
onem stupri: que roq et arimata. i
afmos. cumdaq; vastantes que in d
mib; et agris etanc: paruulos q; eo
et uores duxit raptuas. Quibus

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 quæ
mitini fratrum & mai
atruelles matrum frati
ōsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au**

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 u
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pede urna ac neque. N
ac mi eu purus tincidi*

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

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

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”.

**the iiii wekis, and how 1
lord, yet the chirche mal
that is to wete, of that he
and of that he cometh ti
in thoffyce of the chirc
tynges that ben in this
one partie, & that othe
cause of the comynge of
ben of joye and gladne**

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

*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*

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.

ADOBÉ 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.

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

*S ed ne forte tuo carea
 Hic timor est ipfis
 N on adeo leuiter nost
 vt meus obliito puli
 I llic phylacides iucu:
 Non potuit cæcis im
 S ed cupidus falsis atti
 Thessalis antiquam
 I llic quicquid ero fer
 Traicit & fati litto
 I llic formosæ uenian
 Quas dedit argui
 Quarum nulla tua fu
 Gratiōr, & tellus ī.
 Quāmuis te longæ re
 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.

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.

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.

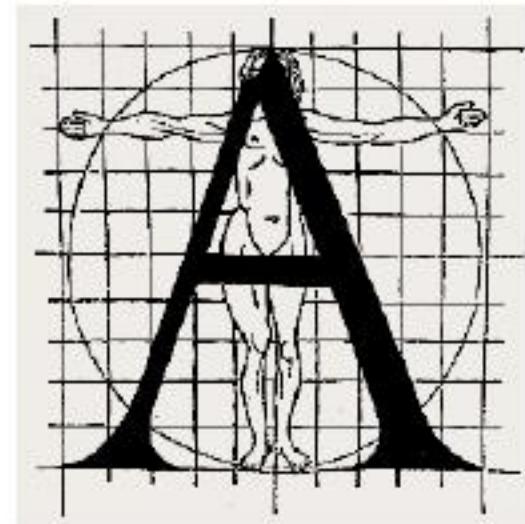
La letra cursiva, que también apareció en Italia en el siglo xv, reproducía un estilo de escritura manual más informal. Mientras que las formas rígidas de la letra humanística aparecían en libros de producción costosa, las versiones cursivas, que podían escribirse más rápidamente que la cuidada *lettera 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 ahorraba 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 integraban 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, ¹ S. Augu-
stin demande aux Donatistes en vne sem-
blable occurrence : *Quoy donc ? lors que
nous lissons, oublions nous comment nous auons
accoustumé de parler? l'escriture du grand Dieu*

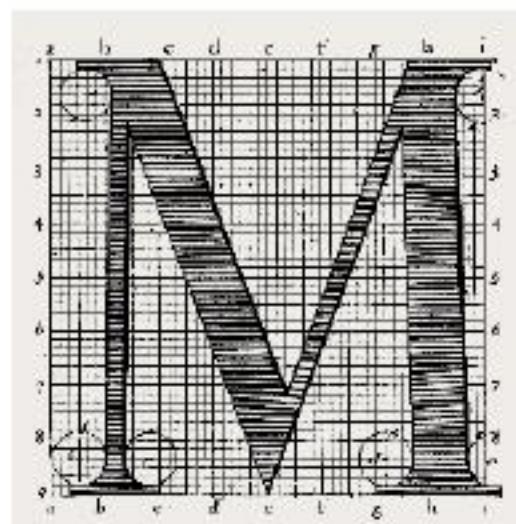
¹ *Aug. lib. 33.
contra Faust. c.
7. Quid er-
go cum legi-
mus, obliu-
scimur quem-
admodum lo-
quifoleamus?
An scriptura
Dei aliter no-*

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

GEOFRY TORY sostiene 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".



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.

By WILLIAM CASLON, Letter-Founder, in Chiswell-Street

A B C D
A B C D E
A B C D E F G

DOUBLE PICA ROMAN.

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-

A B C D E F G H J I K L M N O P

Double Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-

A B C D E F G H J I K L M N O P

GREAT PRIMER ROMAN.

Quousque tandem abutere, Catilina, pa-

Great Primer Italic.

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 Letters dated from Corcyra. if to mean well to the Interest of my 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.

A U S T E R L I T I .
R E L A T A M A G A L L
D U C E

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.



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

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.

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.

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.

MELIBOEUS, 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 permisit 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 prædicta ab ilice cornix.
Sed tamen, iste Deus qui fit, 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 jamaïs,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

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

Rafcal, Villain

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

Gowrd.

plan for the Improvement of the Art of Paper War. 441

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 pace 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 picked 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

5

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 rema-
ck of the Sch
[J. Soulard]

FAT FACE [tipo grueso] es como se denomina al estilo tipográfico hinchado y de trazo extragrosso 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.

DIDOT

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.

EGIPCIA
ha uel
RIE

JARE
ONE
MEN

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

FUENTES MONSTRUOSAS

Aunque Bodoni y Didot alimentaron sus diseños con las prácticas caligráficas de su época, las formas que crearon chocaban con la tradición tipográfica y abrieron la puerta a un extraño nuevo mundo, donde los atributos estructurales de la letra —los remates y las astas, los trazos gruesos y finos, las tensiones verticales y horizontales— serían objeto de experimentos singulares. En su busca de una belleza tanto racional como sublime, Bodoni y Didot habían creado un monstruo: un enfoque abstracto y deshumanizado del diseño de letras.

En el siglo xix, con la aparición de la industrialización y el consumo de masas, llegó el *boom* de la publicidad, una nueva forma de comunicación que requería nuevas formas tipográficas. Los diseñadores crearon tipos llamativos, grandes y negros, adornando o engullendo partes del cuerpo de las letras clásicas. Comenzaron a aparecer entonces fuentes de increíble altura, anchura y profundidad: expandidas, contraídas, sombreadas, alineadas, engrosadas, fileteadas y con florituras. Los terminales dejaron de ser meros detalles de acabado para convertirse en estructuras arquitectónicas independientes y la tensión vertical de las letras tradicionales se escoró hacia nuevas direcciones.

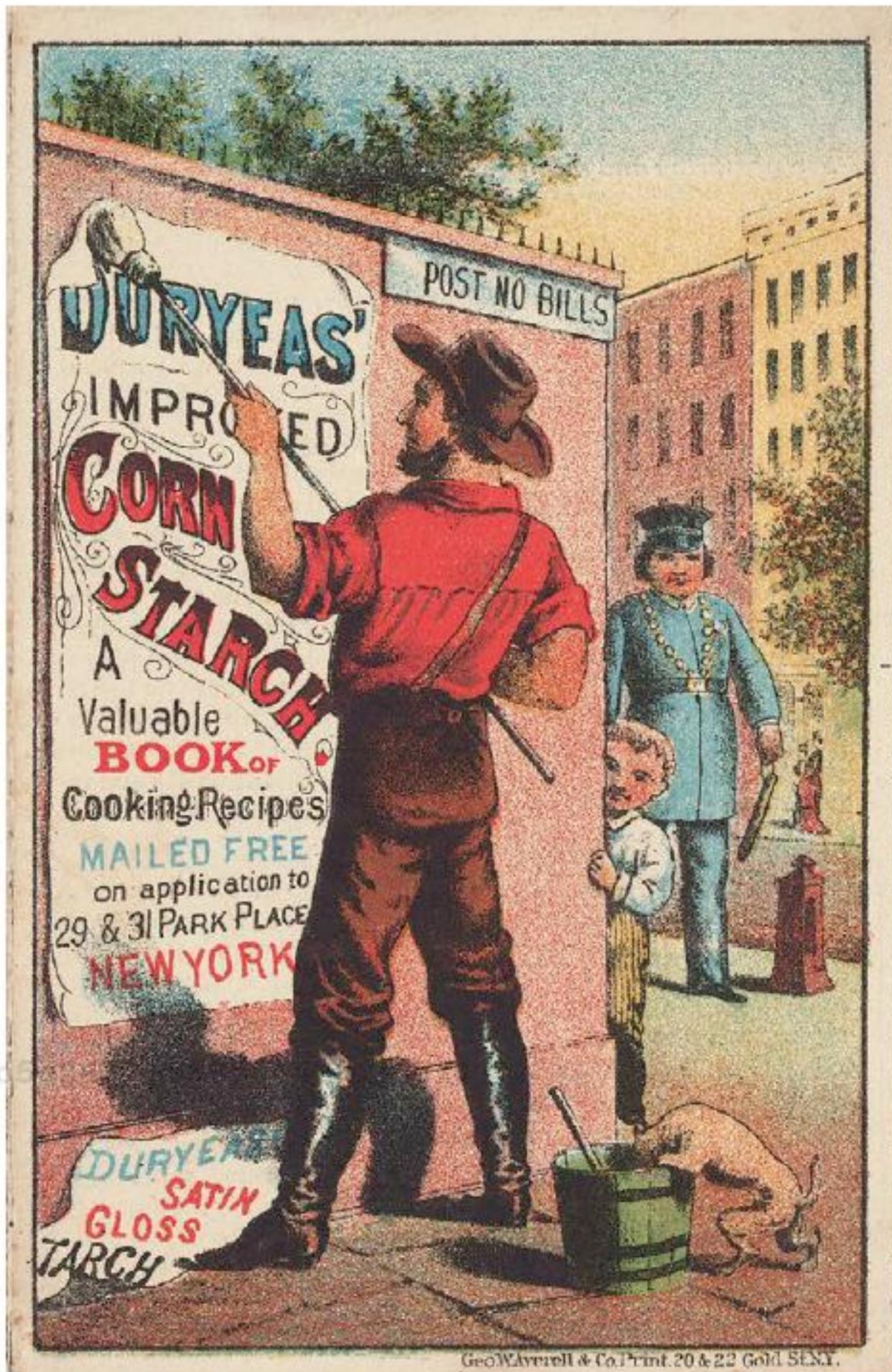


El historiador de la tipografía Rob Roy Kelly estudió las estrategias del diseño mecanizado que dieron lugar a una espectacular variedad de letras titulares en el siglo xix. Este diagrama muestra cómo la forma cuadrada básica del terminal (llamada egipcia o mecania) se fue cortando, pinzando, estirando y rizando para generar nuevas especies de ornamentos. Los remates pasaron de ser el final caligráfico de un trazo a ser elementos geométricos independientes que podían ajustarse con libertad.

