

Libros de Cátedra

Tipografía

Fundamentos, usos y producción

Fabio Eduardo Ares (coordinador)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

TIPOGRAFÍA

FUNDAMENTOS, USOS Y PRODUCCIÓN

Fabio Eduardo Ares
(coordinador)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Agradecimientos

A quienes confiaron en esta cátedra desde siempre:

Las autoridades de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, el decano Juan Pablo Fernández, la vicedecana Graciana Pérez Lus, el secretario de Asuntos Académicos Leopoldo Dameno; el director del Departamento de Diseño en Comunicación Visual Julio César Naranja; el exdecano Daniel Belinche; Mariel Ciafardo; los docentes y los colaboradores desinteresados que cada sábado se ponen al hombro la formación de los alumnos y alumnas de la cursada de tipografía más numerosa de la que tengo registro... Octavio Osore, Maximiliano Walter, Gastón Lugano, María Laura Motta, Martín Bollini, Roxana Myrian Lisa, Walter Chaves, Marcelo Ruiz Díaz, Luz Álvarez, Julieta Jiménez, Santiago Barragán, Santiago Chamorro, Lucía Eseiza, Julieta Fernández Ayala, Magalí Ferreyra y Germán Somoza.

Fabio Eduardo Ares

Índice

Introducción

Tipografía como asignatura de grado	6
<i>Fabio Eduardo Ares y Octavio Osoreo</i>	

PRIMERA PARTE

Fundamentos de la disciplina tipográfica	17
--	----

CAPÍTULO 1

El dominio de las letras. Los diseñadores y la producción, elección y uso de signos tipográficos	18
<i>Fabio Eduardo Ares</i>	

CAPÍTULO 2

Paleografía, breve historia de la escritura	33
<i>Gastón Lugano</i>	

CAPÍTULO 3

Fundamentos de la caligrafía	55
<i>María Laura Motta</i>	

CAPÍTULO 4

Por qué diseñar tipografías y qué atender para ello	69
<i>Fabio Eduardo Ares</i>	

SEGUNDA PARTE

Usos tipográficos: gestión y edición	85
--	----

CAPÍTULO 5

Gestión de fuentes tipográficas	86
<i>Octavio Osoreo</i>	

CAPÍTULO 6

La letra y la página 104

Roxana Myrian Lisa

CAPÍTULO 7

El estilo como variable tipográfica 126

Fabio Eduardo Ares

CAPÍTULO 8

Ortotipografía 133

Gastón Lugano

TERCERA PARTE

Producción tipográfica: diseño y patrimonio 146

CAPÍTULO 9

Ciudades de letras. Recuperación y puesta en valor del paisaje tipográfico
como muestra del patrimonio y la identidad 147

Fabio Eduardo Ares

Autores 158

INTRODUCCIÓN

Tipografía como asignatura de grado

Fabio Eduardo Ares y Octavio Osoreo

La conmemoración de los sesenta años de la creación de las carreras de diseño en la Facultad de Artes coincidió con la implementación del nuevo Plan de Estudios para Diseño en Comunicación Visual, que fue aprobado en 2021 e implementado en el ciclo lectivo 2022. En el primer año de dicho Plan fue incluida la asignatura Tipografía, como aquella que debe integrar los conocimientos sobre ese tema que antes se daban en otras materias, especialmente en la cursada de Tecnología en Diseño en Comunicación Visual I y en los Talleres de Diseño en Comunicación Visual.

Este nuevo escenario propicia repensar nuestras prácticas pedagógicas en función de las perspectivas profesionales actuales, que plantean cuestiones tales como la interdisciplinariedad, la especificidad, la versatilidad metodológica y el manejo y la innovación de las técnicas, como requerimientos para los diseñadores del futuro.

Como profesor titular, y fundamentalmente como responsable del diseño curricular de la materia a instancias del Departamento de Diseño en Comunicación Visual, quisiera compartir en este texto,¹ algunas reflexiones que movilizaron la integración, la actualización y la ampliación de los contenidos sobre la disciplina tipográfica incluidos en Tipografía. Además, presentar la propuesta general, orientada a la sensibilización y la implementación de métodos para el uso y la producción de signos para la escritura, columnas que sustentan a la asignatura y, por extensión, al libro que aquí ponemos a consideración de la comunidad académica de la Facultad de Artes (UNLP) y por extensión a todos aquellos que busquen un texto introductorio a la disciplina tipográfica. La obra está integrada por una compilación de textos de cátedra revisados, actualizados e inéditos, a cargo de docentes que poseen un alto grado de expertización en la disciplina y en los tópicos incluidos, y se divide en tres partes; una que gira en torno a los fundamentos de la tipografía como una herramienta derivada de la escritura y al rol de los diseñadores como ejecutantes y/o

¹ Versión actualizada del texto realizado originalmente bajo el título “Tipografía como cursada de grado. Sensibilización, usos y producción”, incluido en la publicación *60 años de diseño en la Facultad de Artes. 1962-2022*, una edición especial conjunta entre las revistas institucionales *Bold* y *Tableros*, correspondientes a la FDA, UNLP.

actores sociales; otra que articula algunos usos tipográficos, especialmente vinculados a la gestión de las fuentes tipográficas y la correcta puesta en página; y una última que redundante en el diseño de fuentes tipográficas con enfoque patrimonial.

Letras de ayer y de hoy

La producción de letras y de textos es patrimonio de la humanidad. De hecho, la historia es tal desde que posee escritura, la forma convencional de expresar la oralidad sobre un soporte que supo generar especialistas como escritores y lingüistas, y estuvo a cargo de diferentes intérpretes a lo largo de su desarrollo: primero de los escribas, talladores y copistas, y luego, a partir de la invención de la imprenta de tipos móviles,² de punzonistas, cajistas y linotipistas; pero también de iluminadores y litografistas. A partir de la Revolución Industrial, la figura de los artistas gráficos creció de la mano de la publicidad, y entrado el siglo XX, aparecieron en escena otros actores y otras actrices: los diseñadores y las diseñadoras, que de alguna manera son los «herederos» (Ares, 2019, p. 265) de estas prácticas y por ende les demanda un alto grado de responsabilidad ante la sociedad.

