

# *La* Tipo**Grafía**

(Historia y evolución de la escritura)

## Introducción

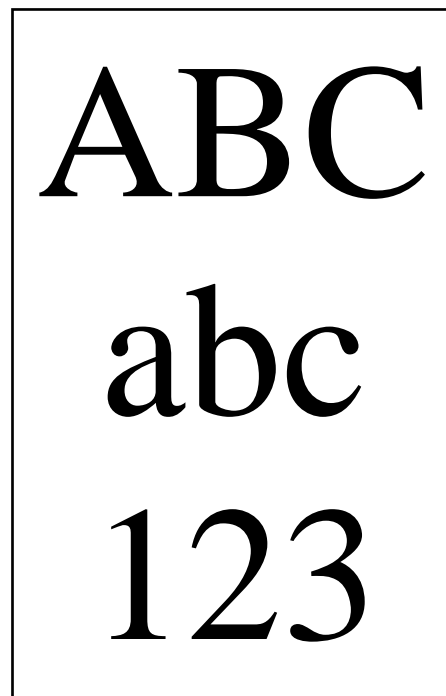
La palabra escrita está universalmente presente y aceptada. Sus orígenes se encuentran en símbolos y pinturas conteniendo ciertos elementos que son recurrentes en el tiempo. Estos elementos repetidos tienen al menos un significado adherido a ellos. No es posible probar con certeza cual fue el sentido que dio pie a dichos significados. No obstante, conocemos la relación entre un símbolo y la información implícita que posee, ubicada, desde luego dentro de un contexto cultural determinado.

En este sentido no puede hablarse de imágenes puras o monosemánticas, siempre hay un sentido no evidente. La tensión que surge entre la información y la imagen es la esencia de la tipografía. La tipografía es a la palabra escrita lo que la articulación es a la palabra hablada. Ninguna es concebible sin la otra. Juntas hacen posible lo que entendemos dentro de este particular proceso de comunicación.

El desarrollo de los diferentes sistemas de escritura ha pasado por largas pero necesarias fases. En las distintas esquinas de la tierra, la escritura nació para preservar el patrimonio cultural; en este sentido, puede decirse de la escritura que adquiere un carácter existencial. Si poseemos algún conocimiento de épocas pasadas es debido a que esas civilizaciones nos han permitido el conocimiento de los sistemas de escritura, lo cual, además del contenido de sus escritos, hablan de su competencia y calidades tecnológicas. Aparte de todos los factores estéticos y sociales, ha sido posible convertir el pensamiento en lenguaje y el lenguaje en escritura, lo cual para todas las civilizaciones conocidas se entiende como un símbolo de poder. La esencia de este proceso ha permanecido prácticamente inalterada a pesar de los desarrollos democráticos y las innovaciones tecnológicas actuales.

Sobre el curso del tiempo escrito, el tipo y la tipografía han sufrido significativas adiciones, reformas y refinamientos. Sutiles diferencias en símbolos alfabéticos y formas tipográficas proveen información acerca de las innovaciones técnicas y estéticas de una era en particular. Estas diferencias muestran cuán pequeña y lentamente han cambiando estos valores culturales por espacio de miles de años. La fuerza de la tipografía se sustenta en el hecho de que esta capacidad imaginativa crea o recrea identidades a través de aplicaciones manifiestas. Los textos aparecen modernos o históricos, serios o divertidos, pesados o ligeros. Usualmente, la tipografía hace encajar perfectamente los textos con relación a su sentido, pasando mayormente desapercibida. La tipografía enriquece invisiblemente el texto que conforma.

El Siglo 20 trajo consigo cambios en todas las áreas del arte y la cultura. El legado de los siglos pasados fue conscientemente resignado para abrirle paso a lo nuevo. El arte vio y vivió la transformación de lo representacional a lo abstracto en la pintura. Imágenes no familiares saludaban con vehemente entusiasmo y era manifiesto el rechazo a las cosas que antes eran aceptadas por una sociedad a medida que ésta padecía



cambios radicales. Esto significó una nueva mirada en lo que tenía que ver con armonía, forma y proporción. La tipografía, que muy poco había cambiado desde Gutenberg y estaba como pocas disciplinas aferrada a un rígido patrón de desarrollo no podía dejar abstraerse de abrazar esos nuevos conceptos. En el pasado, la tipografía era un medio estable que servía de puente a la escritura y la lectura para materializarse. Ahora, repentinamente, la situación estaba cambiando. Los diseñadores tipográficos dejaban de lado las puras cualidades funcionales de su trabajo y crearon tipografías que no eran simples letras para ser leídas sino que existían por su propio bien y poseían su propia naturaleza, en un fenómeno que puede describirse como la independencia de la letra de su carácter semiótico que la había acompañado desde su nacimiento en las lejanas Sumeria y Mesopotamia hace 5000 años.

## Una historia de la tipografía

En todos los estados del desarrollo histórico de la humanidad, la palabra escrita y la tipografía han sido un ingrediente fundamental en la cultura. Únicamente unos pocos especialistas están, sin embargo, familiarizados con sus causas y efectos. Mientras que los nombres de los innovadores en las disciplinas clásicas como la pintura, la música, la literatura son comúnmente conocidos, los de los diseñadores tipográficos y tipógrafos de todos los períodos históricos son altamente desconocidos; solo unos pocos aprecian el significado de su trabajo a pesar de que los efectos del texto y la tipografía están presentes en todas las esferas de la actividad humana. Ellos se han visto influenciados y han influido en los campos de la estética y la tecnología, de las artes y de la economía.

La historia de la Tipografía es importante sobre todo por dos cosas. La primera es que en pocas disciplinas creativas se aprecia tan significativamente la influencia del pasado sobre las nuevas creaciones. Ni siquiera las más atrevidas creaciones tipográficas contemporáneas pueden abstraerse de los postulados formales de las letras que han posibilitado la comunicación humana por, al menos, 2500 años.

La segunda razón tiene que ver con la calidad. La comparación es la base de la valoración y el examen de las obras del pasado resulta esencial a la hora de establecer unos criterios personales. Representa además la inspiración que todo diseñador necesita absorber, asimilar y transmitir en sus creaciones propias.

El siguiente es un listado de algunos de los más destacados tipógrafos de estos 550 años de influencia de la tipografía sobre la civilización de Occidente. El suyo, es un ejemplo de la trascendencia del ejercicio de la creación gráfica sobre la sociedad.

El prólogo a la historia de la tipografía es asimismo, la historia del desarrollo del alfabeto y de la escritura. La palabra escrita nació originalmente del deseo de obtener una representación

- Johannes Gutenberg
- Peter Schöeffer
- Conrad Sweynheym
- Nicolaus Jenson
- Erhard Ratdolt
- William Caxton
- Aldus Manutius
- Francesco Griffo
- Ludovico Degli Arrighi
- Giovanbatista Palatino
- Claude Garamond
- Cristoffel Van Djick
- Anton Janson
- Nicholas Kis
- William Caslon
- John Baskerville
- Francoise Ambroise Didot
- Firmin Didot
- Giambatista Bodoni
- Vincent Figgins
- Theodore Low Devinne
- William Morris
- Morris Fuller Benton

visual de la palabra hablada, en un proceso de abstracción que le tomó a la humanidad aproximadamente 60.000 años.

La primera forma de lenguaje escrito es la cuneiforme. Ésta, junto con la egipcia y los alfabetos: fenicio, griego y etrusco fueron la fuente de inspiración para el alfabeto romano que usamos hoy en día. Desde entonces se desarrollaron varias formas de escritura, como la capital romana, la uncial y la minúscula carolingia, a partir de la cual se desarrollaron la minúscula gótica y la humanística, que a su vez sirvieron de modelo a los primeros tipos móviles del Siglo XV.

### Prehistoria de la tipografía

- Sumerios y egipcios
- Los primeros alfabetos
- El desarrollo del alfabeto romano
- La edad Media
- Gutemberg y la aparición de la imprenta en occidente
- Old Style. La tipografía del renacimiento
  - Italia
  - Francia
  - Países bajos
  - Inglaterra
- El periodo transicional. El barroco
- El estilo transicional tardío en Inglaterra
- El neoclasicismo o Modernismo tipográfico
- La revolución industrial
- Los tipos Fat Face
- Los tipos Egipcios (Slab-serif)
- Los tipos de palo seco (sans-serif)
- Los tipos de fantasía
- Arts and Crafts y el movimiento de la imprenta privada - 1880
- Avances tecnológicos y tipografía de entresiglos
- Art Nouveau -1890
- Funcionalismo informativo -1910
- Futurismo -1910
- Expresionismo tipográfico-1910
- Dada -1915
- Constructivismo -1920
- Art Deco -1925
- Tipografía elemental -1925
- Tipografía tradicional -1935
- El Estilo tipográfico internacional -1945
- La tipografía pictórica -1955
- La tipografía funcional -1960
- Fluxus y la tipografía experimental -1965
- La tipografía Pop y la Psicodelia -1965
- Tipografía Punk
- El Nuevo funcionalismo -1980
- El new Wave -1980
- Tipografía digital y enciclopedismo tipográfico -1985
- Tipografía multiestilística -1990

## Sumerios y Egipcios

El lenguaje escrito fue inventado por los sumerios, quienes establecieron la primera civilización avanzada en el sur de Mesopotamia en el año 3500 a.C. Se les atribuye la creación de las primeras marcas escritas alrededor del año 3150 a. C., las cuales consistían en signos impresos sobre tablillas de arcilla que se empleaban para hacer anotaciones y llevar registros. Estas marcas sencillas al principio, se hicieron más sofisticadas de tal forma que cerca del año 3000 a. C. los sumerios habían llegado a desarrollar el primer sistema de escritura conocido. Consistía en pequeñas marcas en forma de cuña impresas con un punzón de caña sobre tablillas de arcilla húmedas. Las tablillas se cocían entonces en un horno o se secaban al sol. Este sistema de escritura se conoció más tarde como cuneiforme, nombre que deriva de la palabra latina *cuneus*, que significa cuña. Al igual que otros sistemas primitivos de escritura, la cuneiforme era de tipo silábico (analfabético) y no fonético (alfabético). Según su posición, las marcas constituían pictogramas (dibujos sencillos o símbolos) que podían representar una sílaba, una palabra o una idea.



Tablilla cuneiforme en arcilla, 2800 a.C.

La cultura sumeria ejerció una gran influencia sobre otras civilizaciones tempranas, en particular sobre los babilonios y los egipcios. Es muy probable que los egipcios copiaran de los sumerios la idea de los pictogramas para desarrollar su propio sistema de escritura usando los jeroglíficos. Inicialmente, la escritura jeroglífica era semejante a la cuneiforme, pero los egipcios reconocieron las desventajas de los pictogramas simples ya que no podían describir adecuadamente ideas más complejas y sofisticadas. Como resultado, crearon los ideogramas. Éstos estaban compuestos por un grupo de signos o dibujos abstractos que, por asociación de ideas, podían representar cualquier mensaje. También desarrollaron un lenguaje escrito mejorado que suponía el uso de 24 signos, cada uno de los cuales representaba un sonido particular. Todo ello indica claramente que habían descubierto la conexión entre la palabra hablada y la escrita. Habían plantado la semilla de un lenguaje fonético en toda la región.



Egipto, S. IV a.C.

Cerca del año 2500 a. C., los egipcios hicieron una contribución aún mayor al desarrollo de la escritura: la invención de la pluma de caña y del papiro (obtenido de la planta del mismo nombre) como superficie en la que escribir. Estas herramientas supusieron una nueva fuerza dinámica, pues convirtieron el arte de la escritura en algo más accesible para una audiencia mucho mayor. A lo largo de la historia de la escritura y de la tipografía, la aparición de nuevos utensilios y superficies para la confección de imágenes ha originado los correspondientes cambios en la forma de las letras. La pluma de caña y el papiro permitieron escribir más deprisa y, consecuentemente, se desarrolló una escritura egipcia diferente, más sencilla, basada en los jeroglíficos, que se llamó "hierática".

## Los primeros sistemas alfabéticos

Existen muchas teorías sobre el origen del alfabeto, pero sin importar cuál de ellas sea verdadera, lo cierto es que su invención fue un hito de gran magnitud en el desarrollo de la civilización. Un alfabeto es un sistema de escritura con un único signo visual (letra) para cada sonido, consonante o vocal (aunque las vocales no existían en los primeros alfabetos), que pueden combinarse para formar unidades visuales (palabras) que representan el lenguaje oral. Desde el año 1500 a. C., el alfabeto ha superado a todos los demás sistemas de escritura y ha sobrevivido prácticamente intacto a los innumerables y tumultuosos capítulos de la historia del mundo occidental.

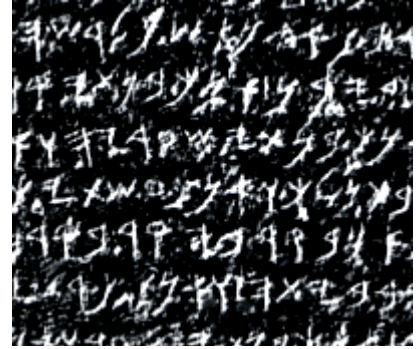
Si los orígenes del alfabeto son desconocidos, lo que está claro es que cerca del año 1500 a. C., un pueblo semita, los fenicios, creó un nuevo lenguaje escrito fonético -el primer sistema alfabético. Componía con un signo cada uno de los 22 sonidos consonantes y mostraba cierta similitud visual con la escritura hierática egipcia. Resulta significativo, sin embargo, que el sistema de escritura fenicio no empleara pictogramas que hicieran más económico al nuevo lenguaje.

Los fenicios aprovecharon su situación en la costa mediterránea oriental para explotar el transporte marítimo como medio que les permitiera exportar sus bienes a otros países de la zona. Gracias al cultivo de estas relaciones comerciales, sus socios se vieron gradualmente expuestos a su sistema alfabético de escritura, hasta que, en el año 800 a. C., su influencia se había difundido incluso en Grecia.