El plomo, el material empleado para fundir tipos de metal, es demasiado blando para que su forma aguante la presión de la prensa cuando se usa con tamaños grandes. En cambio, los tipos tallados en madera pueden imprimirse a escalas enormes. En 1834, se introdujo el uso combinado de pantógrafo y fresadora, lo que revolucionó la elaboración de tipos de madera. El pantógrafo es una herramienta de calco que, conectada a una fresadora de talla, permite generar variantes de un dibujo original con proporciones, pesos y texturas decorativas distintas.

Este nuevo planteamiento de diseño mecanizado trataba el alfabeto como un sistema flexible, independiente de la caligrafía. La búsqueda de caracteres arquetípicos y perfectamente proporcionados dio paso a una nueva concepción de la tipografía como un sistema maleable de rasgos formales (peso, tensión, asta, asta transversal, remates, ángulos, curvas, ascendentes y descendentes). La relación entre las letras de un mismo tipo pasó a ser más importante que la identidad individual de cada carácter.

Para un análisis más exhaustivo con ejemplos de letras decoradas, véase Kelly, Rob Roy, *American Wood Type: 1828-1900, Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters*, Da Capo Press, Nueva York, 1969. Véase también McLean, Ruari, "An Examination of Egyptians", en Heller, Steven y Meggs, Philip B. (eds.), *Texts on Type: Critical Writings on Typography*, Allworth Press, Nueva York, 2001, págs. 70-76.



MAICENA DURYEA (IZQUIERDA)

Tarjeta litográfica, 1878.

El aumento de la publicidad en el siglo XIX estimuló la demanda de letras de gran tamaño que pudieran llamar la atención en el espacio urbano. En esta imagen se muestra a un hombre encolando un cartel haciendo caso omiso de la ley que lo prohíbe, mientras un policía se aproxima a la vuelta de la esquina.

FULL MOON [LUNA LLENA]

(DERECHA) Cartel de impresión tipográfica, 1875. En este cartel, se utilizan una docena de fuentes diferentes para promocionar un crucero en barco de vapor. Se ha escogido un tamaño y un estilo tipográfico distinto para cada línea con el fin de maximizar la escala de las letras en el espacio disponible. Aunque los tipos son extravagantes, la composición centrada es tan estética y convencional como la de una lápida.

La impresión, que había encontrado en el libro un refugio en el que desarrollar una existencia autónoma, ha sido despiadadamente arrastrada a las calles por la publicidad... La Plaga de Langostas de la impresión, que ya ha eclipsado el sol de lo que los ciudadanos consideramos intelecto, aumentará a medida que pasen los años. — WALTER BENJAMIN, 1925

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.

THEO VAN DOESBURG, fundador y principal promotor del movimiento holandés De Stijl, diseñó este alfabeto de elementos perpendiculares en 1919. En este ejemplo, aplicado al membrete de la Federación de Revolucionarios Socialistas, la anchura de los caracteres dibujados a mano varía, lo que les permite ocupar todo el espacio rectangular. El movimiento De Stijl reivindicaba la reducción de la pintura, la arquitectura, los objetos y la tipografía a unidades elementales.

BONDO VAN
REVOLUTIONNAIR-
SOCIALISTISCHE
INTELLECTUELEN

DE STIJL

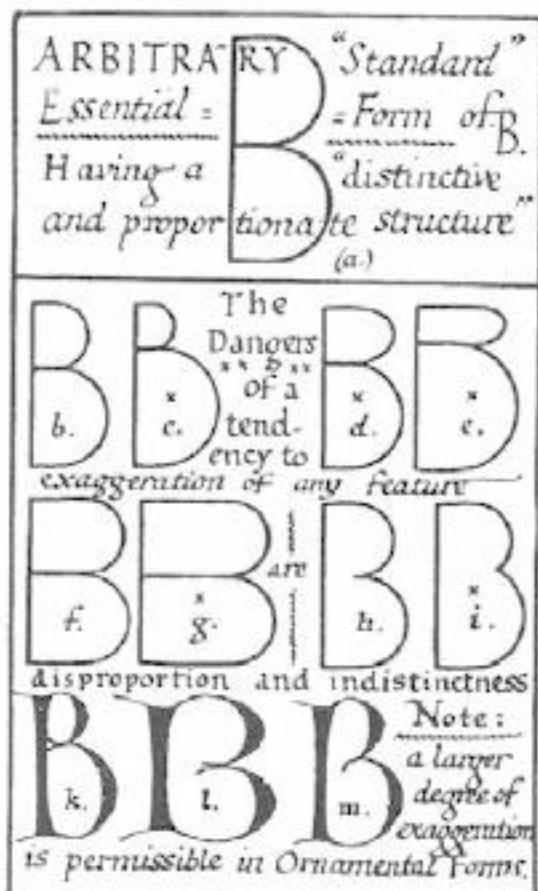
a b c d e f g h i
j k l m n o p q r
s t u v w x y z
a d d

HERBERT BAYER creó este tipo, llamado Universal, en la Bauhaus, en 1925. Consta solamente de letras en caja baja y está construido con líneas rectas y círculos.

FETTE FUTURA

GOETH
STOFF

PAUL RENNER diseñó la Futura en Alemania en 1927. A pesar de ser un diseño muy geométrico, con una O perfectamente redonda, Futura es un tipo práctico cuyo sutil diseño sigue siendo muy utilizado hoy en día.



EDWARD JOHNSTON se basó en antiguas inscripciones romanas para crear, en 1906, este diagrama de caracteres “esenciales”. Aunque se burlaba de la rotulación comercial, Johnston aceptó el embellecimiento de formas inspiradas en la Edad Media.

Algunos diseñadores vieron la distorsión del alfabeto como un fenómeno burdo e inmoral, íntimamente vinculado a un sistema industrial inhumano y destrutivo. En 1906, Edward Johnston retomó la búsqueda de un alfabeto esencial y estandarizado y advirtió de los “peligros” de la exageración. Johnston, inspirado por el movimiento del siglo XIX Arts and Crafts, volvió su mirada al Renacimiento y la Edad Media en busca de formas puras e incorruptas.

Aunque los reformistas como Johnston poseían una visión romántica de la historia, redefinieron la figura del diseñador como un intelectual distanciado de las corrientes comerciales dominantes. El reformador del diseño moderno era crítico con la sociedad y se esforzaba por crear objetos e imágenes que cuestionaran y revisaran los hábitos y prácticas preponderantes.

Los artistas de los movimientos de vanguardia de principios de siglo XX rechazaron las formas históricas pero adoptaron el modelo del crítico marginal. Los miembros de De Stijl, en Holanda, redujeron el alfabeto a elementos perpendiculares. En la Bauhaus, Herbert Bayer y Josef Albers construyeron letras a partir de formas geométricas básicas (el círculo, el cuadrado y el triángulo) que ellos percibían como elementos de un lenguaje visual universal.

Dichos experimentos abordaron el alfabeto como un sistema de relaciones abstractas. Como los impresores del siglo XIX, los diseñadores de las vanguardias declinaron buscar las formas tipográficas esenciales en la mano y el cuerpo humanos. En su lugar, ofrecieron alternativas austeras y teóricas a las solícitas innovaciones de la publicidad imperante.

Ensamblados a partir de componentes modulares, como si fueran máquinas, estos diseños experimentales emulaban la producción fabril. Sin embargo, la mayoría se producía a mano y no como tipos mecánicos, si bien muchos de ellos se encuentran disponibles hoy en día en formato digital. El tipo *Futura*, acabado por Paul Renner en 1927, encarnó las obsesiones de las vanguardias en un tipo multiuso y disponible para su uso comercial. Aunque Renner despreció el activo movimiento caligráfico en favor de formas que fueran “calmantes” y abstractas, atenuó la geometría de la *Futura* con variaciones sutiles en el trazo, la curva y las proporciones. Renner diseñó la *Futura* en diversos pesos, concibiendo su familia tipográfica como una paleta de pintor que permite componer la página con diferentes matices de gris.