Durante su formación de grado, estos y estas suelen familiarizarse con los diversos aspectos concernientes a los signos tipográficos, pero no siempre pueden plasmarlos en sus proyectos de diseño. La misión de ellos y ellas como productores de mensajes para la comunicación visual es entender cuál es su incumbencia dentro de este universo, donde el factor clave es el dominio de las prácticas asociadas a la disciplina tipográfica. Al respecto, señaló el colega Carlos Carpintero (2009) que «[...] el saber sobre el oficio tipográfico nos tiene a los diseñadores como protagonistas [...] No hay otros profesionales que tengan entre sus dominios el uso experto de tipografía» (p. 34).

Esta afirmación de Carpintero me llevó a un primer cuestionamiento: ¿qué implica dominar la tipografía en la actualidad?

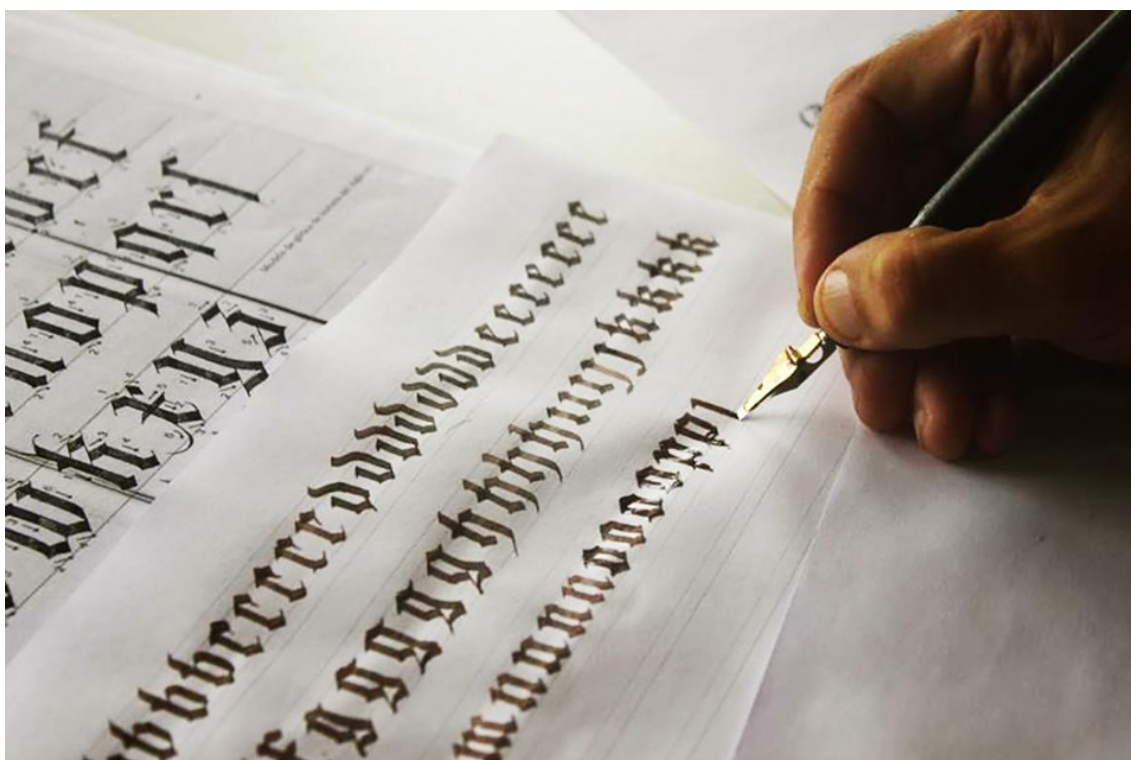
En principio consideramos que debemos entenderla en sus múltiples acepciones. Llamamos «tipografía» a muchas cosas y a menudo solemos perdernos en discusiones terminológicas. La etimología de la palabra tipografía remite al sistema de impresión *gutemberiano*, pero también se llamaba así a las casas donde se ejercía el arte. También al oficio de combinar y escribir con tipos —composición—, e incluso donde se los fabricaba, a un conjunto de signos tipográficos que comparten características de diseño, y a la disciplina que trata todos los aspectos relacionados con los tipos. Hoy se utiliza a menudo como sinónimo de letra.

Pero solamente si observamos a la tipografía desde diferentes perspectivas podemos comprenderla en toda su complejidad. Es imposible dominar aquello que desconocemos. Este

² Tecnología de la cual deriva el término tipografía.

punto podrá ampliarse con el primer texto incluido en la primera parte del libro, titulado “El dominio de las letras”.

Más allá de conocer sus fundamentos —cosa que podemos lograr a través de la consulta de cualquier manual que se precie—, debemos acercarnos a ella mediante un proceso de sensibilización. Las prácticas caligráficas, por ejemplo, permiten comprender a la tipografía como una de las tecnologías al servicio de la escritura y nos permiten entender al trazo como factor determinante de la morfología y el estilo.



Práctica caligráfica en el Curso nivelatorio de la cátedra Tipografía (2022).

No podemos aprender sobre las letras si las buscamos en la naturaleza o en la forma de los objetos, ya que éstas integran complejos —cada vez más complejos— sistemas que tienen una función primigenia: articular las minucias del lenguaje mediante su combinación y reproducción. Y la «coherencia de un diseño» (Noordzij, 2009, p. 9) está sujeta a la manera en se articulan los trazos.