En la Grecia de esa época se usaban muchos dialectos y alfabetos locales. Eventualmente emergieron dos alfabetos principales -el jónico, al este del país y el calcídico al oeste. Había una gran semejanza entre el alfabeto fenicio y el primer alfabeto griego -el orden y el nombre de las letras eran los mismos; también era igual la dirección de la escritura, que iba de derecha a izquierda (o a veces alternada). Desde el año 500 a. C., aproximadamente, la dirección de la escritura se invirtió y se leyó de izquierda a derecha. En el año 403 a. C., el alfabeto jónico fue adoptado oficialmente en Atenas como alfabeto griego clásico. Sin embargo, sería el calcídico, con una mayor influencia de los fenicios, el que desempeñaría un papel más significativo en el desarrollo del alfabeto romano. Llegaría a convertirse en el modelo para todos los alfabetos sucesivos de la Europa occidental.

Alrededor del año 675 a. C. se desarrolló el comercio entre los griegos y los etruscos, un pueblo que se había asentado en la costa occidental de Italia después de emigrar de su tierra natal en Asia Menor. Fue a través de esta relación comercial como la influencia del alfabeto calcídico del oeste griego se extendió a Italia, por lo que se cree que el alfabeto etrusco derivó de éste.

Los etruscos dominaron Italia durante unos 250 años y alcanzaron la cúspide de su poder alrededor del año 500 a. C. Unos cien años después perdieron sus conquistas a manos del poder creciente de Roma. El legado que los etruscos dejaron a los romanos fue considerable. A ellos deben los romanos su



Inscripción Fenicia, 842 a.C.



Grecia, Melos 400 a.C.

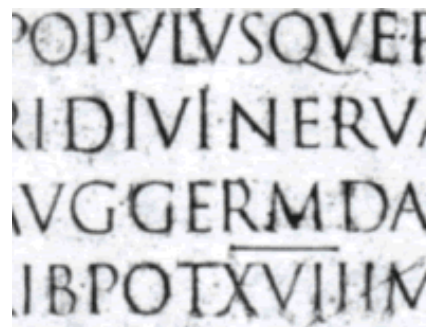
arquitectura, sus leyes, sus carreteras y otros elementos de una sociedad civilizada. El alfabeto etrusco sirvió de base al alfabeto romano que usamos hoy en día. Después de modificarlo -los romanos cambiaron algunas letras, añadieron y omitieron otras-, se quedaron con un alfabeto de 23 letras, el mismo alfabeto empleado en nuestros días (excluyendo la J, la U y la W que fueron añadidas en la Edad Media).

## El desarrollo del alfabeto romano

A partir del año 500 a. C. aproximadamente, los romanos comenzaron a extender su imperio mediante la invasión y la colonización, e impusieron su alfabeto escrito a las naciones conquistadas en el proceso. El efecto fue que las letras del alfabeto romano se convirtieron en un conjunto establecido de signos, entendidos en muchas partes de Europa y Asia Menor - un lenguaje escrito «internacional».

En el Imperio Romano se empleaban ampliamente dos tipos principales de letras: las capitales cuadradas (llamadas «mayúsculas») para las inscripciones formales y, más tarde, un estilo cursivo (inclinado) con propósitos informales como la escritura de cartas. Este estilo cursivo es el origen de nuestras letras de caja baja (llamadas «minúsculas»). El mejor ejemplo de inscripción en letras «capitales» cuadradas romanas, también llamadas quadrata, es la columna de Trajano en Roma, terminada en el año 114 d. C. Estas letras majestuosas y hermosamente proporcionadas están constituidas a partir de formas geométricas como el cuadrado, el círculo o el triángulo y fueron el molde para las letras mayúsculas de nuestro alfabeto actual. En un principio, los trazos de las letras eran de grosor uniforme, pero más tarde el ancho de los trazos se hizo variable, con el fin de imitar el efecto natural del pincel de punta cuadrada que los canteros utilizaban para esbozar las letras sobre la piedra antes de tallarla. La dificultad que entrañaba el trazado de curvas con un cincel obligaba a construir muchas letras a partir de líneas rectas. Es probable que el ancho variable de las letras se debiera a su evolución gradual, a lo largo de los Siglos, de pictogramas y signos fonéticos de un ancho correspondiente. Los trazos terminales se desarrollaron naturalmente como rasgos finales que reforzaban visualmente los extremos de las letras.

A comienzos del Siglo I d. C. se había desarrollado un estilo escrito más simple y condensado basado en «capitales» cuadradas inscripcionales, llamado rústico -del cual constituye un ejemplo las pinturas encontradas en las paredes de Pompeya. Esta escritura fue una respuesta directa a las necesidades de una población romana crecientemente ilustrada, que deseaba escribir con pluma o pincel de una forma más rápida y económica (para ahorrar vitela, que era la superficie de escritura empleada). La escritura rústica requería levantar menos la pluma, y los trazos verticales de las letras eran más delgados que en las «capitales», primitivas ya que la pluma se sostenía con un ángulo más inclinado. Asimismo, las gracias o enlaces (Serifs) formadas con la pluma eran más gruesas que aquellas talladas en piedra. No había apenas



Columna de Trajano, Roma  
114 d.C.

espacios entre las palabras y muy poco entre líneas, cosa que daba lugar a páginas muy densas.

En el Siglo IV d. C. se desarrolló una nueva variación de las «capitales» cuadradas, llamada uncial, que se utilizó principalmente en los libros. Las unciales eran característicamente redondeadas y simples, y ofrecían anchos contrastados en los trazos como resultado natural de una velocidad de escritura creciente, adquirida gracias a la invención de una pluma de punta plana para escribir sobre una superficie lisa semejante a papel. En el Siglo VI las unciales se usaban extensamente. Este tipo de escritura manual se caracteriza por las ligaduras (las letras se enlazan por medio de un trazo) y la extensión de los trazos verticales de las letras como la "b", "d" y "p", que crearon las primeras letras con trazos ascendentes y descendentes. Éste fue un desarrollo importante, ya que proporcionó a estas letras una forma más distintiva que era de gran utilidad para reconocer las palabras. Las letras con trazos ascendentes y descendientes aumentaban automáticamente el espacio entre líneas, mejoraban la legibilidad y creaban un efecto más ligero en la página. Estas letras pueden considerarse como las antecesoras del alfabeto de caja baja. Uno de los mejores ejemplos de este estilo lo constituye el Libro de Kells, un impresionante manuscrito celta con decorados y letras iniciales producido por unos monjes irlandeses en el Siglo VIII d. C.

ALCUIN SMALL CAPS - G ABCDEFG - 123  
 AMERICAN UNCIAL - abcdefg - 123  
 KRUSHCHEV - G ABCDEFG - 123  
 LIBRA - abcdefg - 123  
 MYTHOLOGY - ABCDEFG - 123  
          - g abcdefg - 123  
 SIMPLE UNCIAL - G abcdefg - 123  
                    - G ABCDEFG  
 UNCIAL MODERN - G ABCDEFG - 123  
 Uncial Narrow - G abcdefg - 123  
 Uncial Roundhand - G abcdefg - 123  
 VIKING - G ABCDEFG - 123

Alfabeto Uncial. S IV d C.

## Edad Media

Como consecuencia del declive del Imperio Romano, emergieron muchas escrituras nacionales en Europa alrededor del año 700 d. C. Pero en el año 800 se adoptó un nuevo estilo de escritura, conocido como la minúscula carolingia, para los documentos oficiales del emperador Carlomagno (742-814) emitidos por su escritorio de Tours bajo la supervisión de Alcuin de York. Se introdujo en una época en la cual el Emperador y la Iglesia cristiana promovían un programa extensivo de educación y cultura -el Renacimiento carolingio. La minúscula carolingia era de un estilo abierto, redondeado y vertical, con mayor contraste en el ancho de las letras y una fuerte modulación oblicua (diagonal) creada por el ángulo con el que se sostenía la pluma. Mostraba claramente la influencia de las semiunciales anglo-irlandesas y la escritura franca conocida como «merovingia», y era fácilmente legible, ya que cada letra tenía una forma distintiva y había induso más espacio entre las palabras y las líneas. La minúscula carolingia constituyó el estilo dominante de escritura manual en Europa hasta el surgimiento de una segunda ola de escrituras nacionales durante el Siglo XII, de las cuales la minúscula germana gótica ser a la más significativa en el desarrollo de los tipos móviles.



Estrasburgo, Siglo XII



## Gutenberg. Los primeros tipos móviles

Los primeros tipos móviles, inventados en Alemania por Johannes Gutenberg (1398 - 1468) en 1455, y el tipo de letra romana o redonda que le siguió en Italia, imitaban el estilo manuscrito de esos países, en boga en aquellos momentos. Éstos eran la letra gótica en Alemania y la humanística (un revival de la minúscula carolingia) en Italia.

La letra gótica emergió como escritura nacional en Alemania en el Siglo XII después de la pérdida de popularidad de la minúscula carolingia. Las primeras formas eran austeras, pesadas y condensadas, con fuerte modulación vertical. En el Siglo XIII se habían condensado aún más, y los trazos verticales terminaban en puntas. Poco a poco, los trazos ascendentes y descendentes fueron acortándose, y el estilo se fue haciendo cada vez menos legible (al menos para nosotros). Finalmente fue uno de los últimos estilos, Textura -una letra gótica formal utilizada con propósitos religiosos y legales- la que se convirtió en modelo para los primeros tipos móviles de Gutenberg.

Aunque se sabe ahora que los chinos ya experimentaron con tipos móviles de cerámica en el Siglo XI, Gutenberg es reconocido como padre del tipo móvil. Vivió en Maguncia, en Alemania, y era orfebre de oficio, pero adquirió los conocimientos técnicos sobre el arte de la impresión (ya se habían hecho impresiones a partir de bloques de madera tallados a mano muchos años antes, especialmente en textiles y naipes). En 1440 comenzó una serie de experimentos que, diez años después, dieron como resultado la invención de la imprenta a partir de tipos móviles. Utilizó sus conocimientos sobre la tecnología y los materiales existentes entonces -la prensa de tomillo, las tintas a base de aceite y el papel (un invento chino)-, sin embargo, fue a la manufactura de los tipos a la que dedicó gran parte de sus esfuerzos.

Como orfebre poseía una gran habilidad y conocía con profundidad el modelado, mezza y fundición de metales, condición que le permitió, con gran ingenio y tenacidad, desarrollar un método para fabricar los tipos. Se trataba de grabar cada carácter en relieve y de forma inversa sobre un troquel de acero que se incrustaba con un mazo en la terraja (una barra de cobre). La terraja se colocaba en la matriz (un molde maestro para fundir cada letra) según un proceso llamado justificación. Después, la matriz se colocaba en un molde manual ajustable sobre el que se vertía una aleación fundida de plomo y antimonio, y de ese modo modelaba cada uno de los tipos.

El proceso de fundición de metal dio lugar al término «composición tipográfica por colada», al referirse al proceso de composición con tipos metálicos. Fue un hito tecnológico significativo, que actuó como catalizador de la revolución en las técnicas de impresión que tendría lugar en Europa. Los principios básicos que Gutenberg empleó para la manufactura de tipos y la impresión tipográfica fueron aún ampliamente



Página de la Biblia de 42 líneas

usados hasta bien entrado el Siglo XX. La impresión tipográfica sigue un proceso en el cual las marcas sobre el papel quedan grabadas mediante la superficie elevada de los tipos.

Los frutos visibles de sus trabajos vieron la luz al imprimir y publicar su Biblia de 44 líneas en 1455, el libro más antiguo impreso que existe en el mundo occidental. Sin embargo, había impreso Indulgencias de Maguncia durante el año anterior, para lo cual empleó un estilo cursivo de letra gótica llamada Schwabacher o Bastarda. El uso que realizó Gutenberg del tipo Textura produjo un efecto magnífico e imponente en la página, y casi llegó a igualar a los manuscritos que imitaba. Pero estaba muy condensada, era monótona y de aspecto grueso, y, consecuentemente, difícil de leer. Para su Catholicon, en 1460, utilizó un tipo de letra gótica diferente, Rotunda, que era más abierta y legible pero carecía del estilo y autoridad de su Textura.

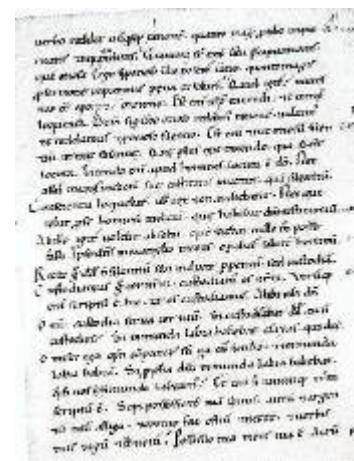
No obstante, hubo que pagar un coste humano por el invento de Gutenberg, la gradual pérdida de trabajo para los escribanos y copistas que habían ejercido de impresores de los manuscritos hasta esta época.

## Old Style

Los primeros tipos de letra redonda que aparecieron en Italia en los años 1400 y 1470 estaban basados en la escritura manual humanística, un rediseño de la minúscula carolingia, y como grupo se les conoce como tipos humanísticos o venedianos. El renovado interés por la minúscula carolingia había provocado un refinamiento en su diseño -la adición de trazos terminales a las letras de caja baja para armonizar mejor con las mayúsculas con trazo terminal y la producción de un flujo horizontal reforzado que facilitaba la lectura. El resultado fue el proyecto final para el primer tipo romano.

Después de 1460, el liderazgo en el desarrollo de los tipos móviles pasó de Alemania a Italia, centro artístico del Renacimiento. En 1465, en Subiaco, cerca de Roma, Conrad Sweynheim (+1477) y Arnold Pannartz (+1476), dos alemanes que se habían desplazado a Italia influenciados por el trabajo de Gutenberg, crearon un curioso tipo híbrido, mezcla de características góticas y romanas. En 1460 se trasladaron a Roma y, en 1470, Sweynheim y Pannartz habían creado un nuevo conjunto de tipos que eran más ligeros y abiertos, basados enteramente en la escritura humanística. A raíz de estos tipos se derivó el término «romanas».

