

## Evolución de los caracteres tipográficos: perspectiva histórica de una necesidad comunicacional

### Introducción

A partir del siglo XI —poco tiempo antes de que la aparición de las universidades y el apogeo de la escolástica ubicaran al libro como base de la educación—, la partición del texto, que hasta entonces se distribuía en bloques sin puntuación alguna, en palabras, frases y párrafos, mostraba la intención de que los textos llegaran a más personas y fueran más comprensibles. Así, la disposición de la página escrita se modificó en función del proceso de lectura: el tamaño de la letra y el ancho de la línea adquirieron proporciones adecuadas al modo de leer, el espacio-página —la caja del texto— se dividió en dos columnas más bien estrechas, de modo que cada línea entrara en un campo visual unitario y fuera, por ende, más fácil de captar y de leer.

Así el diseño gráfico en general y el tipográfico en particular son la ciencia y la técnica de la adecuación entre un mensaje y su fin. De lo cual, se sabrá que el diseñador ha de ordenar el espacio visual con el objetivo de transmitir mensajes —visuales— que, vale aclararlo, él mismo no ha generado. Así pues, para ordenar ese espacio visual trabaja con recursos formales —punto, línea, color, textura, volumen, etc.— que son su medio de expresión para interpretar un acto comunicacional: el libro.

### Los tipógrafos del siglo XV: caracteres góticos y romanos

La Biblia de las 42 líneas de Gutenberg, como se sabe, estaba compuesta en caracteres góticos. Pero, cuando el arte tipográfico comienza a difundirse por Europa, van surgiendo otros tipos de caracteres. La primera empresa tipográfica de Italia, a cargo de Arnold Pannartz y Conrad Sweynheym,<sup>1</sup> usa ca-

racteres inspirados en la caligrafía humanista, llamada, desde entonces, romana.

Uno de los primeros grandes tipógrafos, Francesco Grifo, quien trabaja para el gran editor Aldo Manuzio, crea dos grandes series de caracteres, uno para *De Aetna* de Pietro Bembo (1495), y otro para *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). También es quien crea la primera tipografía cursiva, inspirado en la variante «cancilleresca» de la caligrafía corriente. Manuzio utiliza tal tipografía para las ediciones de bolsillo, puesto que permitía una mayor comprensión del texto. Así pues, la cursiva era de uso alternativo respecto de la redonda (Fig. 1).



Figura 1

### Garamond

Luego, el mayor desarrollo de la tipografía sucede en la Francia de Francisco I.

Claude Garamond (1480-1561) fue el primero en usar simultáneamente redondas y cursivas. Las tipografías Garamond actuales son muy variadas, puesto que hasta no hace mucho no se habían identificados los tipos originales—actualmente conservados en el Museo Plantin-Moretus—, de modo que eran diseñados basándose en los caracteres impresos por los epígonos de Garamond. No obstante, toda la familia de caracteres presenta algunas características comunes, a saber: el largo de las ascendentes y las descendentes, la asimetría de las zapatillas<sup>2</sup> superiores de la T, el ojo de la P abierto, la ausencia de zapatillas en las letras C y S, o el hecho de que en la cursiva las mayúsculas es-

<sup>1</sup> También, ambos, los primeros impresores de incunables en la península.

<sup>2</sup> Rasguillo que se pone a veces en la escritura a los palos verticales de las letras (Moliner, María, *Diccionario de uso del español*).

abegp  
ACPST  
dF

Figura 2

tán menos inclinadas que las minúsculas (Fig. 2).

### La Romain du Roi

En 1640 el cardinal Richelieu instituye la Imprimerie Royale.

Más tarde, en 1692, Luis XIV crea una comisión destinada al estudio de una tipografía proyectada según principios científicos, que finalmente resulta impresa por quien ya había creado la tipografía real, Philippe Grandjean, con el nombre de Romain du Roi: zapatillas horizontales, contraste acentuado entre trazos gruesos y delgados, y todas las letras consideradas como parte de un conjunto único.

Esta es la primera tipografía que se desvincula abiertamente de la caligrafía corriente, y se la considera antecedente de las tipografías modernas. Si bien se la protege legalmente de los posibles plagios, rápidamente resulta copiada, aunque con oportunos cambios. Así, Simon Fournier (1721-1768) imprime su tipografía, fuertemente personal y más flexible, aunque con abundante decoración, de la que abusará la imprenta sucesiva.

Fournier es quien encabeza los estudios de la Imprimerie Royale para establecer una medida precisa para los cuerpos de los caracteres, el punto. De todos modos, quien finalmente establece la medida del punto tipográfico, al menos para Europa, es François Ambroise Didot (un punto es, desde entonces, igual a 0,376 mm). Didot crea incluso una tipografía suya, caracterizada por la regularidad del trazo, así como por el abandono definitivo de los residuos del estilo caligráfico.