Las formas calmantes y abstractas de estos nuevos tipos que prescinden del movimiento del texto manuscrito ofrecen a los tipógrafos nuevas formas de valor tonal, armonizadas con gran pureza. Estos tipos pueden utilizarse en su variante fina, seminegra o en formas negras muy saturadas. — PAUL RENNER, 1931

neu JLphJbet

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

een
pabbilité
por
the
new
development

nodeLijteliD
Door
de
nieuwe
ontvlektelind

une
pabbilité
pour
Le
développement
nouveau

eine
nachrichtheit
für
die
neue
entwicklung

JN
Introduction
FOR
J

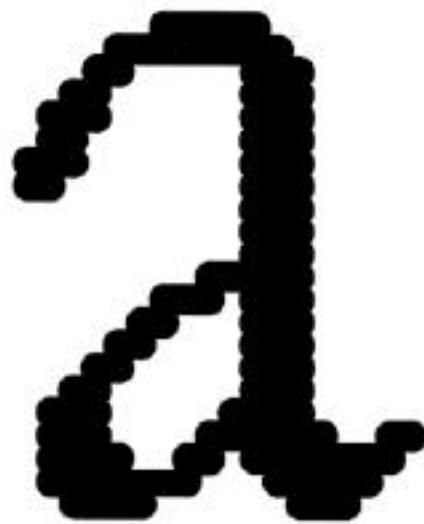
progr.J00ed
typogr.Jphç

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

WIM CROWUEL publicó en 1967 su propuesta de un “nuevo alfabeto” cuyo diseño no tenía diagonales ni curvas. The Foundry (Londres) comenzó a publicar ediciones digitales de los tipos de Crouwel en 1997.

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

EL TIPO COMO PROGRAMA



Como respuesta al auge de la comunicación electrónica, el diseñador holandés Wim Crouwel publicó, en 1967, su propuesta de un “nuevo alfabeto” formado únicamente por líneas rectas. Rechazando siglos de convención tipográfica, diseñó sus letras para que fueran visualizadas de forma óptima en una pantalla de rayos catódicos (CRT), donde las curvas y los ángulos se reproducen a partir de líneas horizontales. En un folleto que promocionaba su nuevo alfabeto, subtulado “Una introducción a la tipografía programada”, proponía una metodología de diseño donde las decisiones están normativizadas y sistematizadas.

abcdeſcfhiſtſnopqſb
ſtuſuiqſ ſ

WIM CROUWEL presentó esta versión “escaneada” de una a minúscula Garamond en contraste con su nuevo alfabeto, cuyas formas se adaptan a la estructura cuadriculada de la pantalla. Véase Crouwel, Wim, New Alphabet: An Introduction for a Programmed Typography, Wim Crouwel/Total Design, Amsterdam, 1967.

ZUZANA LICKO creó fuentes de “resolución tosca” para pantallas e impresoras de sobremesa en 1985. Estas fuentes han sido integradas desde entonces en la extensa familia tipográfica Lo-Res de Emigre, diseñada para soportes impresos y digitales.

Véase VanderLans, Rudy y Licko, Zuzana, *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1993; y VanderLans, Rudy, *Emigre No. 70: The Look Back Issue, Selections from Emigre Magazine, 1984-2009*, Index Book, Barcelona, 2009.

A mediados de la década de 1980, los ordenadores personales y las impresoras de baja resolución pusieron las herramientas necesarias para la creación tipográfica en manos de un público más amplio. En 1985, Zuzana Licko empezó a diseñar tipos que explotaban el grano basto de los primeros ordenadores. Mientras otras fuentes digitales se limitaban a imponer la tosca retícula de la pantalla y las impresoras matriciales sobre formas tipográficas tradicionales, Licko adoptó el lenguaje del equipo digital. Ella y su marido, Rudy VanderLans, cofundadores de Emigre Fonts y de la revista *Emigre*, se autodenominaron “los nuevos primitivos”, pioneros de un amanecer tecnológico.

Emperor Oakland Emigre

A principios de la década de 1990, con la introducción de las impresoras láser de alta resolución y las tecnologías de fuentes de contorno como PostScript, los diseñadores de tipos se liberaron de las limitaciones que imponían los sistemas de reproducción de baja resolución con que contaban sus máquinas. Aunque algunos sistemas de señalización y dispositivos digitales aún se basan en fuentes en mapa de bits, es la fascinación por las estructuras programadas y geométricas la que ha permitido que las fuentes bitmap sigan evolucionando como una filosofía visual propia en el ámbito de los soportes impresos y digitales.

Vivir con ordenadores origina ideas curiosas. — WIM CROUWEL, 1967

UNE 8
JULY 7, 1990

CURATOR: JOSEPH WESNER
Linda Ferguson

Steve Handschu

James Hay

Matthew Holland SCULPTURE

Gary Laatsch

Brian Liljeblad

Dora Natella

Matthew Schellenberg

Richard String

Michell Thomas

Robert Wilhelm

Opening Reception: Friday June 8, 5:30 - 8:30 pm

Detroit Focus Gallery (313) 962-9025
743 Beaubien, Third Floor

DETROIT, MICHIGAN 48226

WEDNESDAY - SATURDAY
Hours: Noon to 6 pm

ALSO IN THE AREA, THE MARKET PRESENTS Peter Gilleran · Gordon Osear · Opening 5 - 7:30 pm. Friday, June 8.

ED FELLA produjo un cuerpo de tipografía experimental que influyó intensamente en el diseño tipográfico de la década de 1990. Sus carteles para la Detroit Focus Gallery mostraban formas defectuosas y deterioradas, dibujadas a mano o recolectadas de fotocopiadoras de tercera generación o de hojas de letras transferibles. Colección Cooper-Hewitt del National Design Museum.

LA TIPOGRAFÍA COMO CRÓNICA

A principios de la década de 1990, cuando las herramientas de diseño digital comenzaron a admitir la completa reproducción e integración de soportes, muchos diseñadores mostraron una insatisfacción creciente con las superficies limpias e impolutas. Fue entonces cuando sumergieron la letra en el violento y cáustico mundo de los procesos físicos. Los caracteres, que durante siglos habían buscado la perfección con ayuda de tecnologías cada vez más exactas, empezaron a ser arañados, retorcidos, magullados y contaminados.

Template Gothic: tecnología defectuosa

El tipo Template Gothic, diseñado por Barry Deck en 1990, está basado en letras dibujadas con una plantilla de plástico. Por lo tanto, la letra remite a un proceso que es a la vez manual y mecánico. Deck diseñó la Template Gothic siendo aún alumno de Ed Fella, cuyos carteles experimentales inspiraron a toda una generación de tipógrafos digitales. Después de que la Template Gothic fuera puesta a la venta por Emigre Fonts, su uso se extendió a nivel mundial, haciendo de ella un emblema de la tipografía digital de la década de 1990.

Dead History: sampler del pasado

El tipo Dead History, de P. Scott Makela, también de 1990, es un pastiche de otros dos: Centennial, una romana tradicional, y VAG Rounded, un clásico pop. Manipulando los vectores de fuentes ya existentes, Makela adoptó la estrategia del *sampling*, propia del arte y la música contemporáneos. También tuvo en cuenta toda la carga histórica precedente, que desempeña un papel importante en casi todas las innovaciones tipográficas.

Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk

Los tipógrafos holandeses Erik van Blokland y Just van Rossum combinan los papeles de diseñador y programador y han creado tipos basados en el azar, el cambio y la incertidumbre. Beowulf, de 1990, fue la primera de una serie de letras con trazos aleatorios y comportamientos programados.

Los métodos industriales de producción tipográfica exigían que todas las letras fueran idénticas... Hoy en día, la tipografía se produce con equipos sofisticados que no imponen tales reglas. Las únicas limitaciones son nuestras expectativas. — ERIK VAN BLOKLAND Y JUST VAN ROSSUM, 2000

VUELTA AL TRABAJO

Aunque la década de 1990 se recuerda más por sus imágenes de caos y decadencia, los diseñadores serios continuaron creando tipos de uso general, diseñados para acomodar con facilidad extensas cajas de texto. Estas familias tipográficas, abnegadas y trabajadoras, proporcionan opciones flexibles a los diseñadores gráficos.

Mrs Eaves: MUJER *trabajadora* **busca pareja estable**

Durante la década de 1990 Licko produjo recuperaciones históricas a la vez que diseñaba sus tipos experimentales. De estas recuperaciones, una de las más populares fue Mrs Eaves, de 1996, inspirada en los tipos de Baskerville del siglo XVIII. En 2009, a Mrs Eaves se le unió Mr Eaves, una versión de palo seco de la exitosa fémima.