Mientras tanto, en 1469, en Venecia, dos hermanos alemanes, John y Wendelin da Spira, crearon un tipo romano más redondeado y uniforme, con un mejor espaciado entre letras y, en general, superior al de Sweynheim y Pannartz. Pese a ello, en 1470 Nicolaus Jenson (1420-1480), un tipógrafo e impresor francés que vivió en Venecia, creó un tipo de letra que superaba a todas las diseñadas hasta entonces en Italia. Jenson continuó su trabajo para crear un segundo tipo seis años después (el mismo año en que William Caxton imprimió el primer libro en inglés con tipo móvil), conocido como «romana



de letra blanca", y utilizado para la impresión de Nonius Peripatetica. Este tipo tenía un ligero contraste entre los trazos gruesos y los finos, los trazos terminales eran pesados y fuertemente indinados; la «e» de caja baja tenía un filete horizontal indinado, las letras poseían una modulación oblicua y los trazos ascendentes mostraban trazos terminales oblicuos. La primera línea de un párrafo quedaba indicada por su extensión hasta el margen izquierdo, se utilizaban grandes letras iniciales al comienzo de las secciones y el tipo estaba justificado (las líneas se hacían de la misma longitud). Desde entonces, las elegantes proporciones del tipo de Jenson han servido de inspiración a los diseñadores de tipos de todos los Siglos hasta el presente.

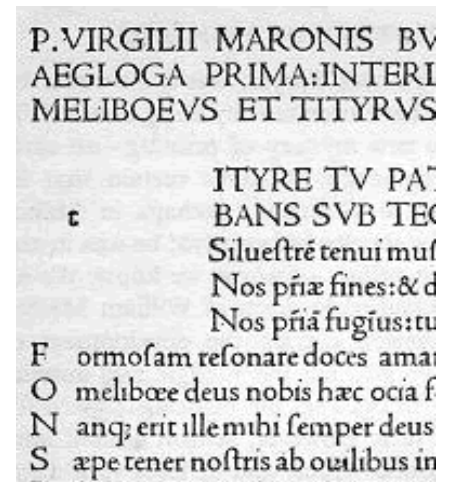
A pesar de que el estilo tipográfico predominante en Italia era el romano, no era de uso exclusivo. Incluso Jenson continuó produciendo libros empleando la letra gótica, al igual que muchos otros. En 1483 un impresor veneciano llamado Erhard Ratdolt que, al igual que los hermanos De Spira había emigrado de Alemania, imprimió Eusebius, en el cual, como cosa inusual, utilizó la letra gótica y la romana de forma conjunta. Los dos estilos ofrecían un contraste visual y cultural tan fuerte que resultó ser un matrimonio fracasado.

## Old Style Italia

En 1490, Aldus Manutius (1449-1515), helenista y latinista, se trasladó a Venecia para establecer un negocio de impresión, la prensa Aldina. Cinco años después editó un libro en el cual empleaba un nuevo estilo de tipo romano con letras de caja alta más cortas que los trazos ascendentes de las letras de caja baja. El mismo año publicó De aetna, del cardenal Pietro Bembo, en el que descubrió un nuevo estilo de caja baja, grabado por Francesco Griffo (+1518), y que amonizaba con el nuevo estilo de caja alta.

Griffo, también orfebre como Gutenberg, era un grabador muy hábil que fabricaba todos los tipos para la prensa Aldina. Sus tipos para De aetna se caracterizaban por la modulación oblicua, un contraste mayor entre los trazos gruesos y finos, trazos terminales más ligeros y encuadrados, así como un filete horizontal en la «e» de caja baja. El resultado final fue un tipo finamente trazado, más abierto y legible, que mostraba el conocimiento de Griffo acerca del efecto del tipo sobre el proceso de impresión (las letras tendían a engrosar debido a la extensión de la tinta). Era también un movimiento deliberado para alejarse de las imitaciones serviles de la escritura humanística. Suponía el comienzo de un nuevo estilo, conocido, aunque resulte paradójico, como Antiguo.

Aldus Manutius editó libros de la mayor calidad como Hypnerotomachia Poliphili, publicado en 1499 y considerado como uno de los libros más logrados entre la producción del Renacimiento italiano. Resultó innovador tanto por sus composiciones tipográficas (al colocar los bloques de texto siguiendo formas irregulares) como por su combinación de textos con ilustraciones en xilografía. Gracias a la distribución de su libro sobre gran parte de Europa, su tipo romano disfrutó



Fragmento del Virgilio, cortado e impreso por Jenson, 1469

QV Qu

Tipografía diseñada por Griffo, 1490

de una gran divulgación y a ello se debe su importante influencia: fue empleado como modelo para todos los tipos Antiguos producidos en los Siglos XVI y XVII en Francia, los Países Bajos e Inglaterra.

En 1501, Manutius publicó una serie de ediciones de bolsillo de los clásicos, y para poder comprimir los textos a un formato pequeño, Griffo talló unos tipos condensados e inclinados, pero manteniendo las letras de caja alta verticales y con las líneas sin justificar (donde el margen derecho no está alineado), en imitación de la escritura cursiva humanística. Este fue el primer tipo cursivo (a veces también llamado «italico», derivado de Italia, donde fue creado). Aunque tenía muchas ligaduras y era difícil de leer con comodidad, se hizo popular en toda Europa en la primera mitad del Siglo XVI, un período conocido como la época de los tipos de letra cursiva.

Sin embargo, sera otra cursiva la que servira como inspiración para muchas fuentes en uso hoy en día. En 1523, Ludovico degli Arrighi da Vicenza (+1527), calígrafo y escritor, diseñó una cursiva mejorando la de Griffo, para Coryciana, una colección de poemas de Blodius Paladius. La fuente de Arrighi tenía menos ligaduras, trazos ascendentes y descendentes largos, así como mayúsculas de mayor tamaño.

## Old Style Francia

Desde 1530 hasta 1585 todas las ideas novedosas sobre el diseño tipográfico y la fundición de tipos vinieron de Francia. Esta época se conoce como la Edad de Oro de la tipografía francesa, y es un período en el que se produjeron libros impresos magníficamente decorados a mano. Los principales impresores franceses, como Robert Estienne, Simon de Colines (+1546) y Geoffrey Tory (1480-1533), habían recibido la influencia de los libros y el desarrollo de las fuentes romanas en Italia. Lo mismo había ocurrido con los grabadores franceses, incluyendo a uno muy joven, Claude Garamond (1480-1561), quien había sido aprendiz de Antoine Augereau.

En 1530 Garamond fundió una nueva serie de tipos romanos y cursivas para Robert Estienne, un impresor parisino. El diseño para su fuente romana se había basado en la de De Aetna de Aldus Manutius y en el de la cursiva de Arrighi. Sin embargo, los tipos de Garamond eran de tono más ligero y observaban una nueva vitalidad y elegancia, además de un encaje más uniforme. Tuvieron un gran éxito -hasta tal punto que su trabajo llamó la atención del rey, quien le encargó el diseño de una fuente griega, la Grec du Roi. Garamond continuó refinando sus diseños durante la década de 1540 y llegaron a convertirse en el estándar para el Siglo siguiente.

Hasta mediados del Siglo XVI, un impresor debía emplear a un grabador y a un fundidor de tipos (aunque podían ser la misma persona), comprar el metal y fabricar todos los tipos con sus propios medios. Los grabadores eran artesanos enormemente especializados y escasos, por lo que, en consecuencia, muchos impresores tenían dificultades para producir el número suficiente de tipos. Sin embargo, a finales del Siglo XVI, la

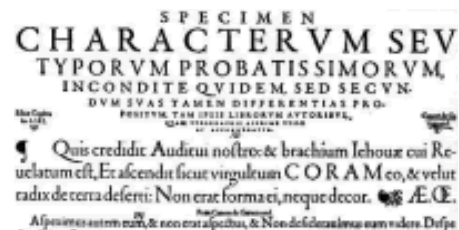


O spettacolo di incredibil e acerbitate, & di crudeltate infigge, O inaudita & fiolente calamitate, scena dal peccare ho eredita, di coniderato reale rabile, di fentire formidolosa & spaufero le, & di peniculato algerabile & fugienda. O me trilla me, & me fchina dolente, O uerlenza speranza ad queffi mortali periculi fon io cul uenuta. Heu me afflitta & sconfolata, che co fo fonno qu offe maleliche & furiale che io real & apertamente uedo! Per la quale co fa inuafi da mortale spauento, dubitando di effermi approssimata la fatuta & decreta morte, in rominciai allora dolorofamente a pi ggerre, cum copiofa frequentia di lachryme, & crebrei & fuppreffi fo fpiri, & non fonni gemmi, afpestando & che ancora ad me non fuiffe fa-

Pagına del Hypnerotomachia Pholipili, impreso por Aldus con tipos cortados por Griffo, 1499

fundición de tipos se convirtió en un oficio diferente al de la impresión. Se establecieron los «talleres de tipos» con existencias de troqueles, matrices y el equipo completo de fundición, por lo cual los impresores ahora recurrían a éstos a la hora de comprar tipos.

Los grabadores eran personas independientes con una gran demanda y que trabajaban habitualmente para varios clientes diferentes, como hicieron el propio Garamond y Robert Granjon (1530-1589). Granjon talló sus primeros tipos en 1545 y, aunque de fuente redonda, debió su reputación a sus diseños de cursivas -entre ellas Civilité (1557) y su talla de la cursiva Garamond (empleada como modelo para muchas reposiciones de Garamond en el Siglo XX). En 1565 talló tipos para Christopher Plantin (1514-1589), un impresor establecido en Amberes para quien trabajó hasta 1578, cuando comenzó a prestar sus servicios en la Imprenta Vaticana, en Roma.



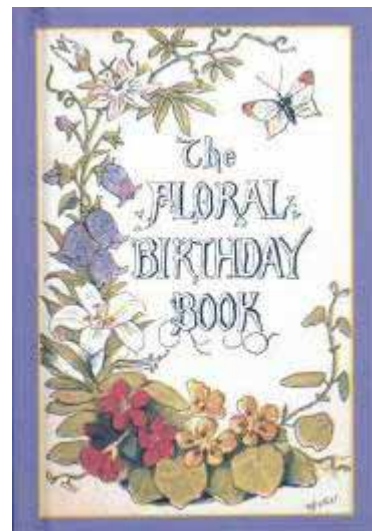
Specimen tipográfico  
diseñado por Garamond, 1538

## Old Style Países Bajos

Hacia finales del Siglo XVI, la Edad de Oro de la tipografía francesa llegaba a su fin, y los Países Bajos se convirtieron en el punto focal de los nuevos desarrollos en el diseño tipográfico. El declive en la producción de libros en Francia se debía a la censura de la prensa por parte del gobierno francés y de la Iglesia. Esto ocasionó un éxodo de los impresores Franceses a los Países Bajos, incluyendo a Christopher Plantin, dueño de una de las mayores y más influyentes editoriales europeas. Plantin y otras editoriales holandesas, como Elzevir, experimentaron un gran auge durante el Siglo XVII.

Al principio, muchos impresores de los Países Bajos importaron los troqueles y las matrices de Garamond y Granjon, desde Francia. Pero a mediados del Siglo XVII, surgieron varios grabadores independientes especializados como Dirk Voskens (+1669) y Cristoffel van Dijck (1601-1672) -el mejor grabador de la época, que talló varios tipos excelentes.

Gradualmente se desarrolló el estilo Antiguo holandés, con letras talladas limpiamente, un contraste más acentuado entre los trazos gruesos y finos, una mayor altura-X (altura de las letras de caja baja) y una menor anchura para la caja baja.



## Old Style Inglaterra

La fundición de tipos en Inglaterra estuvo estrictamente controlada por el gobierno hasta 1637 (a través de las restricciones a la impresión de la Star Chamber, un antiguo tribunal británico de inquisición, que limitaba la competencia) y, por lo tanto, los impresores tenían que importar sus tipos del extranjero, principalmente de los Países Bajos. La influencia del estilo Antiguo holandés en Inglaterra empezó desde la impresión del primer libro en inglés, por William Caxton y está tipificada por la historia del Dr. John Fell (1625-1686), vicecanciller de la Universidad de Oxford y obispo de la misma localidad. En uno de sus viajes a los Países Bajos, alrededor

de 1670, trajo una colección de tipos, troqueles y matrices para su uso en la Imprenta de la Universidad de Oxford ( Oxford University Press), la cual administraba. En 1676, estableció una fundición de tipos en la imprenta y empleó a un grabador holandés llamado Peter Walpergen, quien talló los tipos conocidos hoy en día como Fell Type (1693).

El estilo Antigo se estableció definitivamente en Inglaterra en los primeros años del Siglo XVIII, cuando un grupo de impresores encargó al joven grabador inglés William Caslon (1692-1766) la talla de un nuevo tipo. El tipo, con una fuerte influencia holandesa, aunque con una modulación más vertical y mayor contraste, fue terminado en 1734. Obtuvo un éxito inmediato entre los impresores ingleses, tanto por su mérito de diseño tipográfico como porque significaba que ya no tendr an que importar más sus tipos del extranjero.

Los tipos de Caslon conservaron su popularidad en Inglaterra hasta principios del Siglo XIX, a pesar de la competencia de los nuevos diseños de John Baskerville. A través de la expansión del Imperio Británico, la fuente de Caslon se utilizó ampliamente en las colonias británicas, incluyendo América. El estilo Antigo fue introducido en Italia por Aldus Manutius en 1495, y con Caslon alcanzó su expresión final.



Especimen de William Caslon 1740

## La tipografía de transición

En la última década del Siglo XVII, después de más de doscientos años en los cuales prevaleció el diseño Antigo en Europa, comenzó a soplar un viento de cambio en Francia. En 1692, le fue encomendado al grabador francés Philippe Grandjean (1666- 1714), la producción de un nuevo tipo romano para uso exclusivo en documentos reales, el Romain du Roi, para la Imprimerie Royale en Francia. Por primera vez, el diseño de cada letra se basaba precisamente en un cuadrado y su perfil fue trazado matemáticamente sobre una cuadrícula para lograr una talla muy precisa.