La letrografía —conocida como *lettering*— constituye una potente herramienta para la identificación visual que no debería desconocer un profesional del diseño. Esta técnica de producción se vale de otra de las funciones de la letra: la expresión.



Ejercicio de letigrafía en el curso Letras como Imágenes (Secretaría de Extensión, FDA, UNLP, 2017).
Participante: María Aramburu (2017).

Según Robert Bringhurst (2008), «los diseños de letras tienen carácter, espíritu y personalidad» (p. 118), y este modo de producir letras los potencia en pro de la identificación visual de organizaciones y productos.

A lo largo de la historia de la edición de obras, y mediante las reglas de la composición, la tipografía jugó un papel fundamental en la organización de la página y la jerarquización de la información textual. Hoy se ve con muy buenos ojos a los diseñadores y las diseñadoras que contemplan algunas de las prácticas de puesta en página y ortotipografía, y pueden aplicarlas al diseño editorial. Algunas también se trasladan a soportes electrónicos, como la web.

Estos manejos tipográficos nos llevan a otro tópico importante, y clave para la manera de entender nuestra asignatura: la gestión de fuentes tipográficas, entendida como la serie de operaciones que comienzan en la búsqueda y elección de la familia ideal para el proyecto, y contemplan la verificación de la cobertura sígnica e idiomática, de sus variables, sus aspectos legales, la descarga e instalación, y finalizan con la administración en el ordenador. Hoy en día resulta indispensable el dominio de las prácticas que involucra este punto.

Otro tópico que me gustaría acercar a estas breves reflexiones, es el concepto de identidad aplicado a la elección, modificación y diseño de fuentes tipográficas y la utilización de ellas en

los mensajes visuales dirigidos a una comunidad específica. Se trata de seleccionar los referentes históricos y culturales más apropiados para representar a ese grupo humano, y de ver de qué manera pueden trasladarse a la morfología y el estilo de los signos tipográficos a modificar o generar, acercando a este último a sus características intrínsecas, entre las que se cuentan sus representaciones, actuaciones, organizaciones, vivencias y recuerdos; incluso su entorno geográfico y natural. En la actualidad son cada vez más frecuentes este tipo de proyectos.



Familia tipográfica FC Nordeste (2021). Desarrollada para el Museo Ferroviario de Concepción del Uruguay. Tipografía Histórica Ferroviaria.

De esta manera podremos generar soluciones únicas y a la medida de nuestros clientes, considerando que la originalidad es un requisito y un plus para cualquier propuesta de diseño, sumamos a nuestros trabajos aspectos patrimoniales y culturales a los que refieren las letras que nos rodean. Estaríamos produciendo un valor agregado, con mensajes visuales menos universales y más orientados a la audiencia específica, retroalimentando así la identidad local. Resulta muy importante que los diseñadores y diseñadoras que van a seleccionar, modificar, o crear fuentes tipográficas, «comprendan su importante rol social, puedan asumirlo con responsabilidad y aplicarlo a sus trabajos» (Ares, 2019, p. 273).



Portada de *Mujeres Compositoras de Tango. Desde los inicios a la actualidad*. Incluye dos fuentes tipográficas diseñadas a partir de letras incluidas en la portada de una partitura de Ángel Villoldo. Fabio Ares (2022).

Para aquellos que se especializan en el diseño de fuentes tipográficas, ya se presentan nuevos desafíos. Hoy las familias tipográficas se transforman en superfamilias, es decir conjuntos de tipografías con gran cantidad de variables, o bien en familias seriales o multiestilo, es decir las que comparten elementos morfológicos estructurales, pero incorporan diferentes estilos como variables.

Las fuentes son *softwares* cada vez más inteligentes e incorporan diferentes glifos para algunos caracteres. Gracias a tecnologías como Open Type, estos pueden ser reemplazados por signos contextuales, ligados, combinados, etcétera.

Pero probablemente el mayor desafío que se les plantea a estos diseñadores y diseñadoras, es el diseño de fuentes tipográficas para lenguas. El diseño de signos para representar los sonidos de un idioma determinado presenta un nuevo desafío para la tipografía actual. Muchas fuentes se hacen multilingües,³ o incorporan nuevos signos para escritura de lenguas otrora ágrafas. Este último fenómeno fue anticipado por Rubén Fontana en 2012, cuando señaló que

³ Por ejemplo, la familia tipográfica Otta, diseñada por Francisco Gálvez Pizarro en 2018 y distribuida a través de la fundidora PampaType, incorpora signos que permiten la escritura del árabe, el armenio, el cirílico, el fenicio, el hebreo y el japonés.

la nueva realidad nos dice que muy pronto se presentarán situaciones de otro tipo, pues las necesidades de los pueblos y sus lenguas no son todas iguales ni están abarcadas por el sistema actual. Es factible que proliferen nuevas expresiones formales para expresar sonidos frecuentes en idiomas de Latinoamérica (p. 130).

Propuesta general de la cátedra tipografía

Este nuevo espacio para la educación formal de la tipografía trabaja sobre la íntima relación que los diseñadores y las diseñadoras tienen con la producción y el uso de signos alfabéticos, como parte sustancial de los mensajes visuales que producen. Brinda herramientas teórico-metodológicas para desarrollarlos de manera eficaz, primero en los talleres de la carrera, luego en la vida profesional. Entiende además que se deben tener en cuenta múltiples aspectos a la hora de utilizar una fuente tipográfica, y otros tantos para modificarla o generarla. Algunos, como vimos anteriormente, tienen que ver con la forma de los signos, otros con la capacidad expresiva de la letra y otros con su aplicación en un determinado proyecto de diseño.