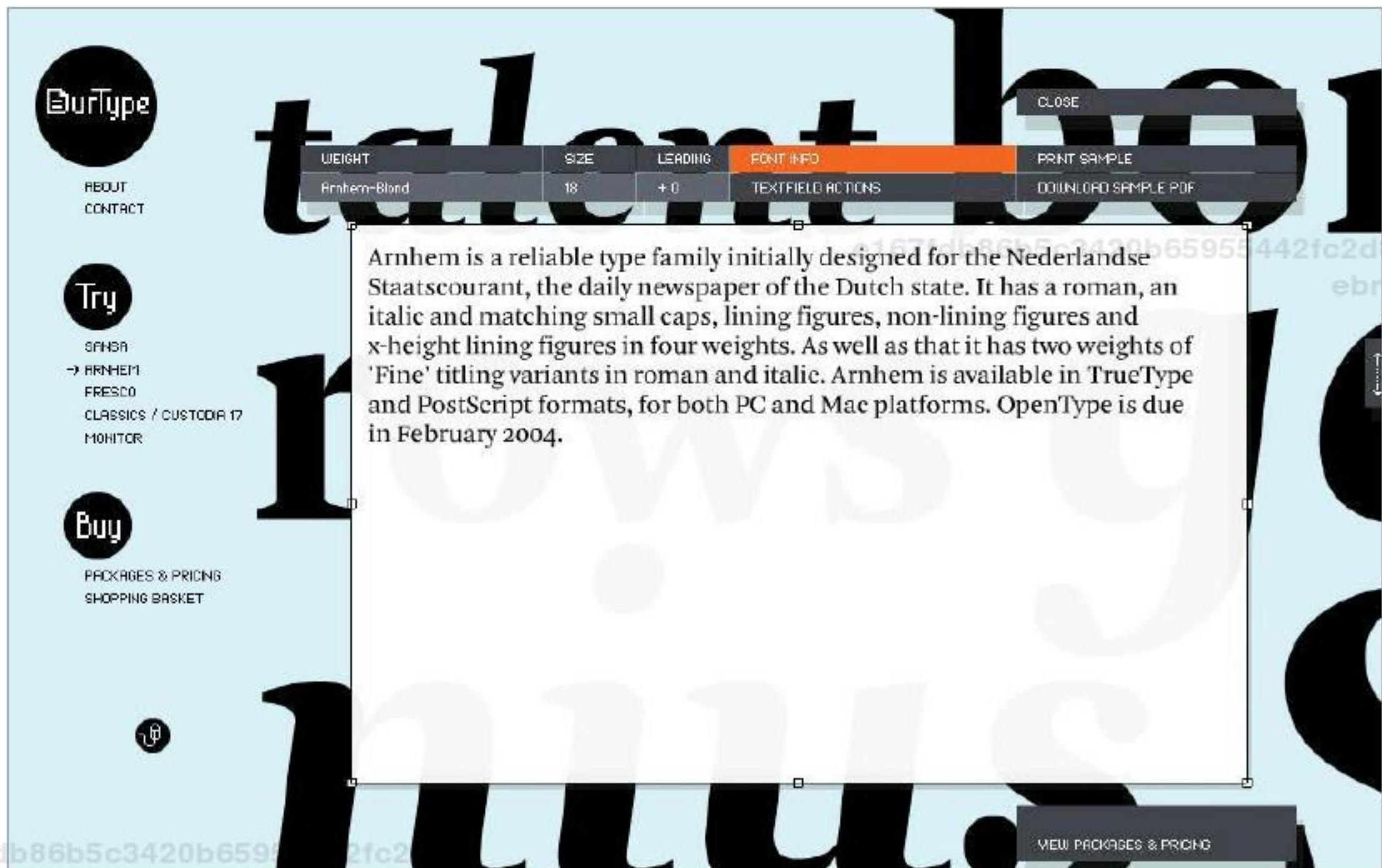
Quadraat: todoterreno hardcore BARROCA

La Quadraat (arriba) de Fred Smeijers y la Scala (que se utiliza en el texto de este libro) ofrecen interpretaciones frescas de la tradición tipográfica. Rememoran la impresión del siglo XVI desde una perspectiva contemporánea, como se puede observar en los remates geométricos, dibujados con sencillez y decisión. La familia Quadraat, presentada en 1992, se amplió en poco tiempo para incluir formas sin remate en diferentes pesos y estilos.