Este tipo, completado en 1702, estaba finamente tallado y ofrecía una combinación de características nuevas -trazos terminales planos y encuadrados, una anchura menor, un buen contraste entre el ancho de los trazos gruesos y finos, y una modulación, aunque vertical, un poco inclinada. El impacto de este diseño, el primero de un nuevo estilo llamado de Transición, se hará sentir muy pronto en las fundiciones de tipos de toda Europa. La adopción del término de Transición se debió al momento de su aparición, que se sitúa entre el estilo Antigo y el Moderno.

Algunos años más tarde, dos grabadores franc ses, Pierre Fournier (1712-1768) y J. F. Fleischman (1730-1768), tallaron fuentes redondas muy similares a las Romain du Roi, a pesar de (o precisamente por) que el diseño de la romana real debía ser de uso exclusivo de la Imprimerie Royale. En 1737 Fournier realizó una nueva contribución más significativa a la tipografía con la invención del sistema europeo de puntos como unidad de medida para los tipos. Aunque fue revisado en una fecha posterior, su sistema aún se utiliza en la Europa continental.



Poco después de su desarrollo, John Baskerville (1705-1775) contribuyó con la primera aportación original inglesa al diseño de la fuente redonda. En 1750, Baskerville, un grabador de tipos y lacador, fundó una imprenta en Birmingham para la edición cuidada de libros. En 1757, publicó el primero, Las Geórgicas, de Virgilio, y al año siguiente, el segundo -una edición en dos volúmenes de Milton. El diseño de estos libros representó un nuevo manifiesto tipográfico. Los tipos tallados por John Handy, eran redondeados, bien proporcionados, de tono claro, con un buen contraste entre los trazos gruesos y finos, una modulación casi vertical. El acercamiento radical de Baskerville al diseño tipográfico -generoso en el espaciado de letras, encabezados y márgenes- aportó una nueva simplicidad y mayor amplitud a la página impresa. Por primera vez, la fuente desempeñaba un papel central y no representaba únicamente un soporte a las ilustraciones y a los profusos ornamentos en el diseño de los libros.

En su obsesión por alcanzar la perfección en la producción de libros, Baskerville fue responsable de la mejora de las tintas de impresión, de un nuevo proceso para obtener papel avitelado y el invento de la prensa de alisar (que volvía más liso y blanco el papel). A pesar de estas innovaciones y del mérito de sus diseños, el negocio de Baskerville no logró éxito comercial. De un lado, los impresores, que estaban bien surtidos con los tipos de Caslon, no se sintieron inclinados a comprar sus tipos, y del otro, el comercio editorial consideraba sus libros demasiado caros. Sin embargo, es muy probable que la razón principal de su fracaso radicara en lo novedoso de sus ideas y en el adelanto que supusieron para su época en Inglaterra. Irónicamente, sus diseños ejercieron una importante influencia sobre las fundiciones de tipos de imprenta en Europa. De hecho, los tipos de Baskerville no fueron plenamente apreciados sino hasta principios del Siglo XX, cuando los redescubrió el diseñador americano de libros y tipos Bruce Rogers (1870-1957).

## El estilo de Transición tardío en Inglaterra

En 1790 le fue encomendado a William Bulmer (1757-1830), un impresor que trabajó intensamente para mejorar los estándares de impresión en Inglaterra, la producción de una edición de Shakespeare. Para este trabajo encargó la talla de un nuevo tipo redondo a William Martin (+1815), cuyo hermano había sido aprendiz de Baskerville. Así se creó un diseño híbrido de Transición-Moderno llamado Bulmer, con una notable influencia de los tipos de Baskerville y los nuevos tipos de estilo Moderno de Firmin Didot (1730-1804) y Giambattista Bodoni (1740-1813), que adquirían auge en Europa. El tipo de letra de Martin se caracterizaba por su claridad y sus trazos terminales casi puntiagudos, y, en general, resultaba más condensado que los de Baskerville.

En la misma época, John Bell (1746-1831), un editor inglés, empleó a un grabador llamado Richard Austin para que tallara un nuevo tipo de redonda. Éste se basó en los modelos Antiguos, pero creó mayor contraste entre los trazos gruesos y



Página del Virgilio de Baskerville, 1757

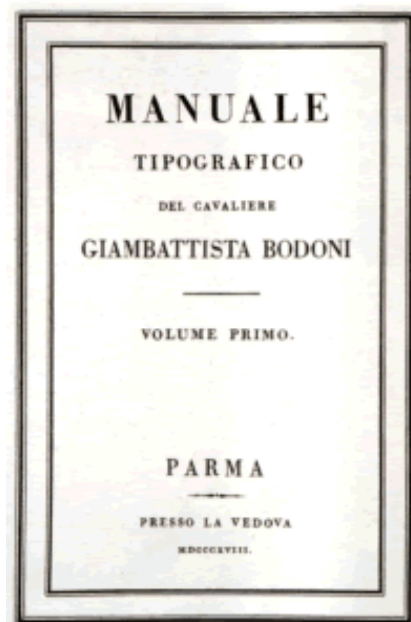
finos, una modulación vertical y trazos terminales más delgados -características que le proporcionaban el tono y la textura de un tipo Moderno. Desafortunadamente para Bell, su tipo de letra apareció en escena al mismo tiempo que los de Didot y Bodoni, y resultó totalmente eclipsado por éstos. Sin embargo, a principios del Siglo XX, el tipo de Bell encontró nuevos admiradores en Bruce Rogers y en el maestro impresor Daniel Updike en Estados Unidos, y Stanley Morison (1889-1967) en Inglaterra. Fue Morison quien dotó de un gran impulso a la reposición del tipo de Bell en la Monotype Corporation en 1931. En 1809, Austin también talló tipos para William Miller, un fundador de Edimburgo, que se convertirían en modelo para un tipo de letra de estilo Moderno, muy conocido, como es el Scotch Roman, editado por Monotype en 1920.

## El estilo Moderno

A pesar de que los diseños radicalmente nuevos de Baskerville habían caído sobre suelo estéril en Inglaterra, sirvieron como inspiración a los fundidores de tipos europeos. Por primera vez, Inglaterra marcaba el paso en el diseño de tipos a la Europa continental. Firmin Didot, francés, era impresor oficial del rey Luis XVI y de su hermano. Su primer tipo, tallado en 1784, estaba basado en los de Fournier de 1750 (que a su vez eran muy similares a la Romain du Roi de Grandjean) pero, sin duda, también sintió la influencia de los tipos de Baskerville. El tipo de Didot se caracterizaba por un abrupto contraste entre los trazos de las letras anchas o estrechas, una modulación vertical y trazos terminales rectos y sin encuadrar. Puede ser considerado como el primero de un nuevo estilo llamado Moderno. La tecnología y los nuevos materiales también marcaron su influencia en la creación de los tipos de estilo Moderno. La invención de la herramienta de grabado permitió la talla de las delicadas formas de las letras y la manufactura de un papel más liso permitió reproducirlas con éxito.

En 1768, en Italia, Giambattista Bodoni, que había aprendido de su padre el arte de imprimir, se convirtió en director de la Oficina de Imprenta del duque de Parma, la Stamperia Reale. Bodoni, quien también había quedado impresionado con los tipos de Baskerville, trabajaba en los mismos diseños tipográficos que Didot. A semejanza de los de Didot, sus primeros tipos seguían de cerca a los de Fournier, pero más tarde talló un diseño original caracterizado por un contraste muy abrupto entre los trazos gruesos y finos, una fuerte modulación vertical y trazos terminales delgados y encuadrados. Se trataba de un diseño espléndido y llamativo, que puede ser considerado como la última y más avezada expresión del estilo Moderno.

Los criterios seguidos en el diseño del tipo de Bodoni se basaron, en primer lugar y ante todo, en que sus tipos debían constituir por sí mismos imágenes hermosas e impresionantes - producidas con el majestuoso estilo de la era neoclásica. Pero a pesar de su elegancia, su lectura continuada resultaba difícil, debido a que sobre la página los trazos aparecían débiles y la fuerte modulación vertical interrumpía el movimiento horizontal natural de los ojos. Los tipos Modernos uniformes y fabricados



Portadilla del Manuale tipografico, de Bodoni, 1788



mecánicamente carecían de la legibilidad de las letras de los tipos de estilo Antiguo, más claras y con base caligráfica. Para compensar esta escasa legibilidad, las composiciones se realizaban con un espaciado mayor, pero esto sólo conducía a empeorar el efecto tipográfico.

Sin embargo, el tipo de Bodoni se hizo muy popular en Europa y Estados Unidos, tanto para textos como para carteles, y fue objeto de reposiciones por parte de muchos fundidores de tipos en el Siglo XX. El propio Manuale Tipografico de Bodoni es considerado como uno de los mejores muestrarios de tipos jamás impreso. Otros tipos importantes de la época incluyen los de Justus Walbaum (1768-1839) y Joaquín Ibarra. En 1800, Walbaum talló una copia notable de los tipos de Bodoni, que posteriormente repondrían en numerosas ocasiones los fundidores de tipos del Siglo XX. El español Ybarra, un excelente impresor de la época de Bodoni, fue famoso por libros como *Salustio* (1772) y *Don Quijote* (1780) en los que combinó con éxito las ilustraciones con una elegante tipografía.



Especimen con curiosas terminales, Bodoni - 1788

## La Revolución Industrial

Hasta principios del Siglo XIX, el trabajo de los fundidores de tipos e impresores en Gran Bretaña había estado orientado a la producción de libros. Sin embargo, la Revolución Industrial transformó sus actividades artesanales en una auténtica lucha por la supervivencia comercial. Los fundidores ya no eran juzgados por la excelencia en sus tipos romanos o los impresores por la calidad de su papel o su impresión; su nueva clientela empresarial buscaba las novedades, el impacto y la velocidad. La tipografía se convirtió en un arma poderosa en la batalla por el éxito comercial.

Adicionalmente, durante el Siglo XIX se produjeron grandes y primordiales avances tecnológicos -la invención de la energía del vapor y del petróleo, la electricidad, el teléfono, el fonógrafo y la fotografía- que trajeron consigo la mecanización de muchos procesos industriales y de manufactura. En las industrias de la composición y de la impresión, las nuevas tecnologías y la demanda de un lugar en el mercado condujeron a la automatización de los procesos de impresión, de fabricación de papel y, más tarde, de composición. Esta mecanización aumentó la velocidad, aunque a expensas de la calidad. Conforme progresaba el Siglo XIX, las habilidades tipográficas y de impresión, desarrolladas hacia cuatrocientos años, habían sido prácticamente olvidadas.

Los fabricantes, que tenían que promocionar sus productos en un mercado cada vez más amplio y solvente, desencadenaron una ola para promocionar todo tipo de material impreso, como los carteles, periódicos, catálogos, panfletos y toda clase de reclamos, a los que se referían como material de trabajo. Al mismo tiempo, la necesidad de difundir las noticias y la información conllevó la expansión de la industria del periódico, gracias al establecimiento de la prensa popular. Como resultado, los fundidores de tipo entraron en una nueva competencia para satisfacer el deseo insaciable de sus clientes

comerciales en busca de nuevos tipos que anunciaran sus reclamos publicitarios desde los tejados. Así, surgió una nueva variedad de tipos llamados de Rotulación.

En un principio, los impresores intentaron satisfacer las demandas de sus nuevos clientes empleando los tipos existentes. Pero estaban limitados en términos de tamaño e impacto, y así los impresores pidieron a los fundidores que tallaran tipos más grandes, gruesos y vistosos. La inspiración se buscaba en las letras vernáculas más que en los modelos caligráficos tradicionales, de modo que los fundidores respondieron con toda una invasión de estilos nuevos como la Letra Gruesa (Fat Face), la Egipcia o de pie cuadrangular (Egipcia o Slab Serif), de Fantasía (Decorative) y Palo Seco (Sans Serif). En algunos casos estaban disponibles en toda una variedad de formas diferentes: tridimensional, sombreada, con contorno, condensada, expandida y muchas más. A partir de este momento, el tipo se convirtió en un seguidor de la moda.

En este momento, se concedió gran relevancia al diseño de nuevos tipos. Hubo, por supuesto, algunas excepciones, como el trabajo de los impresores ingleses Charles Pickering y Charles Whittingham, quienes recuperaron algunos tipos comúnmente utilizados en libros de los Siglos XVI y XVII para emplearlos en ediciones propias de gran calidad. Más aún, cuando los fundidores de tipos tenían que fijar los precios para los nuevos productos demandados por sus clientes, se dieron cuenta de que la manufactura de tipos de Rotulación era más lucrativa que la de textos. La consecuente oportunidad de realizar ventajosos negocios ocasionó una feroz rivalidad e, incluso, plagios de diseños de tipos entre los fundidores, hasta llegar al punto de arruinar a alguno de ellos. Los estándares establecidos para el diseño de tipos se sacrificaron a causa de la estampida que provocó en el mercado el desfile interminable de nuevos tipos de Rotulación.

## Los tipos Fat Face

En los primeros años del Siglo XIX, el tipo de letra más popular y extensamente aceptado era el Moderno como el de Bodoni, y se convirtió en modelo para los primeros tipos de rotulación. Al engrosar los trazos gruesos de las letras, reduciendo el peso de los trazos terminales y tallándolas en un tamaño mayor, los fundidores de tipos en Inglaterra, como Thomas Cottrell, las emplearon en tipos de Rotulación. Por razones obvias, se las conocieron como Letra Gruesa (Fat Face). La primera Fat Face fue diseñada alrededor de 1800 por Robert Thorne (1754-1820), un aprendiz de Thomas Cottrell. Poco después aparecieron variaciones con contorno, tridimensionales y cursivas. Era de práctica común en la mayoría de los trabajos utilizar numerosos tipos de tamaños, formas, pesos y anchos diferentes, mezclados para formar un arreglo simétrico (centrado). El efectísimo tipográfico fue la característica más representativa de los impresores del Siglo XIX. La popularidad de la Letra Gruesa (Fat Face) disminuyó después de 1850, pero el interés por ellas volvió a renacer en la primera mitad del Siglo



XX. Estos tipos eran bastos y difiles de leer, pero la vistosidad era el criterio por el que se las apreciaba.

## Los tipos Egipcios (Slab-serif)

Poco después de la creación de la Letra Gruesa, surgió un segundo tipo nuevo, más significativo -de pie cuadrangular, Egipcio, Square Serif o -como se les conoce hoy en día "Slab Serif". Este estilo apareció por primera vez en 1817 en un muestrario del fundidor Vincent Figgins. Para embrollar más el asunto, se refería a ellas como Antiques. Robert Thorne también diseñó varios tipos de pie cuadrangular, que llamó Egyptian, probablemente debido al interés popular que despertaban los estudios arqueológicos en Egipto por aquella época. En el mismo año, aparecieron en el muestrario de su sucesor, William Thorowgood (+1877), en la Fann Street Foundry.