La asignatura confía en que una vez finalizada la cursada, los alumnos y alumnas puedan reconocer los saberes específicos que hacen a la tipografía una disciplina específica de las artes visuales y la comunicación visual; desarrollar la sensibilidad ante los signos alfabéticos y tipográficos; conocer los elementos microtipográficos y macrotipográficos; conocer los principales modos de producción de letras —caligrafía, letrografía (*lettering*/rotulación) y tipografía—; comprender el rol de la tipografía y las otras formas de producción de letras, en el diseño editorial, el digital, el de comunicación visual urbana y el de identificación visual; familiarizarse con la gestión de las fuentes tipográficas en términos de elección, búsqueda, obtención, instalación, administración, producción, comercialización y aspectos legales; y entender a la tipografía como parte sustancial del patrimonio visual de la comunidad.

Para lograr esto, se aleja de las formas tradicionales de impartir la temática, buscando un mayor sustento teórico, conceptual, y metodológico para practicar el uso y la producción de letras; evitando la concepción de calidad técnica, la visión centrada en el mercado y las perspectivas eurocéntricas de enseñanza, buscando un perfil nacional y latinoamericano; facilitando a los estudiantes bibliografía y materiales en formato digital, en español, de producción propia y/o reciente, y preferentemente de autores latinoamericanos.



Ejercicio de *ductus* tipográfico en el Curso nivelatorio de la cátedra Tipografía (2022).

Objetivos específicos de la asignatura por unidad

U1. Tipografía desde la escritura

- Interpretar los contextos históricos de la escritura y la tipografía.
- Ampliar el universo visual relacionado con la disciplina tipográfica.
- Desarrollar la sensibilidad de los estudiantes ante la escritura y la tipografía.
- Experimentar las técnicas del trazado de signos caligráficos y tipográficos.
- Conocer la morfología tipográfica.
- Conocer los estilos tipográficos.

U2. Tipografía y usos

- Desarrollar criterios para la elección, el maridaje de familias, y para relacionar la tipografía con los elementos del lenguaje visual.
- Familiarizarse con la búsqueda, la descarga y la administración de tipografías, los tipos de licencias y los aspectos legales relacionados al uso y la distribución de fuentes tipográficas.

U3. Tipografía en la edición y el entorno

- Identificar los elementos que intervienen en el diseño editorial desde la historia del libro y su relación con la tipografía.
- Practicar la puesta en página a partir de la tipografía, la jerarquización de la información y la composición de los textos, la percepción del texto, la lecturabilidad, y la definición de pautas de estilo tipográfico.
- Comprender las similitudes y diferencias del diseño con tipografía en ediciones impresas y digitales.
- Entender a la letra urbana como parte del patrimonio de la comunidad.

U4. Tipografía y diseño

- Conocer los elementos y técnicas básicas para el diseño de un sistema tipográfico.
- Comprender el potencial expresivo de la tipografía y la letigrafía como recurso para el diseño de la identidad visual.
- Experimentar sobre la retórica tipográfica, los principios perceptuales y los recursos del lenguaje visual para potenciar la letigrafía.

El modelo didáctico propuesto integra los perfiles teórico —descriptivos, explicativos y predictivos— y práctico —prescriptivos, normativos, experimentales—, y estimula las habilidades creativas y la capacidad de comprensión valiéndose de la práctica y los ensayos personales y grupales. De esta manera se abarca el saber qué, el saber cómo y el saber hacer, y se relaciona con los tipos de capacidades: intelectuales, motrices y afectivas.

A través de un modelo mediacional se busca generar y potenciar las destrezas individuales para llegar a una autoformación, imprescindible para que los conocimientos alcanzados puedan ser aplicados en la vida educativa y profesional de los alumnos y alumnas.

Ejes de evaluación de la asignatura

• Conceptual

Capacidad de incorporar, interpretar, integrar y aplicar a los trabajos, contenidos teóricos, datos, hechos, conceptos, principios y leyes inherentes a la disciplina tipográfica.

• Procedimental

Capacidad para ejecutar acciones a través de técnica y/o herramientas propias de la disciplina. Abarca destrezas, estrategias y procesos que implican una secuencia de acciones u operaciones a ejecutar de manera ordenada y prolija en la práctica.

• Actitudinal

Capacidad de proponer ideas y soluciones ante el trabajo dado. Tener iniciativas respecto de la propuesta. Participación en clase. Trabajar en equipo.

Conclusiones

Como pudimos observar, en la actualidad el dominio de las prácticas asociadas a la tipografía requiere un alto grado de expertización. Obviamente, este volumen de contenidos y el nivel de conocimientos excede la formación de los estudiantes del primer nivel, pero aun así es posible brindarles un panorama disciplinar que les permita hacer aproximaciones, adquirir herramientas metodológicas, practicar en torno a diferentes aspectos que les sirvan para el transcurso de la carrera, entender adónde y de qué manera podría profundizarlos de cara a su práctica profesional.

Todo esto constituye un verdadero desafío para el equipo docente,⁴ graduados y graduadas en esta casa de estudios, con amplia trayectoria en la educación de pregrado, grado, extensión, posgrado con experticia profesional comprobada en distintas áreas de la tipografía y/o el diseño editorial.

Además, pensamos una asignatura que trascienda las paredes del aula, que pueda articular con otras del mismo plan de estudios, que se proyecte hacia otras áreas y geografías; una materia desde donde se puedan generar aportes a la disciplina mediante la investigación, una capacitación en extensión y posgrado que pueda ofrecer propuestas específicas a profesionales, buscando un perfil nacional y latinoamericano, igualitario, de base social, con perspectiva de género.