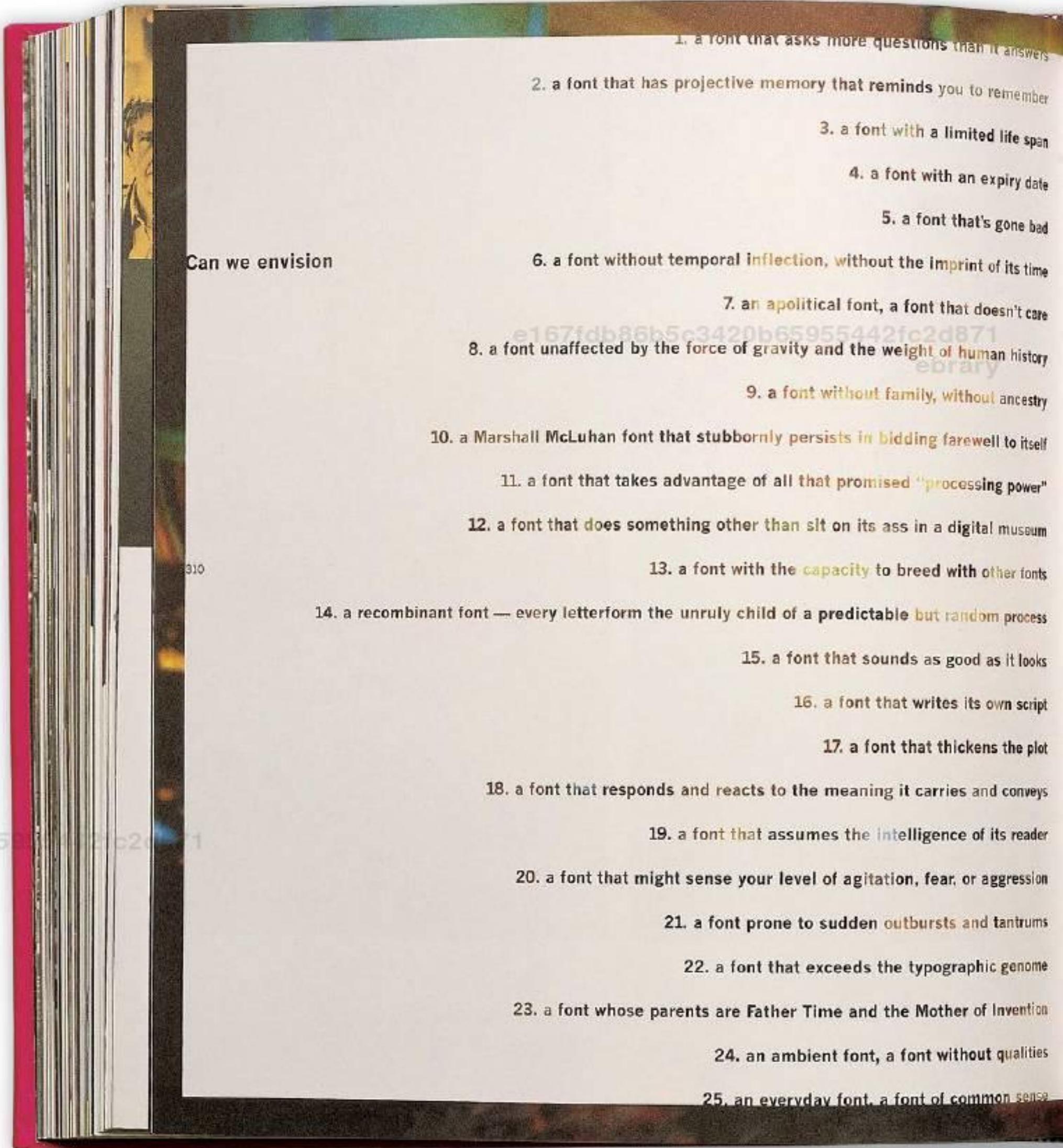
Gotham: obrera con **curvas**

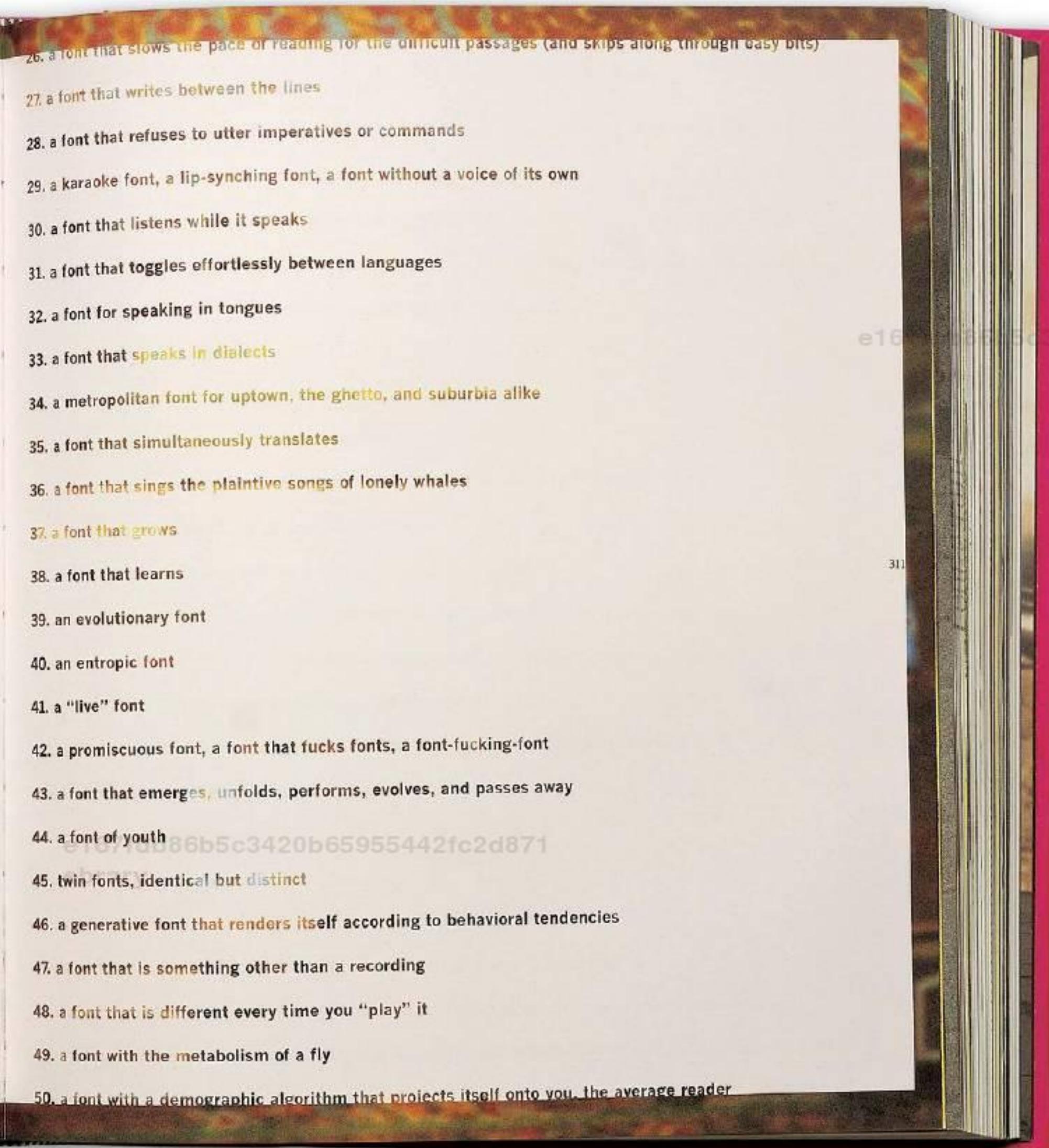
En el año 2000, Tobias Frere-Jones presentó el tipo Gotham, derivado de los caracteres que pueden verse en la Port Authority Bus Terminal de Nueva York. Con un estilo a un tiempo práctico y distintivo, Gotham se convirtió en el tipo oficial de la campaña presidencial de Barack Obama en 2008. En 2009, la “familia presidencial” de este tipo contaba con más de 50 pesos y estilos.

Cuando escogen un tipo, los diseñadores gráficos tienen en cuenta la historia de la tipografía, sus connotaciones actuales y sus cualidades formales. El objetivo es dar con una buena sintonía entre el estilo de las letras, la situación social específica y el contenido que define el proyecto que les ocupa. No existe ningún manual que asigne un significado o función fijos a cada tipo; cada diseñador debe abordar el catálogo de posibilidades a la luz de las circunstancias únicas de cada proyecto.



OURTYPE.COM Sitio web, 2004. Diseño: Fred Smeijers y Rudy Geeraerts. *Este sitio web de una fundición tipográfica digital está diseñado en Flash y permite a los usuarios probar las fuentes sobre la marcha. Los diseñadores lanzaron su propio "sello" después de crear tipos como Quadraat para FontShop International. Aquí se muestra la Arnhem.*





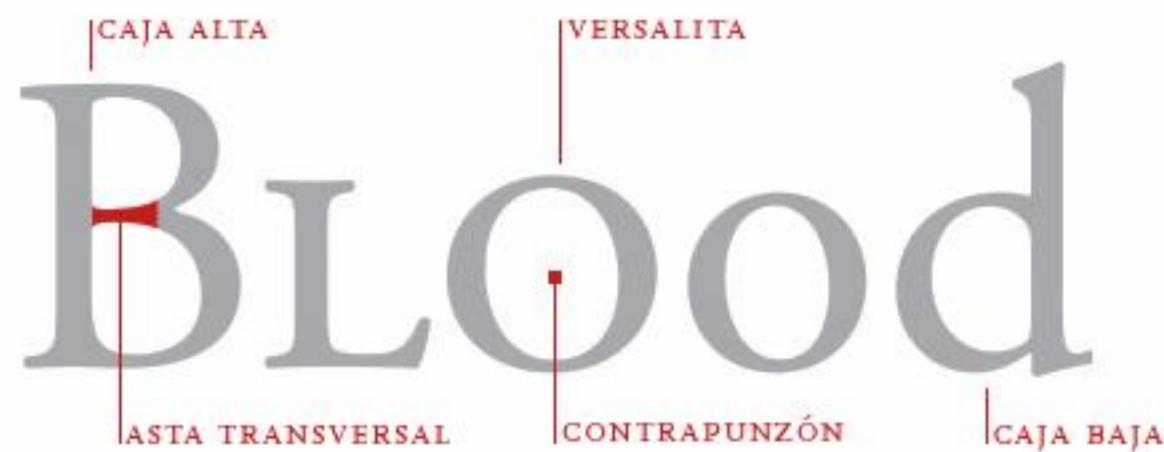
LIFE STYLE Libro, 2000. Diseño: Bruce Mau. Editorial: Phaidon.
 Fotografía: Dan Meyers. En este manifiesto postindustrial,
*el diseñador Bruce Mau imagina un tipo que cobra vida mediante
 inteligencia simulada.*

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

ANATOMÍA

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871

ebrary



ALTURA DE LAS ASCENDENTES

Algunos elementos pueden superar ligeramente la altura de las mayúsculas.

ALTURA DE LAS MAYÚSCULAS

La distancia entre la línea base y la altura de la mayúscula determina el tamaño de la letra en puntos.

ALTURA DE LAS DESCENDENTES

La longitud de la descendente aporta estilo y actitud a una letra.

skin, Body

LA ALTURA DE LA X (el ojo medio) es la altura del cuerpo de una letra en caja baja (corresponde a la altura de la letra x en caja baja), excluyendo las ascendentes y descendentes.

LA LÍNEA BASE es aquella sobre la que se asientan las letras. Es el eje más estable de una línea de texto y es una referencia crucial para alinear texto e imágenes o distintos textos.

SALIENTES Las curvas en la base de las letras sobresalen ligeramente por debajo de la línea base. Ocurre lo mismo con la coma y el punto y coma. Si el tipo no se colocara de este modo, transmitiría cierto desequilibrio. Sin los salientes, los caracteres redondos aparecerían ser más pequeños que sus compañeros de pie plano.

Bone

A pesar de que los niños aprenden a escribir utilizando papel rayado, que divide las letras exactamente por la mitad, la mayoría de los tipos no están diseñados de este modo.

La altura de la x normalmente ocupa más de la mitad de una letra mayúscula. Cuanto más grande es la altura de la x en relación con los caracteres en mayúsculas, mayor es el tamaño que la letra aparenta. En un texto, la mayor densidad se genera entre la línea base y la altura de la x.

¡Eh, mira!
Han aumentado
mi altura de x.

Dos bloques de texto se alinean normalmente sobre una línea base compartida. En este caso, una Scala Pro a 14/18 (tipo a 14 pts con 18 pts de interlineado) está emparejada con una Scala Pro a 7/9.

12 puntos
equivalen
a 1 pica

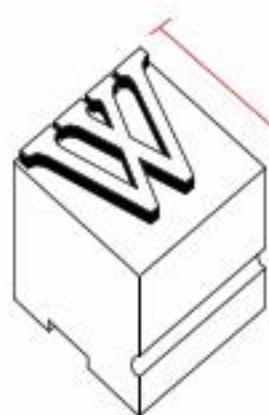
6 picas (72 pts)
equivalen a
una pulgada



Big

SCALA DE 60 PUNTOS

Una letra se mide desde la parte superior de la mayúscula hasta la base de la descendente más baja, añadiendo un pequeño margen de espacio.



En los tipos de metal, la medida del punto corresponde a la altura del cuerpo.

ALTURA Los intentos para estandarizar la medición tipográfica comenzaron en el siglo XVIII. El *sistema de puntos* es el sistema estándar hoy en día. Un *punto* equivale 0,35 milímetros (o 1/72 pulgadas). Doce puntos equivalen a una *pica*, la medida que comúnmente se utiliza para medir la anchura de columna¹. Actualmente la tipografía también puede medirse en pulgadas (2,54 cm), milímetros o píxeles. La mayoría de los programas de software permiten al diseñador escoger la unidad de medida, si bien las picas y los puntos son los estándares por defecto.

¡OJO, PERFECCIONISTAS!

CÓMO ABREVIAR PICAS Y PUNTOS

8 picas = 8p

8 puntos = p8, 8 pts

8 picas, 4 puntos = 8p4

Helvetica de 8 puntos con interlineado de 9 puntos = 8/9 Helvetica

ANCHURA Una letra también tiene una medida horizontal, llamada *anchura del carácter*. La anchura del carácter es el cuerpo de la letra más una franja espacial (el hombro) que la protege de las otras letras. La anchura de un carácter es intrínseca a las proporciones y la impresión visual del tipo. Algunos tipos tienen una anchura de carácter estrecha y otros la tienen mayor.

El ancho de los caracteres de un tipo puede modificarse jugando con su escala vertical y horizontal. No obstante, esto distorsiona el peso lineal de las letras, adelgazando los elementos gruesos y espesando los finos. En vez de ponerte a torturar letras, mejor escoge un tipo que ya tenga las proporciones que buscas: condensadas, comprimidas, anchas o expandidas.