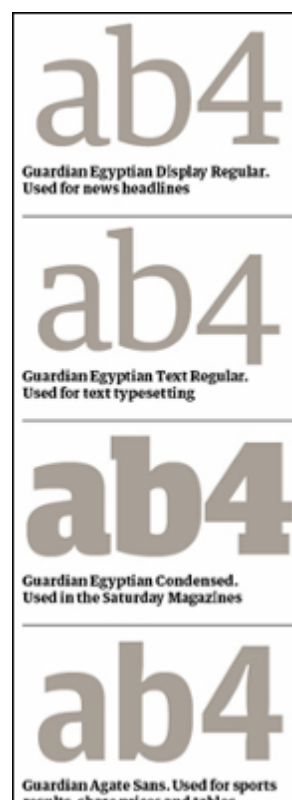
Como cosa extraña, estos tipos poseían trazos terminales sin enlazar y del mismo grosor que el asta de la letra, lo cual les confería un aspecto monótono y mecánico que ejemplificaba el espíritu de la nueva era industrial. Aunque inicialmente sólo estaba disponible en mayúsculas, tuvieron un mayor impacto que la Letra Gruesa (Fat Face) y pronto alcanzaron gran popularidad en Inglaterra, resto de Europa y Estados Unidos. En 1825, la Caslon Foundry editó el primer tipo de pie cuadrangular en caja baja, pero visualmente su aspecto era bastante pobre.

En 1845 William Thorowgood emitió un nuevo tipo Egipcio llamado Clarendon, disenado por Robert Besley, como negrita, para emplearlo con el tipo redondo. Presentaba trazos terminales enlazados, algún contraste entre trazos y un encaje más estrecho. Clarendon ha demostrado su durabilidad como tipo de texto y rotulación para la impresión sobre papeles de poca calidad (como el papel periódico). Este tipo fue popular hasta el último cuarto del Siglo XIX y disfrutó de nuevas ediciones en las décadas de 1930 y 1950.

## Los tipos de Palo seco (sans-serif)

Un hito importante en la historia del diseño tipográfico ocurrió en 1826 cuando la fábrica de Caslon editó un diseño monolinea (con todos los trazos del mismo grosor) en lo que se convirtió el primer tipo de Palo Seco (Sans Serif o gótico, como se le conoce en Estados Unidos). Este tipo, que era sólo un borrador, recibo una respuesta apagada por parte del público, pero probablemente se debió a que apareció en una época en la que la Letra Gruesa (Fat Face) y los tipos Egipcios estaban inundando el mercado del tipo.

A pesar de ello, alrededor de 1830, muchas fundiciones inglesas ofrecían tipos de Palo Seco (Sans Serif) en sus muestrarios y William Thorowgood fue el primero en producir un tipo de Palo Seco en caja baja -un tipo al que llamó (de un modo casi despectivo) Grotesque, un término empleado aún



para describir el estilo de los tipos de Palo Seco diseñados en el Siglo XIX.

Ya en 1850 el concepto flexible de diseño de tipos de Sans Serif fue explotado para producirlos con pesos diferentes y otras variaciones. Estos tipos se utilizaron extensamente en rotulación, tanto en Europa como en Estados Unidos, pero no fue sino hasta la década de los setenta cuando se hicieron populares en Inglaterra. La simplicidad y flexibilidad del diseño de Palo Seco comportó el desarrollo de familias de tipos de Sans Serifs que se duplicaron al utilizarse a la vez para textos y para rotulación, sin embargo esta idea no surgió hasta entrado el Siglo XX.

## Los tipos de Fantasía

Los manuscritos que preceden a la invención de los tipos móviles son la fuente de inspiración para muchos estilos de fantasía. El Union Pearl, un tipo cursivo tallado en 1690, es el primer tipo Fantasía que se conoce. Sin embargo, no comenzaron a hacerse populares hasta mediados del Siglo XVIII cuando Fournier, grabador francés, produjo algunos tipos ornamentales. Esta iniciativa fue seguida por otras fundiciones, incluyendo a las inglesas, que produjeron versiones inline (perfiladas por dentro) y perfiladas, de muchos tipos romanos clásicos.



En la primera mitad del Siglo XIX, las fundiciones inglesas marcaron la pauta en los tipos de Fantasía, ya que en las mesas de dibujo de sus departamentos de diseño se producían cantidades abundantes de creaciones imaginativas -inline, perfiladas, tridimensionales, Toscanas, invertidas, condensadas, expandidas, distorsionadas, sombreadas, floreadas, ornamentales, redondeadas- ¡e incluso más! Los fundidores también utilizaron las formas de escritura a pluma como fuente de inspiración para sus tipos de Rotulación, e incluso a los tipos góticos se les dio carácter de negrita y se tallaron como Letra Gruesa. En la segunda mitad del Siglo XIX el liderazgo en el diseño pasó a Estados Unidos, pero debido a la creciente presión para mantener un flujo constante de nuevos tipos atractivos, la calidad de los de Fantasía se deterioró gradualmente.



El Siglo XIX fue una era importante en la producción de tipos de Fantasía. En el Siglo XX continuó esta tendencia al reponer la Letra Gruesa en la década de 1920, el estilo Art Déco en 1930, las manuscritas en 1950, el surgimiento del rotulado por transfer en seco en 1960 (que se convirtió en el punto de partida de nuevos tipos originales y extravagantes) y el advenimiento de las máquinas de composición de titulares. Todos estos desarrollos contribuyeron a mantener el interés y una producción continua de nuevos tipos de Fantasía.

## Arts and Crafts y el movimiento de imprenta privada

1880. La mayoría de tipógrafos y críticos coinciden en que el historicismo no reflejó las posibilidades contemporáneas de

forma y contenido pero, a cambio de eso, exhibió un potencial técnico de calidad incomparable. Esto se demostró en campos como la arquitectura, por ejemplo, en obras como el Palacio de Cristal, abierto para la Exposición Mundial de Londres de 1851, construido en vidrio y acero, transformando el potencial técnico y la utopía estética en una forma válida de construcción. Estábamos en una Inglaterra altamente industrializada, que necesitaba replantearse de manera adecuada su propio estilo contemporáneo. Muy temprano fue evidente la contradicción entre los requerimientos artísticos individuales y la barata producción en masa; el resultado fue una creciente demanda por diseño sincero y verdadero.

Al acercarse el Siglo XX, la producción de nuevos tipos de Rotulación continuaba incesantemente, aunque la manufactura de nuevos diseños de tipos de texto se había detenido y los estándares de los tipos producidos, así como la calidad de impresión, iban en retroceso. Por más de tres siglos, el libro había sido el escenario del estándar más elevado y las últimas novedades en el diseño tipográfico y la impresión. A finales del Siglo XIX, se había limitado a desempeñar un papel secundario dentro del espectro comercial impreso en donde compartía con piezas de todos los tamaños y formas. Lo más utilizado en impresión de textos era el tipo Moderno, que había sido diseñado más de cien años antes. Más aún, por razones de rapidez, su deficiente legibilidad para una lectura continua se había incluso reforzado -por una mala composición, un mal espaciado y una mala impresión, que se debía a menudo a una impresión litográfica de baja calidad. Nunca habían tenido que sufrir tanto los lectores de tipos romanos impresos.

A mediados de la década del 80, el diseñador inglés y teórico social, William Morris (1834-1896) se embarcó en una cruzada personal para revivir nuevamente los altos niveles del diseño de tipos y la impresión. Esta acción fue parte de un movimiento más amplio, Arts and Crafts (Artes y Oficios), que proponía el retorno a los antiguos valores de los oficios recurriendo para ello a las fuentes «medievales», de inspiración, que en aquella época ejercían una influencia importante en el arte y el diseño.

En 1888, Morris fundó su propia imprenta privada, la Kelmscott, en Hammersmith, Londres, que empezaría a producir libros en 1891. En el mismo año diseñó un nuevo tipo romano llamado Golden, tallado por Edward Prince (1846-1923) para su libro *The Golden Legend*, publicado al año siguiente. El tipo se basaba en la romana humanística de Nicholas Jenson de 1476, pero Morris le añadió un peso adicional, con la que lograba el aspecto de manuscrito de la época medieval. La producción de un tipo tan pesado y de aspecto sólido también constituía por parte de Morris una protesta contra los tipos de texto Modernos que se habían usado a lo largo del Siglo XIX.

El tipo Golden atrajo un interés considerable en los círculos tipográficos. De hecho, una fundición americana en Boston solicitó a Morris que emitiera el mismo tipo en una base comercial, a lo cual Morris se negó. A éste siguió toda una serie de tipos inspirados en él, como el Village de Frederic Goudy (1865-1947), que contribuyó a reavivar el interés en los tipos Humanísticos del Siglo XV. Más tarde, el trabajo de Frederic Goudy dio como resultado el diseño de Kennerley, el

# Goudy



Cloister Antiguo de Morris Benton (1872-1948) y el de Bruce Rogers, el Centaur -todos ellos tipos comerciales en el estilo Humanístico.

Cuatro años más tarde, en 1896, Morris diseñó dos tipos afines llamados Troy y Chaucer para su libro *The Works of Geoffrey Chaucer*. Estos eran de tipo gótico, basados en el tipo de Peter Schoeffer de 1462. A Morris se le acusó, por sus diseños, de retrasar el reloj tipográfico cuatrocientos años. Pero en la primera parte del Siglo XX, su tratamiento armonioso de textos e ilustraciones, junto con la calidad de impresión y encuadernado de sus libros, desempeñó un papel muy significativo en la mejora de los niveles de impresión comercial en el mundo entero. A pesar de ello, a mucha gente le parecía totalmente horrible la excesiva profusión de decoración ornamental en el diseño de sus páginas.

La cruzada de Morris atrajo a innumerables discípulos que, a su vez, fundaron sus propias imprentas para predicar una doctrina similar. En 1900, T. J. Cobden-Sanderson (1840-1922) y Emery Walker (1851-1933), dos conocidos de Morris, fundaron su propia imprenta, la Doves Press, también en Hammersmith. En el mismo año diseñaron un nuevo tipo romano de estilo Humanístico, el Doves. Era mucho más fiel al diseño original de Jenson que el Golden de Morris, ya que los diseñadores no apoyaban la interpretación retrospectiva que Morris realizaba de los tipos de Jenson. Este tipo fue empleado en su *Doves Bible*, completada en 1905. Sin embargo, en 1916, después de unos serios desacuerdos entre Cobden-Sanderson y Walker acerca de la administración de la imprenta, Cobden-Sanderson lanzó los tipos Doves al río Támesis, en Londres.

Durante los diez años siguientes, el movimiento de la imprenta privada de Morris adquirió relevancia y se fundaron muchas otras imprentas -por ejemplo, The Vale y The Ashdene en Inglaterra, y la Roycroft Press en Estados Unidos. En 1913, el conde Harry Kessler fundó la Cranach Press en Weimar, Alemania. Kessler empleó a Emery Walker y al grabador Edward Prince para diseñar y producir un tipo redondo y una cursiva. También buscaron la ayuda del calígrafo Edward Johnston (1872-1944) para el diseño de la cursiva, y dos años después éste diseñó el tipo de Palo Seco para el metro de Londres. Johnston diseñó otro tipo muy notable en su época, una cursiva llamada Cranach Italic, que no se utilizó hasta 1931.

En la primera mitad del Siglo XX, las imprentas privadas fueron las encargadas de muchos de los tipos redondos actualmente en uso.

## Avances tecnológicos y la tipografía de entre-siglos

1886. Durante el transcurso del Siglo XIX se mecanizaron muchos procesos de manufactura, pero no fue hasta 1880 cuando se produjeron una serie de avances tecnológicos importantes que revolucionaron los métodos de composición y



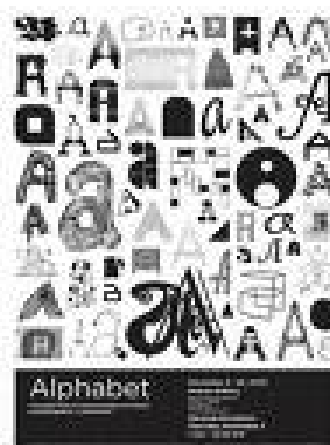
*The efficient fish floats  
effectively in effluent.*

*The efficient fish floats  
effectively in effluent.*

manufactura de tipos. Después de cuatrocientos años, el sistema de Gutenberg dejó de ser la forma habitual de trabajar.

En 1886, en Baltimore, Ottmar Mergenthaler inventó la máquina de linotipia. Suponía la introducción del texto por medio de un teclado compuesto mecánicamente y la fusión de línea a línea a partir de matrices localizadas en la máquina. Al año siguiente, Tolbert Lanston inventó la máquina de monotipia, que seguía el mismo principio, pero la composición y la fusión de cada letra se realizaba individualmente. Estos dos sucesos fueron de vital importancia, no sólo por su relevancia tecnológica, sino porque supusieron la formación de dos compañías que, desde este momento, organizarían los programas sustanciales para el desarrollo de tipos del Siglo XX.