Referencias

- Ares, F. E. (2019). *Estudio y puesta en valor del patrimonio tipográfico argentino como fuente para el diseño de tipografía*. En M. Garone Gravier (comp.). Signos, letras y tipografías en América Latina. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ares, F. E. y Osóres, O. Tipografía como cursada de grado. Sensibilización, usos y producción. *60 años de diseño en la Facultad de Artes. 1962-2022*. La Plata: Papel Cosido, 2023.
- Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico*. Fondo de Cultura Económica.
- Carpintero, C. (2009). *Dictadura del diseño. Notas para estudiantes molestos*, Wolkowicz Editores. https://www.wolkowiczeditores.com.ar/libros_digitales/dictadura.pdf
- Fontana, R. (2005). *De signos y siglos. Breve historia conocida con final incierto*. En Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje. Nobuko.
- Noordizij, G. (2009). *El trazo. Teoría de la escritura*. Campgràfic.

⁴ Conformado por los diseñadores Octavio Osóres, Gastón Lugano, Maximiliano Walter, Martín Bollini, Walter Chaves y Marcelo Ruiz Díaz, y las diseñadoras María Laura Motta, Roxana Lisa y Luz Álvarez.

PRIMERA PARTE

Fundamentos de la disciplina tipográfica

La tipografía es la probidad del diseño.

—Juan Andralis, *tipoGráfica*

CAPÍTULO 1

El dominio de las letras.

Los diseñadores y la producción, elección y uso de signos tipográficos

Fabio Eduardo Ares

Introducción

Las charlas sobre tipografía suelen iniciarse hablando de la estrecha relación entre la gente y las letras. Solemos caer en este lugar común cuando nos damos cuenta del amplísimo universo tipográfico que nos rodea, que son muy pocos los mensajes visuales que carecen de textos, y más aún... que casi cualquier persona puede producirlos.

Como veremos a lo largo del presente texto (y de la obra en general) nuestra misión como diseñadores es entender cuál es nuestra incumbencia dentro de este universo de letras, donde el factor clave es el dominio de las prácticas tipográficas para una eficiente producción de mensajes visuales.

El objetivo de este texto es recorrer algunos de estos aspectos con el fin de reflexionar sobre la íntima relación entre los diseñadores y la producción, elección y uso de signos alfabéticos como parte sustancial de los mensajes que producen.

Algunas definiciones en torno a la producción de letras

Las letras⁵ son signos gráficos que se utilizan en diferentes sistemas de escritura, ya que a partir de su correcta combinación puede reproducirse el lenguaje en forma escrita.

La estricta etimología de la palabra tipografía nos remonta a los tiempos de la primera imprenta europea: al sistema de impresión difundido hacia el mundo occidental, y a las casas donde se ejercía el arte de combinar y “escribir con tipos”, e incluso donde se creaba a estos últimos.

⁵ Aparte del alfabeto incluimos aquí a los números y a los diversos signos ortográficos y diacríticos.

Los diseñadores adoptamos el término tipografía, porque de alguna manera tomamos la posta de los antiguos tipógrafos⁶, y porque para perpetuarlo supimos trasladar el concepto de tipo móvil al de tipo digital, una unidad que podemos manipular con cierta facilidad con el objeto de producir mensajes textuales. En palabras del tipógrafo mexicano Cristóbal Henestrosa, tipografía es la «forma de representación gráfica del lenguaje que se vale de moldes preestablecidos, sea un tipo móvil o una letra digital». (Henestrosa, Meseguer y Scaglione, 2012, p. 143).

La especialidad del diseño tipográfico⁷ agregó otra acepción al vocablo, ya que los actuales tipógrafos son los que se encargan de estudiar las formas de las letras, números y signos para crear nuevas familias de fuentes. Pero también supimos hacernos fuertes y mostrar nuestra incumbencia en la caligrafía y en la rotulación (letrografía, o en inglés, *lettering*).⁸ Entendemos a la caligrafía como el “arte de la buena escritura”, desde siempre marcada por los cánones establecidos para el trazo de los signos, como el estilo, la inclinación y la herramienta utilizada, aunque con algunas variantes y combinaciones que la hacen particular. La rotulación, letrografía o *lettering*, en cambio, refiere al dibujo de letras a partir de estilos y herramientas diversas en función de una composición original.



Caligrafía, tipografía y letrografía.

⁶ Aún cuando en los últimos años se observa un resurgimiento de la imprenta tipográfica, o *letterpress*.

⁷ En el medio nacional, el mayor exponente es la carrera de posgrado que se dicta en la UBA. Se trata de la Maestría en Diseño Tipográfico.

⁸ Recomiendo recorrer los trabajos de Silvia Cordero Vega y de la dupla integrada por María Eugenia Robalos y Betina Naab para el caso de la caligrafía, y los de Yanina Arabena y Guillermo Vizzari para el *lettering*.

Análisis semiótico

A continuación, realizaremos un análisis semiótico general sobre los signos tipográficos, a partir de las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática que, aunque dista mucho de ser exhaustivo, permitirá que tengamos un panorama bastante amplio sobre la práctica tipográfica. Por supuesto que los planos analíticos se contactan y se solapan, es decir, no siempre operamos sobre uno de los aspectos desdénando otro, pues todos tienen relación entre sí.

Aspectos sintácticos

La primera dimensión que veremos es la sintáctica. En este apartado trataremos algunos puntos relativos a la morfología de los signos, o sea al estudio de su forma.

• Estructura general

No existe letra que pueda ser decodificada, si no pueden reconocerse en ella los rasgos esenciales o fundamentales que conforman su estructura, lograda a partir del uso de cuatro clases de línea: vertical, horizontal, curva y oblicua.

La combinación de estos trazados determina el *cursus*, que es el camino que recorrerá la herramienta de escritura gracias al *ductus*, el movimiento manual que define el contraste y la gracia de los trazos, dos elementos fundamentales de los diferentes estilos tipográficos.