ESCALA

INTERSTATE BLACK

La anchura del carácter es el cuerpo de la letra más su espacio adyacente (hombro).

ESCALA

INTERSTATE BLACK COMPRIMIDA

Las letras en versión comprimida de un tipo tienen una anchura del carácter más estrecha.

ESCALA
ESCALA

DELITO TIPOGRÁFICO

ESCALADO VERTICAL Y HORIZONTAL

Las proporciones de las letras se han distorsionado digitalmente para generar caracteres más anchos o estrechos.

¹ Los sistemas de medidas tipográficas europeo y anglosajón difieren ligeramente. El sistema europeo está basado en el punto Didot y no en el punto de pica. El punto Didot mide 0,376 mm, y 12 puntos Didot forman un círculo (4,512 mm). El punto de pica mide 0,351 mm, está basado en la pulgada inglesa, ligeramente más pequeña que la europea. 12 puntos de pica forman una pica (4,217 mm). [N. del E.]

SCALA PRO A 28 PTS

INTERSTATE REGULAR A 28 PTS

BODONI
A 28 PTS

MRS EAVES A 28 PTS

¿Me hace muy gordo este párrafo?

Cuando compones dos tipos distintos en el mismo tamaño, normalmente uno parece mayor que el otro. Las diferencias en la altura de la x, el peso de la línea y la anchura del carácter afectan a la escala aparente de las letras.

Mrs Eaves rechaza la preferencia común en el siglo xx por alturas de la x extragrandes. Este tipo, inspirado en los diseños de Baskerville del siglo XVIII, fue bautizado así en honor de Sarah Eaves, la criada, ama de llaves y colaboradora de Baskerville. La pareja convivió durante 16 años antes de casarse en 1764.

Mr. Big contra Mrs. & Mr. Little

HELVETICA A 32 PUNTOS

MRS EAVES A 32 PUNTOS

MR EAVES A 32 PUNTOS

La altura de la x de un tipo afecta a su tamaño aparente, su economía espacial y su impacto visual general. Igual que los dobladillos o los cortes de pelo, las diferentes alturas de la x también se ponen y se pasan de moda.

Los tipos que tienen una altura de la x pequeña, como Mrs Eaves, son menos eficaces usando el espacio que aquellos con cuerpos inferiores mayores. Con todo, sus delicadas proporciones poseen un encanto lírico.

12/14 MRS EAVES

Los cuerpos de letra grandes se hicieron populares a mediados del siglo xx. Al maximizar el área que ocupaban dentro del tamaño total en puntos, los tipos parecían más grandes.

Como su encantadora mujer, **MR EAVES** tiene la cintura baja y un cuerpo pequeño. Su holgada prosa le permite además trabajar bien con su pareja.

12/14 MR EAVES

12/14 HELVETICA

Gracias a su enorme altura de la x, la Helvetica sigue siendo legible en tamaños pequeños. Compuesta a 8 puntos en un pie de foto en una revista puede resultar bastante elegante. Sin embargo, el mismo tipo puede parecer voluminoso e insulso a 12 puntos en una tarjeta de visita.

El tamaño de un tipo es una cuestión de contexto. Una línea de texto que parece pequeña en la pantalla de una televisión puede verse bien en una página impresa. Las proporciones pequeñas afectan tanto a la visibilidad como al uso del espacio. Una altura de la x diminuta es un lujo que exige sacrificios.

8/10 MRS Y MR EAVES

8/10 HELVETICA

El tamaño tipográfico por defecto en muchos programas es de 12 pts. Un texto a 12 pts suele producir letras legibles en pantalla, pero a menudo resulta grande y tosco una vez imprimido. El tamaño común para un texto impreso oscila entre 9 y 11 pts. Este pie está a 7,5 pts.

TAMAÑO

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871

ebrary

Todos los tipos que se muestran debajo se inspiran en las letras de imprenta diseñadas por Claude Garamond en el siglo XVI, aunque cada uno refleja su propia época. Las formas finas de la Garamond 3 aparecieron durante la Gran Depresión, mientras que la excesiva altura de la x de la ITC Garamond se convirtió en un ícono de los "excesivos" años setenta.

LA GARAMOND EN EL SIGLO XX: VARIACIONES SOBRE UN TEMA

1930: Franklin D. Roosevelt, SALVADOR DALÍ, Duke Ellington,

GARAMOND 3 A 18 PTS, diseñada por Morris Fuller Benton y Thomas Maitland Cleland para ATF, 1936

Scarface, hombreras, radio.

1970: Richard Nixon, Van Halen, *El Padrino*, guacamole,

ITC GARAMOND A 18 PTS, diseñada por Tony Stan, 1976

pantalones de campana, telecomedias.

1980: Margaret Thatcher, BARBARA KRUGER, Madonna,

ADOBE GARAMOND A 18 PTS, diseñada por Robert Slimbach, 1989

Terciopelo azul, hombreras, ensalada de pasta, autoedición.

2000: Osama Bin Laden, MATTHEW BARNEY, The White

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO MEDIANA SUBHEAD A 18 PTS, diseñada por Robert Slimbach, 2005

Stripes, *Los Soprano*, vaqueros de tiro alto, Twitter.

Las uvas de la ira

GARAMOND 3 A 30 PTS

ITC

GARAMOND

A 30 PTS

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871

ebrary

Una familia tipográfica con *tamaños ópticos* es la que tiene estilos diferentes para los distintos tamaños de producción. El diseñador gráfico selecciona el estilo basándose en el contexto. Los tamaños ópticos diseñados para titulares y otros destacados suelen tener formas delicadas y líricas, mientras que los estilos creados para texto y pies de foto están formados a partir de trazos más gruesos.

TAMAÑOS ÓPTICOS**TITULARES:** esbeltas y *excitables* prima donnas

ADobe Garamond Premiere Pro Display A 27 PTS

SUBTÍTULOS: *traviesos* actores secundarios

ADobe Garamond Premiere Pro Subhead A 27 PTS

TEXTO: el *figurante* del escenario impreso

ADobe Garamond Premiere Pro Regular A 27 PTS

EPÍGRAFES: cualquier cosa por un papelito

ADobe Garamond Premiere Pro Caption A 27 PTS

10 PTS

En la era de los **TIPOS DE METAL**, los diseñadores tipográficos crearon un *punzón* para cada tamaño tipográfico, ajustando su peso, espaciado y otras características. Cada tamaño requería un diseño único.

ADobe Garamond Premiere Pro Display

Cuando el proceso de diseño de tipos se automatizó, en el **SIGLO XIX**, muchos fundidores de tipos economizaron recursos simplemente *agrandando y reduciendo* un diseño básico para generar diferentes tamaños.

ADobe Garamond Premiere Pro Regular

Este **TRATAMIENTO MECANIZADO** de los tamaños tipográficos pasó a ser la norma en la producción de fotografía y de tipografía digital. Cuando un carácter a tamaño texto se agranda a tamaño cartel, sus rasgos finos se tornan demasiado pesados (y viceversa).

ADobe Garamond Premiere Pro Caption

Se Vende

Muy pequeño

BODONI A 48 PTS

BODONI A 8 PTS

DELITO TIPOGRÁFICO

Algunos tipos que funcionan bien a gran tamaño parecen demasiado frágiles cuando se reducen.

8 PTS

El estilo de **TITULARES** o *display* compuesto en tamaños pequeños genera letras larguiruchas y frágiles. Está pensado para usarse a partir de 24 pts.

80 PTS

Los estilos básicos de **TEXTO** están diseñados para tamaños de entre 9 y 14 pts. Sus formas son fuertes y *carnosas* sin ser demasiado impositivas.

Los estilos pensados para **EPÍGRAFES** están construidos con el trazo más pesado. Están *diseñados* para tamaños de entre 6 y 8 pts.

ESCALA

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871

ebrary

La *escala* es el tamaño de los elementos de diseño en comparación con los otros elementos de una composición y con su contexto físico. La escala es relativa. La letra de un texto compuesto a 12 pts en una pantalla de 32 pulgadas puede parecer muy pequeña, pero impresa en la página de un libro puede parecer foja y demasiado pesada.

Los diseñadores producen jerarquías y contrastes a partir de la combinación de escalas tipográficas. Los cambios de escala ayudan a generar contraste visual, movimiento y profundidad y, al tiempo, expresan diferentes niveles de importancia. La escala es física. Las personas calibran intuitivamente el tamaño de los objetos en relación con sus propios cuerpos y entornos.