### La Inglaterra del siglo XVIII: Caslon y Baskerville

Durante todo el siglo XVII, las artes tipográficas inglesas hacen uso de caracteres impresos en Holanda. La evolución del gusto ha traído un acortamiento de

los trazos ascendentes y descendentes, y un aumento del contraste entre espesores.

Figura 3

William Caslon<sup>3</sup> (1692-1766) es el primer tipógrafo que se opone al monopolio holandés. Sus caracteres reflejan el nuevo gusto caligráfico, que ahora va-

lora sobre todo la ductilidad de la escritura (Fig. 3).

El puente entre las viejas tipografías y las nuevas de Didot o Bodoni es John Baskerville (1706-1775), en Birmingham. Maestro calígrafo primero, sólo en 1751 se dedica a tiempo completo

al arte tipográfico. Sosteniendo que la tipografía, la tinta y el papel forman un todo, Baskerville se ocupa personalmente de la producción del papel y de la tinta, así como de la imprenta, logrando resultados más que considerables. Lleva a cabo las sugerencias de Caslon, y así los contrastes se ven acentuados y los enlaces se vuelven más elegantes; las zapatillas superiores de las letras b, d, k, l, i, j, m, n, p, son casi horizontales; se alarga la base de la e; cambia el espesor de los trazos; se asumen los caracteres de la escritura posflamenca (Fig. 4).

Las ediciones de Baskerville, tan claras como carentes de la profusión decorativa típica de la época, son apreciadas inicialmente en la Europa continental, y sólo después de su muerte en Inglaterra.

### Los caracteres bodonianos

Giambattista Bodoni<sup>4</sup> (1740-1813) trabaja inicialmente en Roma para reordenar el patrimonio tipográfico de la imprenta vaticana, concretamente en la célebre Sacrae Congregationis de Fide, que se dedica a la impresión de publicaciones religiosas, donde pronto se destaca y se convierte en el protegido del abad Ruggieri.

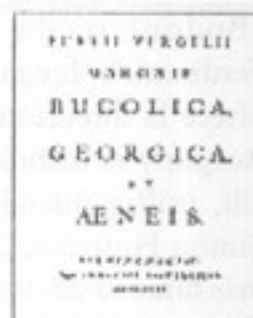


Figura 4

<sup>3</sup> Los tipos de Caslon eran de fácil lectura y diseño simple. Fueron muy populares tanto en Europa como en América; pronto se convirtió, él, en el principal suministrador de tipos en ambos continentes. La Declaración de Independencia de Estados Unidos fue impresa, en 1776, usando su tipo.

<sup>4</sup> Una recopilación completa de las ediciones impresas por Bodoni se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma. Los caracteres obtenidos de los punzones y las matrices diseñados por el tipógrafo son usados todavía en la Officina Bodoni de Verona. En 1962 se creó el Museo Bodoniano, que tiene su sede en el Palazzo della Pilotta, en Parma.

Bodoni recibe una carta del infante don Ferdinando, luego duque de Parma, en la que se le ofrece la dirección de la Imprenta Real de Parma. Acepta y se instala en la ciudad en 1768. Una vez allí, utiliza inicialmente los caracteres de Pierre-Simon Fournier, por entonces el tipógrafo francés más famoso de su tiempo y cuya tipografía, aunque clásica, ya había comenzado a desplazar el modelo Garamond del siglo XVI. Muere en 1813, luego de una vida plena de honores.

En 1818, su viuda Margherita Dall'Aglio y su asistente Luigi Orsi publican el monumental *Manuale Tipografico*, en dos tomos y en una edición limitada de 250 ejemplares (Fig. 5).

Abandonando la decoración excesiva, los tipos de Bodoni se distinguen pronto de los de Fournier. Se caracterizan por el contraste acentuado y la estructura vertical bien encuadrada, el afinamiento y la horizontalidad de las zapatillas (Fig. 6).

### Siglo XIX

Hacia fines del siglo XVIII las aplicaciones de la tipografía se multiplican: volantes, carteles, manifiestos, periódicos, publicidad comercial, etc. El uso de caracteres de cuerpo enorme —construidos en madera— y de caracteres góticos que aumentan la superficie de negro sobre la página ya no son suficientes.

Así, en el intento de corresponder a las nuevas necesidades, se establecen, de hecho, nuevas directrices en el desarrollo de los caracteres.



Figura 5

LODI, è ricca cit-  
tà conca-  
stello ful  
Milanes.  
Lodi, vil-  
le dans le  
Milanez  
avec un  
Château

Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

Específicamente:

1. Caracteres muy decorados y contrastados, usados, frecuentemente, en composiciones *patchwork*, con caracteres distintos entre sí (Fig. 7).

2. Ultra Bodoni: exasperan el peso del trazo y la delgadez de las zapatillas. La radicalización de la tendencia introduce tipografía sin zapatillas (Fig. 8).