• Anatomía tipográfica y taxonomía

El conocimiento de las partes constitutivas de las letras y su nomenclatura, permite diferenciarlas y clasificarlas en grupos y estilos. Existen muchos modelos y criterios de clasificación, pero podemos recomendar el estándar adoptado por la Association Typographique Internationale (ATypI) en 1962, en base a la clasificación de Maximilien Vox que, aunque se encuentra en revisión, es el que generalmente adoptan las escuelas de diseño. Este modelo agrupa las familias por estilo (generalmente vinculado a algún momento histórico), pero además se basa en algunas características definitorias del diseño tipográfico, como son la diferencia entre trazos gruesos y finos (contraste), la forma de los serif, el eje de inclinación, y altura de la x.

• Variables

La variación de los trazos constitutivos de los signos tipográficos brinda una herramienta fundamental para la jerarquización de los textos, con la posibilidad de operar sobre el cuerpo, el tono,

la inclinación y la proporción de los caracteres. Como proponemos en el capítulo 7 podríamos agregar el estilo.

• **Macrotipografía**

Este punto estudia la textura tipográfica, es decir las letras en la mancha tipográfica que conforma el texto corrido, la marginación, las retículas utilizadas, la composición, las formas de lectura; y dos conceptos fundamentales: la legibilidad, entendida como el grado de reconocimiento de determinado carácter, y la lecturabilidad (Henestrosa, Meseguer y Scaglione, 2012, p. 141), o sea, el grado de comodidad que experimenta el lector ante un texto determinado.

La macrotipografía trata a los signos tipográficos en su conjunto. Es un concepto asociado fundamentalmente al diseño editorial puesto que se concentra en el funcionamiento de la letra en relación a la página. En este sentido, debemos tener en cuenta los principios de percepción gestáltica. Teóricos como Max Wertheimer, de la corriente psicológica Gestalt desarrollada en Alemania a principios del siglo XX, afirmaban que el todo es más que la suma de las partes, sosteniendo la teoría de que los objetos se perciben como un todo organizado, y que el hombre utiliza ciertos principios para organizar sus percepciones.

Repasemos aquí los principios más importantes: el primero es el que analiza la relación entre la figura –lo destacado o lo relevante– y el fondo –relacionado con lo complementario o lo superfluo–; y aquí la figura se destaca del fondo por características como el tamaño, forma, color, o posición relativa. Otro principio es el de proximidad, que sostiene que los elementos más cercanos tienden a ser agrupados perceptualmente. Un tercer principio es el de similitud, en que los estímulos visuales de similares características como forma y color, tienden a ser percibidos como un conjunto.

Las relaciones, asociación, ordenamiento u organización, se establecen inmediatamente, con un mínimo esfuerzo perceptivo. La ley de pregnancia de las formas es la que rige este proceso, donde se imponen como unidades, las denominadas buenas formas, –aquellas que se perciben y procesan con mayor facilidad–.

Nuestra percepción agrupa y segrega elementos visuales según su interés. La organización y la jerarquización de los contenidos también son fundamentales en este sentido. Comúnmente se dice que los elementos más simples, o con mayor grado de abstracción son más fáciles de percibir y de retener, y por eso es que los diseñadores buscan representar sus mensajes sintéticamente, a través de los rasgos esenciales de la forma.

Pero, además, el cerebro en un juego “sintáctico-semántico” buscará significados en estas formas. El receptor, utilizará la experiencia adquirida a través de su universo cultural y valorará los rasgos que considere significativos, ignorando los que considere irrelevantes. Por lo tanto,

cuando observe tipografías, por ejemplo, podrá discriminar en ellas palabras; pero además mediante una mirada más profunda, encontrará estilos, jerarquías o incluso significados, como veremos más adelante.

El alemán Rudolf Arnheim, en su obra *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, señaló una serie de puntos a tener en cuenta en las composiciones, como:

- el **equilibrio**
- el **peso** (influye la ubicación de los elementos)
- la **dirección**
- la **organización espacial**

Una regla no escrita, pero fundacional ligada a este punto, determina que en tipografía vale más el ojo que la geometría.

• **Microtipografía**

Este tópico refiere básicamente al detalle en la tipografía.⁹

La microtipografía estudia la letra y la posición de unos caracteres en relación a otros. Analiza el espaciado entre letras (hoy solemos hablar de *tracking* y *kerning*), las palabras, el espacio entre las palabras, el interlineado y la columna. Tiene tres importantes variaciones: el peso visual, el interletrado y el interlineado.

Y si hablamos de espaciado debemos mencionar a la contraforma,¹⁰ concepto que hace referencia al espacio interno y externo que rodea la forma de los caracteres. La contraforma también posibilita la visualización de la letra y el reconocimiento de su estilo, y además es un importante elemento para la búsqueda del ritmo y la armonía de la composición textual.

Otro concepto importante vinculado a la microtipografía es la ortotipografía, o el conjunto de usos y convenciones con las que se rige la escritura de una lengua por medio de elementos tipográficos. Se ocupa de la combinación de la ortografía y la tipografía y en particular la forma en que la primera se aplica en las obras impresas.

⁹ En este caso me gustaría recomendar la lectura de la obra *El detalle en la tipografía*, de Jost Hochuli. Existe una versión traducida del alemán por RML/Martín, Frankfurt, RFA. Wilmington (Mass.) USA: Compugraphic Corporation, que puede consultarse online en [www.uacj.mx/IADA/diseño/dg/Documents/Portal de Lecturas/Diseno Editorial/detalle_tipografia.pdf](http://www.uacj.mx/IADA/diseño/dg/Documents/Portal%20de%20Lecturas/Diseno%20Editorial/detalle_tipografia.pdf)

¹⁰ Para repasar este concepto recomiendo la lectura del texto de José Scaglione, “De la contra-forma. Contrapunzón”, en Horacio F. Gorodischer, *Curiosidades tipográficas*, Santa Fé, UNL, 2010, pp. 19-29.