LA TIERRA ES PLANA

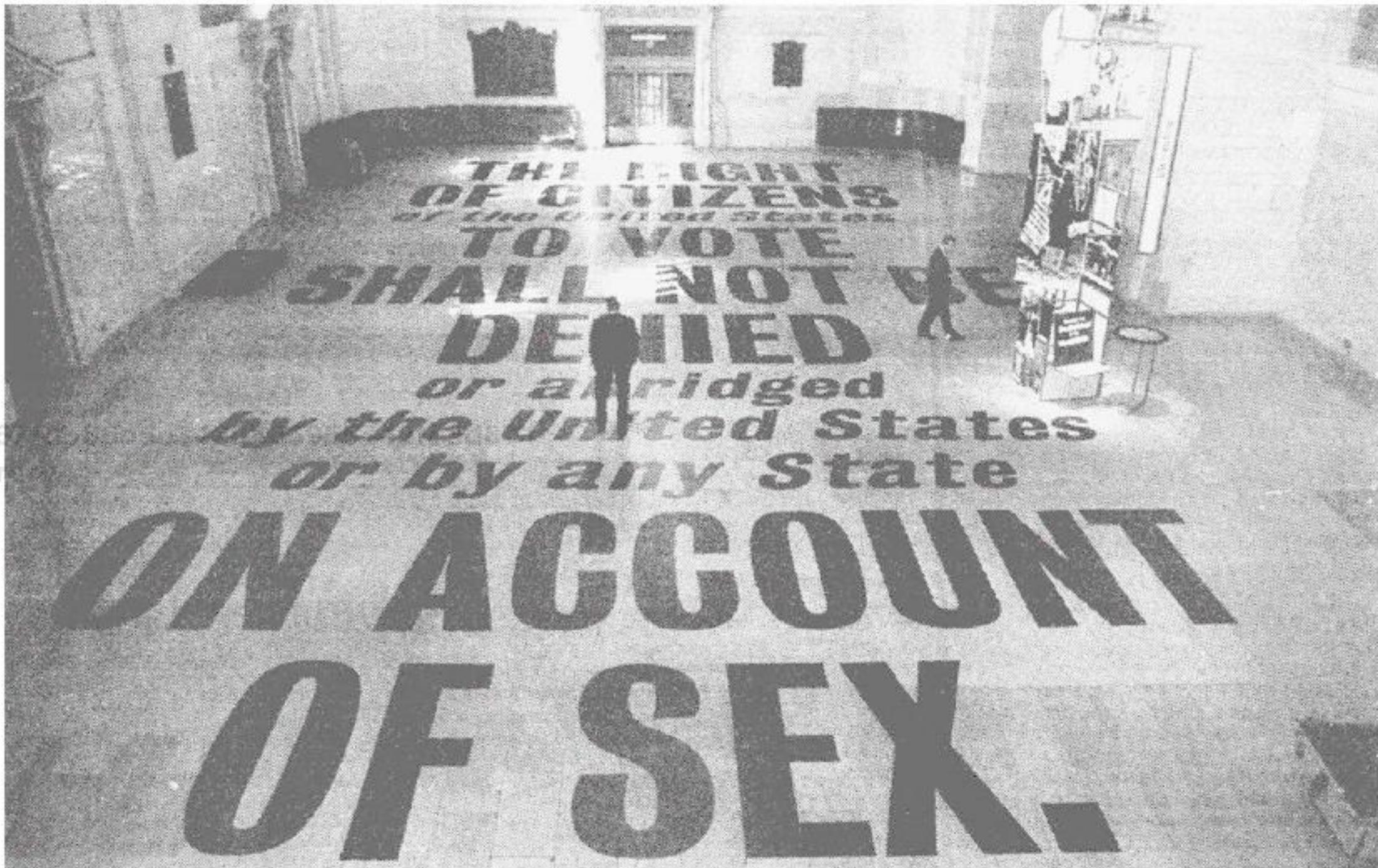
DELITO TIPOGRÁFICO

Unas diferencias mínimas en el tamaño de las letras hacen que esta composición parezca arbitraria e indecisa.

LA TIERRA ES PLANA

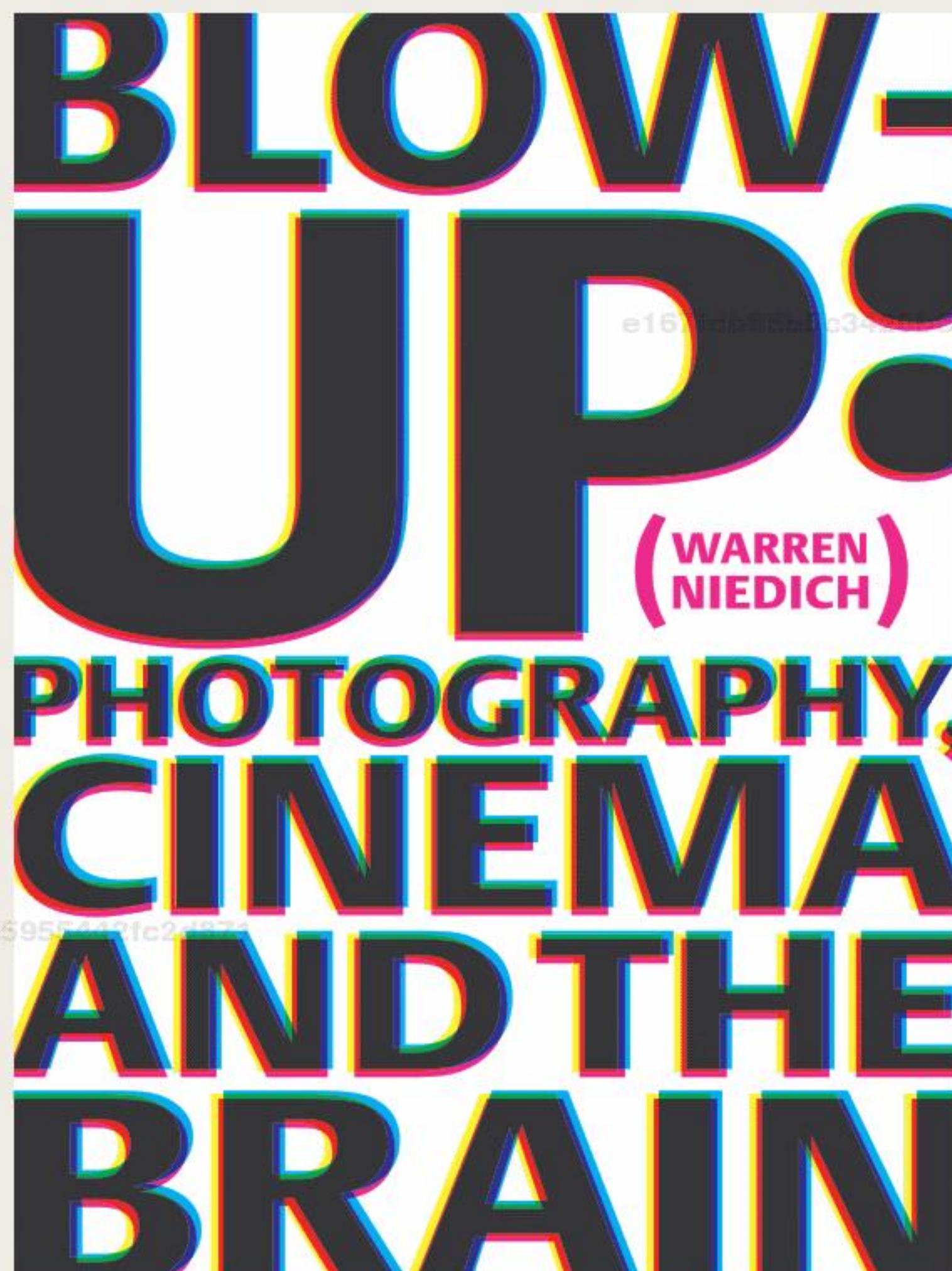
CONTRASTE DE ESCALA

El fuerte contraste entre los tamaños de letra confiere aquí dinamismo, decisión y profundidad.



LA DECIMONOVENA ENMIENDA Instalación tipográfica en la Grand Central Station de Nueva York, 1995. Diseño: Stephen Doyle. Patrocinadores: The New York State Division of Women,

Metropolitan Transportation Authority, Revlon y Merrill Lynch. *La gran escala del texto en esta instalación pública crea un gran impacto.*



BLOW-UP: PHOTOGRAPHY, CINEMA AND THE BRAIN

Cubierta de libro, 2003. Diseño: Paul Carlos y Ursula Barbour/
Pure + Applied. Autor: Warren Niedich. *Cortar las letras a sangre*
incrementa la sensación de escala que transmiten. Los colores traslapados
sugieren la minuciosidad del proceso fotográfico o de impresión.



OFICINA DE NACIONES UNIDAS CONTRA LA DROGA Y EL DELITO (UNODC) Mapas, 2009. Diseño: Harry Pearce y Jason Ching/Pentagram. Esta serie de carteles para la UNODC emplea la escala tipográfica para hacer una comparativa mundial de programas de tratamiento de la drogadicción, incidencia del SIDA y otros datos. Los diseñadores elaboraron mapas sencillos a partir del código de abreviatura del nombre de los países (GBR, USA, RUS, etc.). Los carteles se dirigían principalmente a la policía rusa, cuyo país cuenta con un pobre historial en el tratamiento de la drogadicción. Nótese la alta incidencia del SIDA en ese país y la poca disponibilidad de programas de rehabilitación.



REVOLVER: ZEITSCHRIFT FÜR
FILM (REVISTA DE CINE)
Revista, 1998-2003.
Diseño: Gerwin Schmidt.
*Esta revista ha sido creada
por y para directores de cine.
El contraste entre la letra grande
y el tamaño pequeño de las
páginas genera tensión y sorpresa.*

CLASIFICACIÓN TIPOGRÁFICA

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871

ebrary

SABON

Aa Aa

HUMANÍSTICA O ANTIGUA

Las letras romanas de los siglos xv y xvi imitaban la caligrafía clásica. El tipo Sabon fue diseñado por Jan Tschichold en 1966 basándose en fuentes de Claude Garamond del siglo xvi.