3. Egipcios: exasperan el grosor de las zapatillas respecto del de las astas, igualándolas o superándolas (Fig. 9). Dos tipos: con zapatillas enlazadas (Clarendon, 1843) y no enlazadas (Rockwell, 1933).<sup>5</sup>

En los Estados Unidos hay un desarrollo paralelo del diseño de caracteres a partir de los llamados Scotch Roman, derivados de los caracteres diseñados por Richard Austin para la imprenta Miller de Edimburgo (1812).

Linn Boyd Benton, el inventor de la máquina para la producción en serie de los punzones tipográficos, se inspira en esta familia de caracteres para su tipografía Century, usado para una revista del mismo nombre, en 1895. Mejora, así, la legibilidad de los caracteres escoceses, manteniendo de éstos, a su vez, algunas características inconfundibles, así por ejemplo, la forma enrulada de pata de la letra R.

El hijo de Benton, Morris Fuller Benton, proyecta, algunos años más tarde, la versión *bold*<sup>6</sup> de la Century y diseña, también, un par de tipografías sin zapatillas: la Franklin Gothic y la News Gothic (Fig. 10).

<sup>5</sup> Los caracteres egipcios enlazados tuvieron un *revival* hacia 1930; también hubo diseños de Frutiger, en 1968, y de Lubalin, en 1974.

<sup>6</sup> Variante en negritas.

## Siglo xx: caracteres ingleses

En el ámbito del nacimiento de las artes aplicadas, que se proponen revalorar y dignificar los trabajos artesanales, nace la primera *private press*, creada por William Morris en 1891. Un aprendiz de él, Edward Johnston (1872-1944), dedicándose enteramente a la caligrafía, escribe un manual, *Writing & Illuminating & Lettering*, que tuvo gran influencia, tanto en Inglaterra como en Alemania. Y a pedido de Frank Pick, que se ocupa del completo rediseño de la imagen de la red de trenes subterráneos de Londres, Johnston diseña, en 1916, una tipografía sin zapatillas, aún utilizada, en su simpleza, como vehículo de comunicación del *underground* londinense (Fig. 11).

Stanley Morison promueve, en esos años, la realización de caracteres diseñados a partir de prestigiosos modelos: así, el Bembo, sobre el modelo del *De Aetna* de Pietro Bembo, publicado por Manuzio en 1495; así, el Poliphilus, sobre el modelo del *Hypnerotomachia* de 1499; así, un Baskerville, basado en una edición de 1722, y un Fournier.

Considerando que es el momento de probar la impresión de un alfabeto moderno, lo encarga a Eric Gill, grabador en piedra y aprendiz de Edward Johnston, quien diseña la Perpetua (entre 1925 y 1928), con zapatillas, y, contemporáneamente, la Gill Sans (1927), que tiene la apariencia de una tipografía con zapatillas aunque carece de ellas: similar a la Perpetua en algunas letras —la pata de la R, o las letras a, b, e, r, t—, así también, la g tiene el clásico doble ojo, inusual en las letras sin zapatillas (Fig. 12).

Morison es el responsable de la creación del más que difundido Times New Roman. En 1929 el *Times* le encarga una tipografía para la composición

R abegqr  
CQST

Figura 10

R

Figura 12

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
& :;! ? ( ) abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Figura 11

de todo el diario. Luego de varios intentos, Morison toma como base la Plantin, producida por la Monotype sobre la base, a su vez, de los tipos de Garamond. Así, el 3 de octubre de 1932, sale el primer número compuesto íntegramente con la nueva tipografía, así caracterizada: la base siglo XVI casi imperceptible, las letras más llenas, los trazos ascendentes y descendentes más cortos, más marcado el espesor, las zapatillas más regulares y uniformes, y, con todo, muy legible aun en cuerpo pequeño (Fig. 13).

## Alemania y la Bauhaus

La vanguardia racionalista de los años veinte se propone reducir las formas a sus constituyentes esenciales. La operación es aplicada no sólo en la arquitectura y el diseño en general, sino también sobre la tipografía. Aunque, si bien se producen trabajos notables en el campo de la paginación, nada ocurre con los caracteres. La reducción del alfabeto a la pura combinación de formas geométricas elementales da resultados aplicables sólo en titulares, pero que no resisten un texto completo. Cabe destacar la Universal-Alfabet, de Herbert Bayer, en 1925 (Fig. 14).