Aún alcanzó mayor importancia para el desarrollo creativo del diseño tipográfico la patente que obtuvo Linn Boyd Benton (1844-1932), un fundidor de tipos de Milwaukee para una máquina de grabado, en 1884. El artefacto trabajaba por medio de una máquina pantográfica grabadora de matrices -un mecanismo que sincronizaba el movimiento de una aguja alrededor de los contornos de un molde de latón para cada letra con un fino taladro de grabado que cortaba la letra en relieve en el extremo de un troquel de acero. Logró un éxito inmediato, y cada fundición le compró una. La máquina de Benton convirtió el grabado en un proceso relativamente fácil y, consecuentemente, los grabadores perdieron la privilegiada posición en la que se habían mantenido durante los cuatro siglos anteriores. El efecto más beneficioso de este invento fue la ampliación del campo de la creación tipográfica a diseñadores que no tenían experiencia o conocimientos técnicos sobre la manufactura de tipos. A partir de entonces, la inspiración creadora para el diseño de un nuevo tipo ya sólo se originaría en raras ocasiones en la oficina de dibujo de la fundición.



Pero pronto se recurrió a nuevas opciones de diseño. En 1896, la American Typefounders Company (que se había fundado en 1894 a partir de la unión de 29 fundiciones americanas independientes) recibió, de un arquitecto, Bertram Goodhue, el diseño de un tipo. Morris Benton (1872-1948), hijo del inventor Linn Boyd Benton, era el diseñador de la American Typefounders en aquella época y, utilizando la nueva máquina de grabado pantográfico, desarrolló una gama de 20 o más variantes a partir del diseño de Goodhue (negrita, cursiva, condensada, etc.) durante siete años. El tipo Cheltenham fue la primera familia tipográfica producida comercialmente, y se completó en 1911.

Morris Benton fue un diseñador de tipos industrioso y muy hábil, y durante su larga carrera en la American Typefounders produjo muchos otros tipos de éxito como Franklin Gothic (1902), Bookman (1903), Cloister (1913) y nuevas versiones de Garamond y Bodoni. Otro logro notable fue el desarrollo de Century, un tipo Moderno encargado por el impresor y editor americano Theodore Low De Vinne (1828-1914) en 1885 para la revista The Century. Durante más de 30 años, Benton diseñó numerosas variantes de la familia Century, incluyendo la popular Century Schoolbook (1924).



## Art Nouveau

1890-1914. Los tiempos vivieron durante el periodo de entresiglos el nacimiento del Art Nouveau, un memorable movimiento que rápidamente se convirtió en todo un estilo artístico motivado por la intención de un acercamiento a la belleza e individualidad en medio de un periodo eminente industrial.

Fue un movimiento que se desarrolló con diversas denominaciones en muchos países Europeos. A partir del deseo de innovación, el Art Nouveau se puso de manifiesto en todas las formas del diseño, desde la arquitectura a la decoración hasta al diseño de muebles, desde la escritura hasta los carteles, en revistas y libros. Sus componentes estilísticos derivaban de formas abstractas a partir de los procesos de la naturaleza. En la esfera de la comunicación visual estos elementos pictóricos eran combinados con los textos obteniendo un resultado integrado. Para simbiosis estilísticas óptimas, palabras sencillas, líneas y alfabetos completos fueron rediseñados. No hubo solamente nuevas fuentes; también se desarrollaron ornamentos florales que las acompañaban. De este modo, se imprimieron libros con una consistencia formal y artística completa. Por toda Europa espléndidas nuevas revistas hicieron su aparición, de las cuales las más importantes fueron "The Studio", "Revue Blanche", "Pan", "Die Woche", "Insel" y "Jugend". La riqueza formal de éstas todavía sorprende. Muchos jóvenes ilustradores, poetas, autores y tipógrafos que trabajaron para estas publicaciones hicieron que el ejercicio de lectura resultara agradable, convirtiéndose en un medio sin par para la difusión de las elegantes ideas culturales y est ticas del Art Nouveau.



Durante el periodo del Art Nouveau el diseño de carteles vivió un crecimiento importante, convirtiéndose en uno de los más importantes medios de expresión y de diseño. Los carteles se convirtieron en piezas apreciadas y se hicieron muy populares, ya que por estar al servicio de la publicidad comercial, se les veía en todas las carteleras, columnas o vitrinas, aunque también se hicieron algunas ediciones especiales para coleccionistas lo que prueba el verdadero valor artístico con el que se concibieron. Se abrieron tiendas dedicadas exclusivamente a la venta de carteles. Se publicaron libros y plegables dedicados a mostrar y analizar los carteles e inclusive aparecieron álbumes donde los carteles eran los cromos que se coleccionaban.



El apogeo del Art Nouveau duró únicamente 10 años. Su final se dió por la producción en masa de diseños insulsos y superficiales devaluando lo que una vez fue una idea eufórica y visionaria. Con tiempo quedó claro, sin embargo, que representó una nueva salida a las estancadas formas estilísticas que se vivían por la maquinización en las artes, el diseño y la tipografía.

## Tipografía funcional

1960. Durante los 60's, después de todo los periodos de ajuste estilístico -de duración más o menos corta- la tipografía había



dejado de investigar y había entrado en una fase de estabilidad. La moda universal de la época era funcional, lo cual era bien recibido por la comunicación internacional. El diseño claro de conjuntos de letras sans-serif, como Akzidenz Grotesk, Franklin Gothic, y las últimas generaciones de Folio, Helvetica y Univers, formando composiciones asimétricas en la página.

Uno de los rasgos más destacados en el diseño tipográfico eran los amplios espacios no impresos. Se colocaron columnas de texto en sistemas de grid rígidos; los titulares grandes en negrilla sobresalía sobre los pequeños cuerpos de texto light. No había ningún ornamento, ninguna emoción, solo información meramente lúcida, presentada con palabras y cuadros. Los ejemplos más elevados demuestran una nueva inteligencia tipográfica.

Esta tipografía funcional creció fuera del desarrollo extenso de "el elementare typographie" (1925) y el estilo tipográfico internacional de 1945. Los problemas de espaciado interpalabras por la justificación completa se habían superado; esta nueva imagen textual era una expresión de gran precisión técnica, y se visualizó a menudo con formas análogas. Esta materia formal de hecho, fue aceptada prontamente igual por industria que por la escuela. Los numerosos nuevos libros de texto presentaron la tipografía como un claro y fácilmente comprensible conjunto de reglas. Estos ejemplos también motivaron a círculos menos experimentados a producir resultados que aparecerían útiles y estructurados.

Con el paso del tiempo, la repetición simple de este estilo sans-serif implicó la minimización de la expresión y la burocratización del diseño. El funcionalismo fue afectado por la crisis de emociones que vivían esas tipografías -alfabetos repetitivos y conceptos idénticos. Muchas compañías influyentes e instituciones públicas usaron Helvetica como la solución ideal y una norma en su lenguaje corporativo, hasta el punto en que se convirtió en algo similar a un uniforme. Los análisis de legibilidad y manuales del diseño habían reemplazado las discusiones creativas. Esta pérdida de espontaneidad ensombreció temporalmente el progreso de las formas visuales de comunicación durante este periodo. La "crisis de la Helvetica" incitó a diseñadores para emprender una extensa campaña con nuevas ideas y pronto llevó a manifestaciones completamente no-dogmáticas en tipografía.

1925. El fin de la Primera Guerra Mundial en 1918 animó a las mentes progresivas a explorar nuevos caminos. Esto se manifestó en los radicales movimientos sociales revolucionarios, que simultáneamente fueron apareciendo en varios países europeos abriendo el espectro teórico y los resultados prácticos en diversos campos de la cultura.

Junto al expresionismo, cuyo enfoque creativo estaba en la emoción y gestos del individuo, la "elementare typographie" se desarrolló a partir de las limpias y reduccionistas formas del constructivismo durante los veinte. Este nuevo estilo fue concebido para ser la base de una forma práctica e informativa



de comunicación visual que tendría ingerencia durante el resto del siglo.

Rechazando las miradas atrás, la tipografía monumental, las formas medievales y las composiciones simétricas con eje central, los pioneros de la edad tipográfica moderna ponderaron los recursos de los recientes avances tecnológicos con la necesidad de desarrollar un lenguaje estructurado y coherente para esta nueva realidad. Conceptual y formalmente, las tipografías sans-serif se mostraron como las más apropiadas. Las calidades de este tipo de fuentes, diseñadas inicialmente en Inglaterra en 1810, fueron subestimadas por cerca de 100 años, siendo consideradas permanentemente como un fracaso comercial. Era así, como al principio de la edad de las Sans serif solo unas pocas tipografías estaban disponibles para uso inmediato, por ejemplo la Akzidenz-Grotesk (desarrollada en muchas versiones a partir de 1898) y Venus (1907).



La "elementare typographie" ayudó a poner fin a la confusión estilística de los años previos. Ésta se fundamentó sobre la claridad formal y la eliminación de ingredientes ornamentales, además de la composición asimétrica y del empleo de un mínimo de variedades de fuentes y tamaños. Los méritos de la "elementare typographie" sumados a la escasez de buenas tipografías existentes fueron rápidamente reconocidos y, en 1927, motivaron la producción de Futura, por parte de Paul Renner. Basado en el trabajo preliminar de Ferdinand Kramer, Futura se convertiría pronto en la nueva tipografía que mejor se adaptaba a las actuales circunstancias. En un periodo significativamente corto, Futura fue seguida por Gill Sans de Eric Gill (1928) y Erbar de Jakob Erbar (1929), que sin alcanzar la trascendencia de Futura fueron muy importantes.



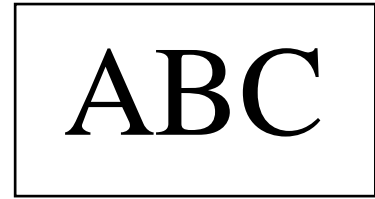
Estos alfabetos son aun ampliamente usados hoy. Con ellos terminaría la época de los pioneros tipográficos, sentando la base para los desarrollos tipográficos futuros.

## Tipografía tradicional

1935. El turbulento momento político que el mundo vivía hizo que las corrientes conservadoras y reaccionarias adquirieran más fuerza y se hicieran más notables en todas las áreas creativas durante los treinta. Fue así como el nuevo arte, la nueva arquitectura y la nueva tipografía fueron objeto de crítica, convirtiéndose en el centro de la discordia recibiendo muy fuertes ataques, muchos de los cuales fueron rechazados con argumentos sólidos pese a lo cual, sólo un sector de la estética pudo seguir evolucionando. El poder político reinante fue extremadamente influyente sobre las vanguardias, suprimiéndolas de plano en la mayoría de los casos. En la Unión Soviética se condenó oficialmente el arte nuevo; en Alemania, éste fue etiquetado como "entartete Kunst" (arte degenerado) y fue prohibido y reprimido.

Sobrexistió, sin embargo, una forma más moderada de desarrollo que creció paralela a la radical vanguardia cultural de los años anteriores por lo que pudo evidenciarse sin correr

riesgos. En Inglaterra, por ejemplo, sin una revolución social a la vista, las letras “evolucionaron hacia el pasado”, a partir de una revaloración de los valores clásicos afectando de manera sobresaliente la tipografía cotidiana. En 1932, Stanley Morison produjo un nuevo conjunto de caracteres romanos para el periódico londinense The Times al cual llamó “Times New Roman”, que se convertiría en una de las tipografías más usadas del mundo, incluso hoy. Unos años antes, en 1916, el prominente calígrafo Edward Johnston desarrolló una Sans-serif que usó en el sistema de señalización del metro de Londres, que mostraría de qué modo las formas clásicas, a partir de las capitales romanas, estructurarían los alfabetos del siglo XX. El trabajo de Johnston y de Morison, así como el de Eric Gill y Oliver Simon, demostró la existencia de un nuevo y a la vez paradójico componente dentro del modernismo: lo tradicional.



Ideas similares en Italia, Holanda, Alemania y Estados Unidos, implicaron la aparición de nuevos alfabetos, finamente logrados y proporcionados, axis central, capitales con caracteres romanos y decoración moderada sobre las nuevas piezas bibliográficas, obteniendo tan grandiosos resultados que inclusive los diseñadores tipográficos de las corrientes radicales replantearon sus postulados. La influencia fue tal que Jan Tschichold, por ejemplo, anteriormente defensor de las nuevas tipografías y de la “elementare typographie”, se convirtió en un vehemente defensor de lo tradicional.



Este redescubrimiento de los elementos tradicionales por parte de los tipógrafos representó un impulso para la fundación de fundiciones internacionales. Interesantes nuevos alfabetos fueron producidos; muchos nuevos libros y revistas especializadas en tipografía fueron publicados, debatiendo desde una nueva perspectiva los problemas estéticos y técnicos de la letra.

## El Estilo tipográfico Internacional

1945. En los cuarenta, dos escuelas muy diferentes y muy distantes, la norteamericana y la suiza, presenciaron el nacimiento de un estilo tipográfico que representó un sisma muy alto en los procesos de comunicación. Los nuevos estilos se sustentaron sobre las innovaciones del Constructivismo y sobre todo de “el elementare typographie”, tomando en cuenta la creciente necesidad de un sistema de comunicación internacional y el auge de fotografía. Considerando que las décadas de los veinte y los treinta, acentuaban el cambio e innovación en muchos países europeo, Suiza, políticamente neutra, era, social y culturalmente, una área de tardición próspera. El diseño en general, y la tipografía en particular, se enseñó y practicó de acuerdo a principios artesanales que implicaban gran destreza.

Después de 1929, el trabajo tipográfico que surgió allí, no sólo hizo que se adoptaran los ideales de la Bauhaus y De Stijl, sino que representaron un desarrollo extenso de ideas funcionalistas.



Este nuevo estilo, a menudo llamado “el Estilo suizo”, rechazó elementos que formalmente se explicaban como Constructivistas, al considerarlos impropios para el uso universal en comunicación visual. Líneas de capitales, justificación completa, y conjuntos de caracteres expresivos en muchas variedades, posibilitó un arreglo claro de ilustración y texto; el tamaño del conjunto de caracteres y diseño eran escogidos según el volumen textual; la página estaba libre de caprichos desde el boceto y los contenidos propendían por ser extremadamente informativos. Zurich y Basilea fueron los primeros centros donde diseñadores y sus “mecenas” promovieron la innovación y encontraron a un público abierto a estas nuevas ideas.