En los antiguos manuales destinados a los tipógrafos ya se incluían consejos para la práctica ortotipográfica.¹¹ Estas reglas suelen ser parte de lo que se llama más propiamente estilo editorial de una publicación y suelen definirse entre el diseñador y el editor.

• Operaciones formales sobre los signos

No podemos intervenir sobre la morfología tipográfica sin un profundo conocimiento de los aspectos que hemos recorrido hasta aquí. Es importante entender que cualquier modificación formal en la búsqueda de la originalidad de los signos, debe contemplar aspectos estéticos, estilísticos, funcionales y técnicos.¹²



Marca letrográfica.

Aspectos semánticos

La semántica es el estudio de la relación entre los signos y su significado. Más allá del valor que pueda tener cada letra, debemos operar sobre lo que pueda atribuírsele a la composición tipográfica que diseñemos.

Para el diseñador mexicano Francisco “Paco” Calles,

la verdadera importancia de la tipografía no radica exclusivamente en su expresión formal, sino también en su función referencial (...) resulta de particular importancia el control que ejerce el diseñador sobre el aspecto significativo de los componentes que selecciona para la

¹¹ En la obra *Códigos tipográficos: fuentes para conocer la imprenta manual*, de Oriol Nadal Badal, podemos encontrar algunos de ellos en español. Recuperado de <http://www.unostiposduros.com/codigos-tipograficos/>

¹² Para este último caso, implica el análisis de la relación entre la forma y la tecnología de reproducción (por ejemplo, la inclusión de trampas de tinta para que la letra no se deforme al imprimirse en determinado sistema).

elaboración de sus objetos gráficos. (...) Sería conveniente considerar a la tipografía más allá de su forma (2012).

- **Estilo y género**

La tipografía es un valioso aliado para la comunicación. Ya mencionamos el estilo tipográfico como un elemento utilizado en su clasificación, pues por un lado marca sus aspectos distintivos, y por otro las ubica en determinado tiempo histórico.¹³ El plano histórico dice mucho de una familia, y la mera elección de un tipo puede transportar al destinatario hacia otros tiempos.

Con el género pasa algo similar, porque muchas familias –generalmente clasificadas como “de fantasía”–, pueden ayudarnos a resolver mensajes de marcada retórica. Pensemos, por ejemplo, en los afiches cinematográficos.

- **Refuerzo semántico**

Este es un concepto que por lo general tenemos presente, porque se refresca bastante durante la carrera, pero que suele llevarnos a terrenos difíciles, y a soluciones obvias o universales. La clave en este caso, es trabajar la retórica, y operar sobre la forma en función del contenido, buscando la expresión del signo tipográfico.

El colega diseñador Patricio Giacomino, propuso¹⁴ una clasificación para el refuerzo del significado de los fonogramas, dividiéndolos en:

- por **ausencia**
- por **adjunción**
- por **sustitución**
- por **elección tipográfica**
- por **tratamiento superficial y/o color**
- por **deformación**

¹³ Sugiero ver los trabajos de Pablo Cosgaya y Eduardo Tunni para el diseño de la fuente Loreto, y de Cristóbal Henestroza para su familia Espinosa Nova. Dos casos que vinculan fuertemente tipografía e historia.

¹⁴ Recomiendo leer la publicación completa titulada “Refuerzo semántico. El súper sentido de un signo. El supersigno”, en <http://elblogdepato.wordpress.com/2013/03/31/refuerzo-semantico-el-super-sen-tido-de-un-signo-el-supersigno/#more-738>

- por **armado tipográfico**
- por **combinación** de dos o más

Este es un recurso que por lo general se aplica a textos no lineales o corridos.

- **Tipografía e identificación visual**

Este punto trata sobre los caracteres aplicados a la identidad visual, especialmente al caso de fonogramas o logotipos, y de tipografía corporativa. ¿Es posible atribuir a una familia tipográfica los atributos identitarios de una organización? Es muy probable que hallemos algunos conceptos reflejados en su historia, en su estilo o su morfología, pero probablemente resultará insuficiente para representar con amplitud la pluralidad de significados que puedan atribuirse a un discurso de identidad. La mera elección de una fuente –tema que desarrollaremos más adelante–, aunque puede complementarse con otros elementos de la identificación visual, resultará al menos incompleta para resolver un problema de identidad. Aquí aparece nuevamente el concepto de originalidad. ¿Cuán original puede ser un fonograma de una empresa si está compuesto en tipografía “de molde” y no se ha operado sobre su forma o su significado?

Muchas instituciones y medios de circulación masiva, están encargando a tipógrafos, el diseño de fuentes exclusivas, y esto es un buen ejemplo de la necesidad de diferenciarse.



Alfajores Changareta. Marca institucional (2019).

Aspectos pragmáticos

En este punto veremos algunos aspectos concernientes al uso y el funcionamiento de los signos tipográficos, a la relación entre los caracteres, y también a los referidos a los contextos de aplicación de los mismos.

• Maridaje tipográfico

Este tópico refiere, sencillamente, a cómo puede funcionar una fuente en relación a otra, estableciendo parámetros de compatibilidad para que se complementen armónicamente dentro de una composición, especialmente de diseño editorial. Es un concepto microtipográfico ligado a aspectos como la estructura de los signos, sus proporciones, la altura de la x, el contraste, el espaciado, interlineado y el color tipográfico de las tipografías que elegimos para un trabajo determinado.