BASKERVILLE

Aa Aa

DE TRANSICIÓN

Los tipos de transición tienen terminales más afilados y ejes más verticales que los caracteres humanísticos. Cuando se presentaron las fuentes de John Baskerville a mediados del siglo xviii, sus formas angulosas y su gran contraste fueron considerados escandalosos.

BODONI

Aa Aa

MODERNA

Los tipos diseñados por Giambattista Bodoni entre finales del siglo xviii y principios del xix son radicalmente abstractos. Nótense los remates, finos y rectos; los ejes verticales; así como el gran contraste entre los trazos gruesos y finos.

CLARENDRON

Aa

EGIPCIA O MECANA

En el siglo xix se crearon muchas letras negras y decorativas para su uso en publicidad. Los tipos egipcios tienen terminales muy pesados y gruesos.

GILL SANS

Aa Aa

HUMANÍSTICA DE PALO SECO

Los tipos de palo seco pasaron a ser muy corrientes en el siglo xx. Este Gill Sans, diseñado por Eric Gill en 1928, presenta rasgos humanísticos. Nótense el ojo, pequeño y armónico, de la letra a y las variaciones caligráficas en el peso de la línea.

HELVETICA

Aa Aa

PALO SECO DE TRANSICIÓN

Diseñado por Max Miedinger en 1957, es uno de los tipos más utilizados en todo el mundo. Sus uniformes caracteres verticales lo hacen similar a los tipos de transición con remates.

FUTURA

Aa Aa

PALO SECO GEOMÉTRICA

Algunos tipos sin remate están construidos a partir de formas geométricas. En la Futura, diseñada por Paul Renner en 1927, la letra O es un círculo perfecto y los vértices de la A y la M son triángulos puntaigudos.

TIPOS CLÁSICOS

Sabon

14 PTS

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.

SABON 9/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

7/9

Baskerville

14 PTS

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.

BASKERVILLE 9/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

7/9

Bodoni

14 PTS

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.

BODONI BOOK 9,5/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

7,5/9

Clarendon

14 PTS

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.

CLARENDO LIGHT 8/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

6/9

Gill Sans14 PTS
e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871
ebrary

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.

GILL SANS REGULAR 9/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

7/9

Helvetica

14 PTS

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.

HELVETICA REGULAR 8/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

6/9

Futura

14 PTS

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.

FUTURA BOOK 8,5/12

Para seleccionar los tipos con habilidad e inteligencia hay que conocer cómo y por qué han evolucionado los distintos caracteres.

6,5/9

FAMILIAS TIPOGRÁFICAS

e167fdb86b5c3420b65955442fc2d871

ebrary

En el siglo XVI, los impresores empezaron a organizar los tipos romanos y cursivos en familias concordantes. El concepto se formalizó a principios del siglo XX.

ANATOMÍA DE UNA FAMILIA TIPOGRÁFICA

ADOBE GARAMOND PRO REGULAR

ADOBE GARAMOND PRO, diseñada por Robert Slimbach, 1988

La variante romana es el núcleo o la columna vertebral de la que deriva toda familia tipográfica.

ADOBE GARAMOND PRO ITALIC

La variante romana, también llamada redonda o regular, es la versión vertical estándar de la fuente. El patriarca de una gran familia.

Las letras cursivas, que están basadas en la caligrafía cursiva, tienen formas distintas de las romanas.

LAS VERSALITAS TIENEN UNA ALTURA SIMILAR A LA ALTURA DE LA X DE la caja baja.

ADOBE GARAMOND PRO REGULAR (VERSALITAS)

La variante cursiva se utiliza para dar énfasis. Tiene formas y trazos distintos de su homóloga romana, especialmente en los tipos con remates. Notense las diferencias entre una a romana y una cursiva.

Los tipos en negrita (y seminegra) se usan para dar énfasis dentro de una jerarquía.

ADOBE GARAMOND PRO BOLD Y SEMIBOLD

Las versalitas se integran como una línea de texto más. En su lugar, unas mayúsculas a tamaño real destacarían demasiado. Las versalitas son un poco más altas que la altura de la x de las letras de caja baja.

Los tipos en negrita (y seminegra) también deben incluir una versión cursiva.

ADOBE GARAMOND PRO BOLD Y SEMIBOLD ITALIC

El tipógrafo busca que las dos versiones en negrita se parezcan, en contraste con la romana, sin que la forma general sea demasiado pesada. El ojo tiene que resultar limpio y abierto en tamaños pequeños. Muchos diseñadores prefieren no usar las versiones negrita y seminegra de los tipos tradicionales, como Garamond, porque son pesos ajenos a las familias históricas.

Algunas cursivas no son inclinadas. En la familia tipográfica Quadraat, la forma cursiva es vertical.

QUADRAAT, diseñada por Fred Smeijers en 1992.

Las cursivas no son letras *inclinadas*.

CURSIVA

VERDADERA

DELITO

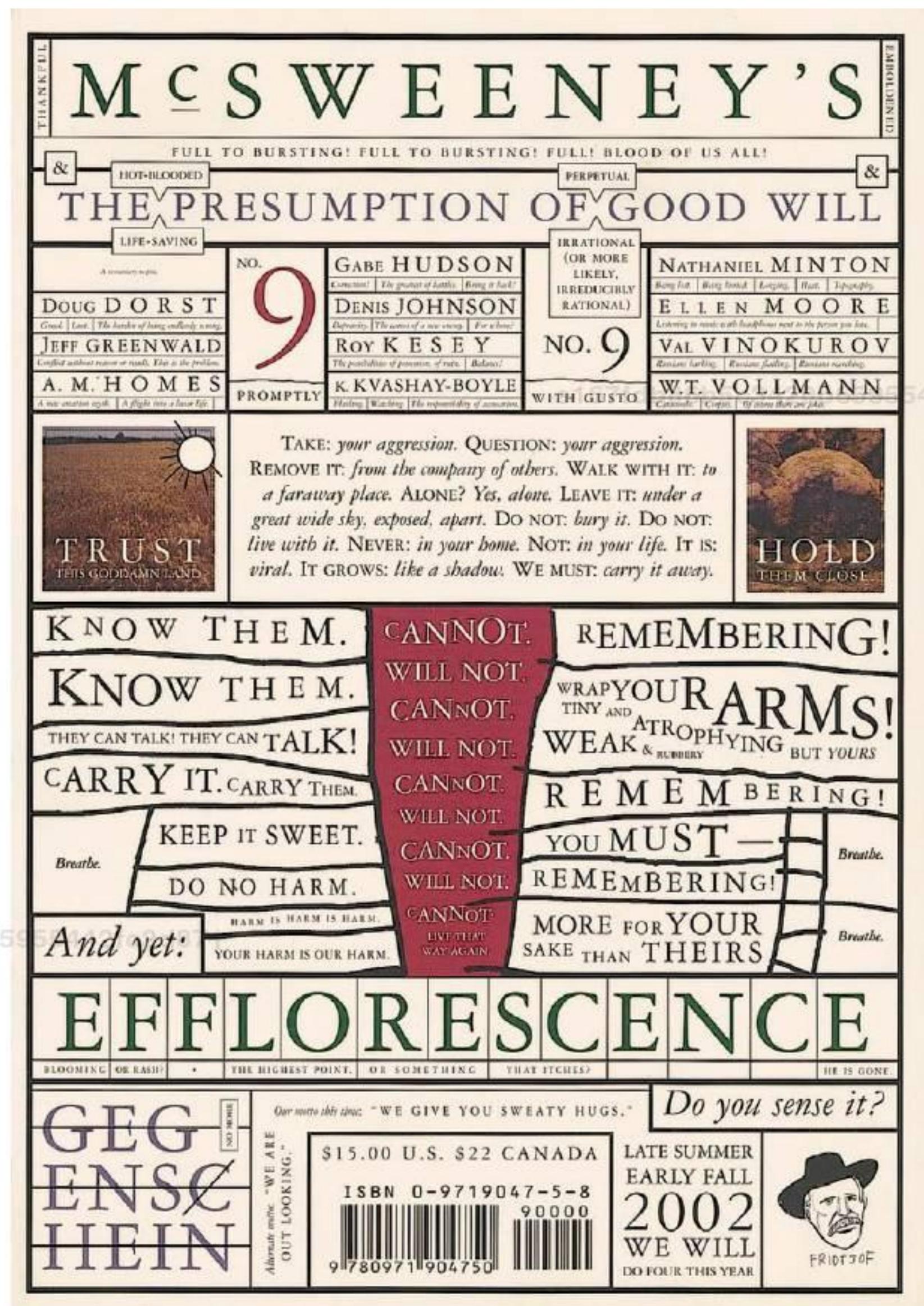
TIPOGRÁFICO:

FALSAS CURSIVAS

Las formas anchas y desgarbadas de estas letras, inclinadas

e167fdb86b5c34 mecanicamente, 42fc2d871

resultan forzadas y poco naturales.



MCSWEENEY'S Portada de revista, 2002. Diseño: Dave Eggers.

Esta portada utiliza diferentes tamaños de la familia tipográfica *Garamond 3*. Aunque es un tipo clásico y conservador, la retícula obsesiva y algo desquiciada resulta claramente contemporánea.