EE.UU. por su parte, vivía una insustentada inmigración debido a la guerra, La escena americana se vio notablemente afectada por la llegada de europeos con visiones muy modernas, que recogiendo la semilla

de la creciente industria de impresión vivida desde finales del Siglo XIX, generaron un estilo con personalidad propia pero definitivamente inspirado en las vanguardias de diseño suizas.

El traslado de un concepto regional a un contexto global hizo que se entendiera como estilo internacional, caracterizado por el diseño abstracto, la fotografía y el pensamiento conceptual. Este fue el estilo predominante durante los años de postguerra.

En Suiza, sólo conjuntos de tipo sans-serif eran inicialmente empleados, pero pronto los tipos romanos clásicos, en particular Garamond, se introdujeron vacilantemente. EE.UU., menos dogmático empleó ambas familias por igual.

## Tipografía pictórica

1955. Después de la Segunda Guerra mundial, el mundo experimentó una notable apertura de mercados, especialmente entre los países industrializados. Esto impulsó a las compañías a establecer sistemas de identificación que les distinguieran visualmente y verbalmente de sus competidores y desde luego representó una espléndida oportunidad para los diseñadores que tenían que pensar en soluciones innovadoras. El cambio tecnológico fue de gran importancia para el desarrollo de nuevas formas de expresión tipográfica. Empezando por los EE.UU., la expansión de la televisión ofreció un medio fresco de comunicación visual. Los cincuenta también vieron nacer la fotocomposición, la tecnología del transfer y del fotocopiado. Las publicaciones y exhibiciones diseminaron conocimiento sobre una vanguardia que estaba experimentando con todas las formas de expresión que había enriquecido el espectro visual desde los años veinte.

Las prácticas de agencias de publicidad y las academias de diseño gráfico posibilitaron el acercamiento del diseño a la realidad. La fusión de texto con formas visuales se hizo común, en donde todos los elementos del diseño se reconocieron como igualmente importantes. Un elemento sorpresa fue establecido



como un eslabón entre un elemento y otro. Las imágenes surgieron en medio de los textos y palabras y al contrario. Las letras eran a menudo alteradas, o extendidas en dos o tres dimensiones, llegando a los collages. Se ignoraron las antiguas reglas. Nunca antes se había visto tal inventiva con respecto a la apariencia de letras, palabras y diagramación y esta ausencia de reglas de diseño significó que las tipografías no se seleccionaron según criterios reduccionistas (por ejemplo, sólo conjuntos de caracteres del sans-serif) sino que ahondaron en la utilización de una paleta abundante de formas. Los "reblades" que hicieron suya esta modalidad de diseño tipográfico se defendían de los críticos que citaban que su estilo compartía demasiadas similitudes con la composición formal del siglo XIX, que intentó imitar cuadros con arreglos ornamentales compuestos por texto. Todavía considerando que los trabajos muy kitsch en el sentido formal, el nuevo estilo se abrió camino y se hizo visible. Esta tipografía expresiva, pictórica, fue principalmente empleada en los EE.UU, avalada por las agremiaciones establecidas como el Type Director Club de Nueva York lo que hizo que fuera internacionalmente conocido y adoptado con éxito por otros países.

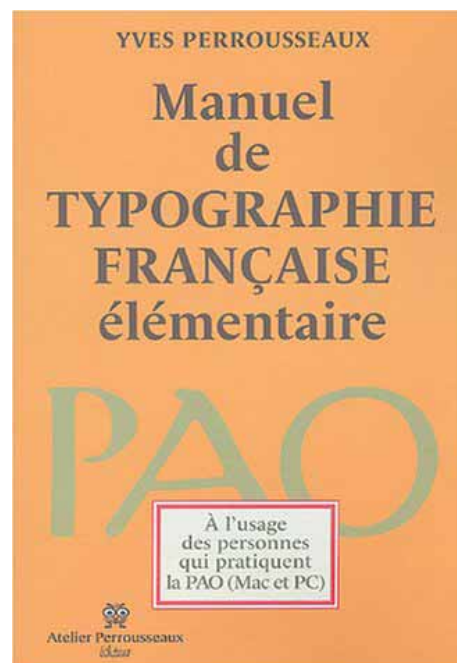
## Tipografía funcional

1960. Durante los 60's, después de todo los períodos de ajuste estilístico -de duración más o menos corta- la tipografía había dejado de investigar y había entrado en una fase de estabilidad. La moda universal de la época era funcional, lo cual era bien recibido por la comunicación internacional. El diseño duro de conjuntos de letras sans-serif, como Akzidenz Grotesk, Franklin Gothic, y las últimas generaciones de Folio, Helvetica y Univers, formando composiciones asimétricas en la página.

Uno de los rasgos más destacados en el diseño tipográfico eran los amplios espacios no impresos. Se colocaron columnas de texto en sistemas de grid rígidos; los titulares grandes en negrilla sobresalían sobre los pequeños cuerpos de texto light. No había ningún ornamento, ninguna emoción, solo información meramente lúcida, presentada con palabras y cuadros. Los ejemplos más elevados demuestran una nueva inteligencia tipográfica.

Esta tipografía funcional creció fuera del desarrollo extenso de "el elementare typographie" (1925) y el estilo tipográfico internacional de 1945. Los problemas de espaciado interpalabras por la justificación completa se habían superado; esta nueva imagen textual era una expresión de gran precisión técnica, y se visualizó a menudo con formas análogas. Esta materia formal de hecho, fue aceptada prontamente igual por industria que por la escuela. Los numerosos nuevos libros de texto presentaron la tipografía como un duro y fácilmente comprensible conjunto de reglas. Estos ejemplos también motivaron a círculos menos experimentados a producir resultados que aparecerían útiles y estructurados.

Con el paso del tiempo, la repetición simple de este estilo sans-serif implicó la minimización de la expresión y la



burocratización del diseño. El funcionalismo fue afectado por la crisis de emociones que vivían esas tipografías -alfabetos repetitivos y conceptos idénticos. Muchas compañías influyentes e instituciones públicas usaron Helvética como la solución ideal y una norma en su lenguaje corporativo, hasta el punto en que se convirtió en algo similar a un uniforme. Los análisis de legibilidad y manuales del diseño habían reemplazado las discusiones creativas. Esta pérdida de espontaneidad ensombreció temporalmente el progreso de las formas visuales de comunicación durante este periodo. La "crisis de la Helvética" incitó a diseñadores para emprender una extensa campaña con nuevas ideas y pronto llevó a manifestaciones completamente no-dogmáticas en tipografía.

## Fluxus y la tipografía experimental

1965. El trabajo tipográfico de carácter experimental estaba dándose con mayor intensidad en campos clásicos de tipografía. Esto se dio a raíz de la trivialización del estilo funcional que cada vez más ignoró la necesidad de innovación a través de la forma. Las primeras piezas gráficas producidas por computadoras en el campo de diseño eran el tema de discusión y atención.



Los precisos conceptos matemáticos en la nueva teoría de la información (por Max Bense, Abraham Moles y Kurd Alsbelen, por ejemplo) describían fuentes y tipografía como un "conjunto de signos", y no como otro medio de comunicación dotado con tradición y emociones. Este fue el hecho que inspiró la causa de la generación más joven que permanente se preguntaba por el "por qué" de los dogmas. En literatura, los textos experimentales aparecieron por permutación, combinación o variación que a su vez requirieron de la tipografía experimental respectiva. La Poesía visual se mezclaba con formas de palabras e imágenes. Estos trabajos literarios se reconocieron pronto como un medio para mantener el interés sobre la tipografía aplicada. La característica mayor de todos estos experimentos fue el abandono de la alineación horizontal que durante siglos había determinado la forma de palabras y de los libros. Estos alfabetos eran continuaciones interesantes de las tipografías experimentales de los años veintes y treinta.



Durante Siglo XX, varias disciplinas artísticas pudieron producir nuevas ideas creativamente yendo más allá de destruir normas estructurales y contextuales. Estas innovaciones no fueron reconocidas por los expertos o fueron inmediatamente desatendidas. El movimiento más radical de oposición a la estética establecida después del Dada (1915) fue Fluxus. La realidad mundial cultural y política se había olvidado de Dada mucho tiempo, pero en los cincuentas experimentó un ligero revival en EE.UU., Japón y Alemania. Las exhibiciones, promociones y publicaciones de los libros ilustraron el carácter local de esta actitud estética. Lo que se interpretó pronto como NeoDada a partir del viejo modelo creció y se convirtió en un movimiento independiente y progresivo.

Fluxus se rebelaba contra la estética de Expresionismo abstracto y el Neo-Constructivismo (Op Art). La crítica de arte

iba acompañada por convicciones socio-políticas. Los seguidores de Fluxus se burlaron del funcionar, de la ritualización y del excesivo consumismo. Fluxus buscaba nuevos caminos en todas las formas de los medios de comunicación, y, desde luego, también en la tipografía, a través de la independencia técnica. En los folletos, carteles y diseños de fuentes, se jugaba con la letra y con formas históricas y expresivas. Ninguno de estos trabajos fue comisionado por la publicidad, lo que dotó a este movimiento de cierto carácter revolucionario en el estricto sentido.

## Pop y psicodelia

1965. Cada generación intenta desarrollar su propio lenguaje visual para conseguir expresarse al mundo y trascender como época, inclusive mediante el uso de formas familiares o pre-aceptadas. Durante varios años de la década del sesenta, el diseño Psicodélico y Pop Art significaron la expresión de la intensa juventud y de los movimientos de arte nacidos no en una galería sino a partir de la cotidianidad. Como resultado de un despliegue inteligente, estas formas tardaron más en degenerarse en una moda accesorio o en un producto comercial por haber nacido precisamente en su seno. El Pop Art no tomó su forma de los estilos artísticos del pasado o del presente; lo hizo de la publicidad comercial y de los comics. Y su tipografía era consecuente con la experiencia mundana, dotada del gusto de las masas por el naciente fenómeno del consumismo.

La psicodelia, como el Art Nouveau de final del siglo XIX, se dio por fuera de la concepción estética establecida. Para un mundo crecientemente romántico había que transmutar todos los aspectos de vida y comunicar del modo en que se vivían los años. El diseño pidió prestado elementos del mundo del dibujo animado, de los símbolos Asiáticos y del mismo Art Nouveau. Se deformaron tipografías y se ilustraron de un modo fantástico, generando un estilo que tenía su origen en el mundo de percepciones alteradas por efecto de las drogas. De un modo indisoluble, volumen y apariencia se unieron para llevarle a la gente el mensaje de la música pop. Para los diseñadores, la música fue la excusa para la expresión tipográfica (para los músicos, seguramente fue al contrario). El movimiento entero correspondía al estilo de vida permisivo que se abría paso en los grandes centros urbanos del mundo Occidental que tenían predisposición al entretenimiento. Los epicentros de este movimiento romántico fueron Los Angeles, Nueva York, Chicago y Londres, e incluso Japón, que retroalimentó este proceso gracias a los crecientemente veloces sistemas de comunicación global.

Ni el Pop Art ni la psicodelia tuvieron en sus ligas expertos en tipografía. Sin embargo, los diseñadores y artistas que trabajaron durante este periodo tuvieron el mérito de reconocer el nuevo espíritu de época y lo transformaron en algo nuevo. El estilo funcionalista internacional, prevaleciente en otros círculos, se convirtió en una receta burocrática a través de los mismos rituales de publicitarios. El desarrollo de ambos estilos



Timothy Garcia. Carátula de disco, 1969

coincidió con el ataque a la fotocomposición, con el que pueden producirse conjuntos de tipos más simple, rápida y económicamente que mediante la composición en metal. Así los alfabetos principalmente dibujados, esbozados de las fases iniciales creativas produjeron un diluvio de alfabetos similares que, sin embargo, raramente capturaron la energía de los originales.

## Tipografía Punk

1975. Promediando los setentas en Londres, la ciudad que había actuado a menudo como epicentro de las nuevas tendencias culturales vio nacer el Punk. Caracterizado por una fealdad agresiva, el punk gritó su mensaje al mundo: descarte lo bonito, sublévese contra la vida conciliatoria, luche contra el establecimiento. Era la anarquía que quiso afectar todos los aspectos de la vida. Se manifestó especialmente mediante la música, a través de ropa rasgada, cuerpos decorados con cadenas y la seguridad fija, y peinados tipo "Mohicano" brillantemente coloreados. Estos atributos eran inconcebibles dentro para el modus vivendi burgués.

Hubo pocos diseñadores de Punk conocidos. Los carteles, caratulas de discos y folletos fueron una abierta manifestación contra el diseño "correcto". Todas las formas de la comunicación giraron haciendo uso de material reciclado, haciendo énfasis en una tipografía caótica y collages de palabras y cuadros. Estos collages fotocopiados, sin embargo, permitían visualizaciones muy acertadas del mundo real.

En 1980, los proyectos comerciales nacidos de la escena de Punk se pusieron de manifiesto en las compañías disqueras así como las revistas de moda. También reaparecieron esquemas desgredados y las mismas técnicas (o antitécnicas) de reproducción como elementos característicos de diseño pero sin la fuerza explosiva de los días en los que el punk se abrió camino a golpes. Estos modelos de emplearon abusivamente en revistas de EE.UU. y Europa. En sólo unos años, el Punk se degradó al nivel de mera una atracción turística: las mentes creativas se retiraron o "corrigieron". Las innovaciones estilísticas del Punk se propagaron rápidamente sobre el diseño gráfico global de los ochentas, bajo la premisa de que todo era válido.

A través del punk el concepto de libertad en diseño se redescubrió. Los más radicales evolucionaron hacia centros aceptados de trabajo y formación. Las ideas detrás de esta revuelta estaban determinadas por la teoría y práctica de la filosofía del movimiento de arte "Situationist International"; las ideas tipográficas de la Rusia pre-revolucionaria también contribuyeron a la destrucción de formas que alimentaron el nuevo movimiento.