La principal tipografía proveniente del ámbito de la Bauhaus es la Futura de Paul Renner (1927). Los principales problemas surgen con las minúsculas: la primera versión, marcadamente constructivista, de algunas letras —a, g, m, n, r—, tiene que rediseñarse para mejorar la legibilidad. Lo que permite a esta tipografía obtener un relativo suceso es cierta dosis de compromiso con la preceptiva constructivista. Las letras mayúsculas tienen una modulación geométrica perfecta: así, la

abpgGPQ

Figura 13

abcdefghijklmnopqr  
stuvwxyz

Figura 14

ä g m n

Figura 15

letra O es absolutamente circular y el espesor del trazo es constante, hay una combinación de pocas formas geométricas como base de las minúsculas y se da un ajuste perceptivo del trazo en la relación entre letras redondas y derechas: la «o» es más alta que la «i» (Fig. 15).

## La posguerra y la actualidad

La época moderna del diseño de caracteres tiene como particularidad el *repêchage* en el cambio de toda la tradición tipográfica y caligráfica. En esta tendencia se ubica la Optima (1955) de Hermann Zapf. Calígrafo e impresor de éxito, se inspira, para su tipografía, en las inscripciones sobre piedra de la Florencia de la primera mitad del Quattrocento. Los caracteres, decididamente originales, escapan a la taxonomía tradicional: la estructura de las letras es clásica y, si bien no tiene zapatillas, parece tenerlas. Este efecto se logra afinando los puntos medios del trazo (Fig. 16).

Por otra parte, la tipografía emblemática de los años 60 es la Helvetica (1957), de Max Miedinger, rediseño de una de fines del siglo XIX. Es una tipografía neutra y compacta, especial para un uso formalista de la página.

El mismo año el suizo Adrian Frutiger desarrolla la tipografía Univers, la cual, no obstante su enorme difusión, no llegó a la popularidad que alcanzó la Helvetica. La gran novedad de la Univers es la de haber sido proyectada, desde su inicio, en veintiuna variantes que consideraran las posibilidades de inclinación, largo y espesor de los trazos. En este aspecto prefiguraba, entonces, las actuales técnicas de proyección tipográfica por computadora.

El diseño tipográfico de los años 70 se configura en torno a la experimentación que proporciona la fotocomposición y que permite que los tipos se compriman y superpongan, llegando al límite de la legibilidad. Se produce así un claro estilo contemporáneo, y la creación de empresas que canalizan la fuerte creación de nuevos tipos.

En nuestros días, el enorme patrimonio derivado del desarrollo de nuevos caracteres hace posible una gran libertad de elección.

Sólo a modo indicativo, cabe clasificar los caracteres hoy disponibles en las siguientes familias: bastón; etruscos; sin terminación y con astas de grosor uniforme; egipcios: las astas son en general de grosor uniforme y las terminaciones copian este grosor; romanos antiguos: las astas con un principio de contraste y las terminaciones triangulares enlazadas con curvas en las astas; el eje de las letras redondas es oblicuo; romanos modernos: las terminaciones son horizontales, muy finas, como las

astas claras, que contrastan fuertemente con las oscuras, el eje de las letras redondas es vertical; góticos y medievales; ingleses: desarrollados a partir de las antiguas letras cancillerescas, tienen, en general, un fuerte contraste entre las astas; fantasía: un grupo de caracteres inclasificables, muy diversos entre sí.

En otras palabras, el diseño tipográfico actual asimila una tradición que se remonta a la aparición de la imprenta y la procesa, sirviéndose de los actuales medios informáticos, en una diversidad que se multiplica de modo exponencial.

## Conclusión

La preocupación por la forma que han de adquirir los textos que serán editados, así como su relación con el contenido, dista de ser una preocupación nueva y exclusiva de las artes gráficas. El diseño, así entendido, viene a instalarse en el centro neurálgico de esta problemática. Facilitar la apreciación perceptiva de los textos viene a potenciar su significación, y realza su carácter comunicacional. Se trata de alcanzar más eficazmente al receptor.

Más bien, ya desde los tiempos del códice o del libro como tal, la búsqueda de la belleza, ya sea a través de la proporción, ya de la calidad homogénea de los materiales, ha sido una búsqueda constante entre quienes se ocuparon de poner el texto al servicio de los lectores.

Siempre habrá quienes consideren que tienen algo que comunicar y evalúen el libro como un justo medio (escritores), y siempre habrá quienes quieran completar ese acto (lectores). A la tipografía le será encargada facilitar esa unión.

## Bibliografía

- Escolar, Hipólito, *Historia universal del libro*, Fundación Sánchez Ruyter, 1993
- Mazzalomo, Lidia, «Diseño gráfico editorial», en De Sagastizábal, Leandro, Esteves Fros, Fernando (comps.), *El mundo de la edición de libros*, Buenos Aires, Paidós, 2002
- Millares Carlo, Agustín, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993
- Portal del libro. *Enciclopedia del libro en Internet*, en [www.portaldelibro.com/imprenta](http://www.portaldelibro.com/imprenta)
- Unos tipos duros. *Teoría y práctica de la tipografía*, en [www.unostiposduros.com](http://www.unostiposduros.com)