Lo más valioso de este periodo oscuro fue el descubrimiento de las infinitas posibilidades expresivas de la letra, entendida como una característica única, individual e irrepetible.



Cartel anónimo. 1977



## Neofuncionalismo

1980. El diseño del siglo XX fue amoldado por un sinnúmero de posiciones dialécticas diversas y que se apoyaron y apoyaron la creación de estilos diferentes, racionales e irrealistas, abstractos y realistas, surreales y sólidos. La razón para estos cambios, aparte de la pura especulación, se debe a la dificultad que el diseño tiene para transportar conceptos. La innovación sigue siendo el espíritu más importante de estos cambios y la creatividad el mayor requisito.

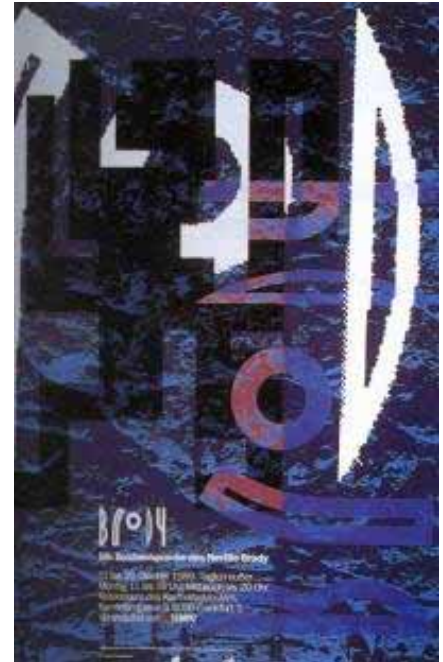
Es por eso poco sorprendente que después de años de diseño eruptivo, esotérico, mágico, un Nuevo Funcionalismo se pusiera nuevamente de manifiesto en 1980, recreando y llenando más allá de la "elementare typographie" (1925) y de la tipografía funcional de 1960. Adicionalmente, había áreas de diseño que simplemente no podían ser representadas por estructuras subjetivas, gráficas como los sistemas de información, manuales y programas institucionales, que necesitaron formas fácilmente decodificables. El diseño funcional había adquirido la connotación de "aburrido" en los setentas pero estaba sintiendo un renacer en los ochentas; los sistemas de grids que se habían usado a menudo, experimentaron variaciones en los anchos y un empleo casi lúdico de unión de palabras y cuadros. Las columnas se permitieron modificar sus alturas dando lugar a sangrados de página. Asimismo, los márgenes se ampliaron consecuentemente y los "blancos" de página aparecieron con mayor frecuencia. Nuevos conjuntos de caracteres dejaron su marca en este estilo neofuncionalista, El Frutiger de Adrian Frutiger fue un desarrollo fino y sensiblemente alcanzado, el más característico de los alfabetos de los ochentas.

El tipo era empleado en tamaños variantes y jerarquías, y no sólo en light o bold, y en dos tamaños como en el pasado. Se usaron los matices diversos de los conjuntos de caracteres para escapar de la monotonía y uniformidad de las páginas de texto. Los colores en la tipografía se usaron incisivamente para darle más fuerza. Los elementos del diseño seleccionados eran empleados para mejorar las estructuras o definir los volúmenes y no como pura decoración.

El Nuevo Funcionalismo fue acompañado por publicaciones teóricas significativas que demuestran las estructuras racionales de tipografía en el siglo XX. La publicación más importante a este respecto fue "octavo", un proyecto ejecutado por el grupo de diseño 8vo en Londres. Los ocho problemas fijados de este proyecto ilustraron la variedad del funcionalismo en las décadas precedentes y culminaron con una previsualización esperada de desarrollos futuros de los new media. El último número de la revista se publicó en formato de CD-ROM.

## New Wave

1980. Lejos de las restricciones europeas pero todavía totalmente conscientes de los desarrollos europeos, una mezcla de estilos, desprovistos de inflexibilidad regional o



Neville Brody. Caratula para publicación de especímenes de Fuse



dogmática, se desarrolló alrededor de 1980 en la costa oeste de Norteamérica.

Estas variaciones estilísticas fueron el resultado de la persistente crítica al diseño funcional osificado, pero también se debió al estímulo a la educación especializada en los Estados Unidos, que habían recibido una escuela muy interesante especialmente desde la ciudad suiza de Basilea. Las enseñanzas de Armin Hofmann y Wolfgang Weiligart, permitieron construir una visión experimental, mezclada con la orientación comercial y productiva de los estudiantes.

El New Wave se preocupaba más por apariencias originales que por una investigación sustancial del objeto. Elementos tipográficos de los años 20's se revalidaron. Con adornos y figuras geométricas como círculos, triángulos y cuadrados, las letras se volvieron formas y símbolos. Las líneas posicionaron a los textos en ángulos diversos diferentes al horizontal. La legibilidad no era de ningún modo el objetivo principal de la tipografía. Composiciones fantásticas en colores pastel y caracteres y tamaños diferentes en una misma palabra fueron muy usuales. Las superficies ornamentales posibilitaron objetos y espacios tridimensionales, que empezaron a jugar un papel mayor en los procesos de comunicación. Esta fue la era de la arquitectura posmoderna, cuando los productos de Memphis Design venidos de Italia causaban sensación. Con todos estos desarrollos bi y tridimensionales, el énfasis principal estaba en alcanzar expresiones de diseño eclécticas, funcionales y originales.

La tipografía de la New Wave fue un estilo muy discutido que originalmente estuvo en manos de unos pocos diseñadores que muy pronto tenían muchos seguidores. El new wave permitió la apertura de las viejas formas estilísticas endurecidas pero produjo muchas ideas orientadas a lo puramente comercial.

## Tipografía Digital

1985. Los muchos matices estilísticos de nuestro siglo fueron todos traslapándose en tiempos relativamente cortos. Esta rápida sucesión de estilos facilitaba la creación de conceptos formales más intrépidos. Inspirados por la ferviente actividad periodística a lo largo del mundo, los diseñadores se apropiaron gradualmente a un conocimiento comprensivo en todos los campos del diseño. Hicieron uso incluso de los experimentos más dispares y los materiales más raros para sus propias ideas y para el trabajo práctico.

El resultado de esto fue una riqueza no previsible de expresión y inventiva de la más alta calidad. Los diseñadores se apartaban de cualquier fórmula preestablecida, aplicando también soluciones simples: gráfica aplicada y tipografía se veían envueltos en una permanente aventura visual, todo lo que los espíritus libres y no dogmáticos siempre habían soñado. Siendo fieles a la verdad, la razón primera de la tipografía, es decir la lectura, no siempre era fácil de seguir,



1985. Tipografía enciclopédica.



aunque al parecer esta fue una circunstancia que dejó de ser demasiado importante, para dar paso a una nueva manera de asumir el problema tipográfico por la aceptación de las nuevas formas, especialmente en las generaciones más jóvenes.

Este estilo, conocido como tipografía enciclopédica, unió y citó elementos de diseño de las épocas más irreconciliables: considerando que en el pasado, las soluciones habían sido escogidas por su "pureza", ahora incluso lo imposible y "feo" era aceptable. Se combinaron tipografías constructivistas con letras negras, expresivas o con caracteres scriptos. El mayor producto de este periodo fueron los conjuntos de caracteres híbridos que ofrecieron alfabetos completos del sans-serif al slab-serif; de estos, algunos importantes son Stone por S. Stone, Rotis por O. Aicher y Tesis por L. de Groot.

Los colores primarios no fueron suficientes para las nuevas fantasías expresivas. Las disonancias de color y simbolismo kitsch produjeron formas raras con un esplendor desenfadado. También apareció la idea de un diseñador autónomo, más independiente y por lo mismo, con mayores posibilidades creativas. De ese modo surgió la idea que la función de servicio en el proceso de comunicación entre el transmisor y receptor estaba en otro extremo; el diseñador era ahora solo el transmisor. Esta filosofía produjo una o dos publicaciones interesantes, (Ray Gun, por ejemplo), donde los diseñadores también eran los editores.

### Tipografía multiestilística,

La más reciente expresión artística de una época parece última y definitiva hasta que es reemplazada por una nueva. Ningún estilo artístico será por siempre el último; el nuevo ímpetu siempre puede ser estimulado por formas del pasado, mostrando el camino y llevando a otros resultados. Así la notable posibilidad de desarrollo tipográfico crea las condiciones por las cuales el pasado y el futuro se entienden. Su repertorio es la base para una nueva práctica de la tipografía.

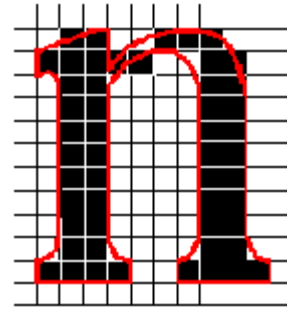
Alrededor de 1990, tipo y tipografía entraron en una nueva fase con la introducción de la computadora. Esta nueva máquina alteró el proceso de diseño. Teniendo en cuenta que los tipos podían terminarse justo como se habían planeado en el boceto, ahora era posible ver cada idea del proceso de diseño en el monitor de un modo muy cercano al resultado impreso final. Podrían aceptarse o desecharse rápidamente fases de diseño; podrían hacerse pruebas similares al original y el trabajo de reproducción de los impresores se haría sin pérdida de tiempo en correcciones. Operaciones especializadas como amado, preparación de fotografías, litografías, podrían ser hechos ahora por el mismo diseñador si cuenta con los computadores y el software apropiado.

La tipografía digital era al principio de mayor interés para los tipógrafos aficionados, pero las nuevas posibilidades empezaron a atraer a los profesionales pronto. Los programas



fueron mejorados para reunir requisitos más detallados rápidamente. Familias tipográficas enteras, diseñadas laboriosamente y pacientemente, podían transformarse dando lugar a las formas más increíbles de un modo muy sencillo y veloz. Además muy económico, pues las tipografías originales podrían copiarse y distribuirse fácilmente, o “fabricarse” de nuevo con una alteración mínima y un nuevo nombre. Compañías con una gran tradición cuya tipografía de calidad había garantizado a su seguridad financiera, se sumergieron en crisis y en algunos casos desaparecieron definitivamente, mientras los proveedores baratos retumbaban.

La tipografía digital ofreció posibilidades frescas en forma y contenido. Los textos experimentaron una inusual mezcla de tipos. Se logró solidez formal con software como Freehand, PageMaker y Quark XPress. Torpezas y excrecencias que aparecían en las letras por la digitalización podían refinarse sencillamente mediante los sistemas de grids, aunque muchos de ellos usaron intencionalmente para como rasgos de diseño para agregar personalidad a las creaciones. La tipografía digital sirvió como apoyo a la tipografía funcional pero permitió exploraciones muy interesantes sobre todo a nivel emocional, pictórico y ornamental.

**Tipo TrueType**

## Bibliografía

«Diseñadores en la Nebulosa, el diseño gráfico en la era digital»

José María Cerezo  
Ed. Biblioteca Nueva  
Madrid, 1997

«Gardner's Art Through the Ages»  
Richard G. Tansey Fred S. Kleiner Christopher P. Klein  
Harcourt Brace College Publishers  
Montreal, 1991

«Historia del Diseño Gráfico»  
Phillip Meggs  
Editorial Trillas,  
México, 1993

«La Letra»  
Gerard Blanchard  
Ed. Gustavo Gili  
Barcelona, 1992

«Origen y conocimiento de los caracteres»  
Germani-Fabris  
Fascículo 8, Colección Prontuarios Gráficos  
Ediciones Don Bosco,  
Barcelona, 1975

«Principios Básicos de Tipografía»  
John Lewis  
Ed. Blume, Barcelona, 1975

«The 26 letters»  
Oscar Ogg  
Thomas Y. Crowell Co.  
New York, 1961, 9ª reimpresión 1964

«The Complete Typographer»  
Christopher Perfect  
Prentice Hall Publishers  
London, 1992

«The Thames and Hudson Encyclopædia of Graphic Design + Designers»  
Alan and Isabella Livingston  
Thames and Hudson Ltd.  
London, 1992

«The Thames and Hudson Manual of Typography»  
Ruari Mc Lean  
Thames and Hudson Ltd.  
London, 1988

«Typographic Design: Form and Communication»  
Rob Carter, Ben Day & Philip Meggs.  
Van Nostrand Reinhold,  
New York, 1985

«Typographie: Wann Wer Wie»  
Nicolaus Ott & Bernard Stein  
und Friederich Friedl  
Könemann Verlagsgesellschaft mbH  
Köln, 1998

«Working with computer type»

Rob Carter  
Rotovision Ltd.  
New York, 1996

### Sitios Web

Adobe Type Library  
Biblioteca de fuentes de Adobe, uno de los catálogos más completos en el web  
<http://www.adobe.com/typel/>

Graphion Online Type Museum  
Información acerca de la historia y práctica de la tipografía  
<http://www.slip.net/~graphion/museum.html>

Microsoft Typography  
La información más actualizada en tipografía digital y para web.  
<http://www.microsoft.com/typography>

The Great Designers  
Artículos escritos por el profesor canadiense Nicholas Fabian, acerca de destacados tipógrafos  
<http://web.idirect.com/~nfhhome/library.d.htm>

The Hoefler Type Foundry  
Un estudio de diseño tipográfico en New York, especializado en desarrollo de fuentes originales  
<http://www.typography.com/>

Typographic RSUB  
Capítulo de tipografía en RSUB, Revista electrónica de información digital y new media.  
<http://www.typographic.rsub.com/>

## Revistas

«De la piedra al pergamino; del pergamino al papel; del papel a la pantalla. Historia de las letras y la tipografía»  
Gabriel Martínez Meave  
en: Revista Matiz, N° 9  
México, 1998

«El poder de la escritura»  
Joel L. Swerdlow  
en: National Geographic Magazine  
Versión en castellano  
Agosto 1999