Por supuesto que es muy difícil establecer recetas para “casar fuentes” ya que todo depende del proyecto que estemos realizando. Existe un excelente ejemplo para entender el maridaje tipográfico, más precisamente el trabajo de compatibilización entre fuentes para texto que realizó Vicente Lamónaca para el libro *Tipografía latinoamericana: un panorama actual y futuro* (2013), en el cual decidió utilizar diseños de diferentes tipógrafos para cada capítulo de la obra, pero que se vieran de la misma forma. Allí, el diseñador uruguayo trabajó en diferentes parámetros de doce fuentes diferentes para que los párrafos de la obra se vean de la misma manera, es decir, para no jerarquizar un texto o un diseño tipográfico por sobre otro.¹⁵

• Criterios de elección tipográfica

Este punto siempre despierta un especial interés entre los colegas... ¿por qué se elige determinada tipografía para un trabajo?

Los criterios son amplios, y los motivos aún más, pero en lo que estamos de acuerdo es que de ninguna manera responde a una selección natural (Garone Gravier, 2011, p. 9) por el contrario, implica un amplio conocimiento sobre distintos aspectos de la tipografía, e involucra una serie de decisiones muchas veces influenciadas por nuestra formación, y otras por tendencias o reglas del mercado de tipos digitales.

El libro titulado *Tipo elige tipo* (2011) brinda algunas pistas sobre qué debemos tener en cuenta para elegir una fuente tipográfica de la mano de 17 reconocidos tipógrafos iberoamericanos.

¹⁵ Recomiendo ver el video de la conferencia que Lamónaca brindó al respecto, el día 15 de diciembre de 2012 en el Congreso de Tipografía Dia Tipo, en San Pablo, Brasil, en <http://www.youtube.com/watch?v=M5B1V6kypx0>

Desde su prólogo, Marina Garone atribuye la elección objetiva a los modelos de clasificación o taxonomía tipográfica, formalizados por tipógrafos y estudiosos como Maximilien Vox —de quien la Asociación Tipográfica Internacional (Atypi) toma su propio modelo—; a los sistemas de comercialización de fuentes y las formas de difundirlas, primero impulsados desde los muestrarios de letras de la fundiciones, y más cerca en el tiempo, desde las listas de tipografía, como MyFonts o Fontshop, que establecen *rankings* tipográficos de acuerdo con criterios comerciales o tendencias en el uso; el tercer punto señalado por Garone refiere a la educación, y como las posturas docentes e investigadores pueden reglar las elecciones tipográficas.

El diseñador estadounidense Michael Bierut brindó sus razones a la hora de elegir una tipografía:

porque funciona; porque nos gusta su historia; porque nos gusta su nombre; por quien la diseñó; porque están ahí; porque nos obligan; porque nos recuerda algo; porque es hermosa; porque es fea; porque es aburrida; porque es especial; porque creemos en ella; porque se puede. (Bierut en Garone Gravier, 2011, p. 15).

Rubén Fontana, en cambio tiene una postura más funcional:

Para componer una página, o diseñar cualquier comunicación, selecciono la tipografía persiguiendo ciertos parámetros muy simples y afines a la función: la tipología del mensaje, el contexto de la comunicación, el estilo del texto, la época de referencia, distancias y situación de lectura, etc. (Fontana en Garone Gravier, 2011, p. 30).

El tipógrafo catalán Andreu Balius, tiene una postura un tanto más pragmática, y se pregunta:

¿qué tipo escogemos y por qué lo seleccionamos?; ¿qué queremos o debemos comunicar?; ¿cómo lo queremos comunicar?; ¿qué tono queremos emplear?; ¿ante qué tipo de productos nos encontramos? (Balius en Garone Gravier, p. 15).

En autor del blog Letritas, Juan Pablo de Gregorio, se anima a señalar tres métodos para seleccionar letra:

- El método cerrado, donde se limita la paleta a un número determinado de fuentes, con todo lo que esto implica.
- El método directo, en el cual se elige una tipografía de acuerdo a lo primero que esta remite, sin búsquedas asociativas ni ideas complementarias. Lamentablemente es el más utilizado.

- El método abstracto, más vinculado a aspectos técnicos, como la morfología o la legibilidad (de Gregorio, 2013).

Como pudimos ver, no existe una única manera de elegir tipografías. La selección puede realizarse en base a muchos criterios, pero sin lugar a dudas responde a un hecho racional, donde solo puede beneficiarse aquel que posee una formación sólida en la materia.

• Contexto de aplicación

Refiere al lugar físico y/o geográfico donde aplicaremos los mensajes tipográficos.

Soportes

El hombre utilizó diversos soportes para el registro de la escritura: la piedra, la arcilla, el pergamino y el papiro son algunos de ellos. La tipografía, como sistema reprográfico, nació para ser impresa sobre papel, más tarde, de la mano de la señalización y la publicidad, se trasladó a los carteles, un lugar desde donde pudo trascender las dos dimensiones. Las pantallas –algo veremos sobre ello más adelante– las tienen como protagonistas a partir de la segunda mitad del siglo XX; allí pudieron cobrar movimiento, algo impensado para el mismísimo Gutenberg.

El entorno

Vivimos rodeados de mensajes visuales donde la tipografía es protagonista.¹⁶ Las señales y los carteles de publicidad tienen funciones muy diferentes, que no pueden confundirse bajo ninguna circunstancia. Allí, además de aplicar nuestros conocimientos tipográficos, será fundamental el uso de códigos y mensajes acordes a los objetivos de nuestro trabajo de comunicación visual.

No es lo mismo señalar, que informar sobre un tema o promocionar un producto determinado. Además debemos tener en cuenta la situación de lectura, ya que, por ejemplo, no es lo mismo comunicar para un peatón que para el pasajero de un colectivo.¹⁷

¹⁶ Para ampliar sobre este tema me gustaría recomendar el artículo “Diálogo de muchos”, de Zalma Jalluf, en el libro *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje* (2005) Buenos Aires: Nobuko, pp. 167-180.

¹⁷ Para ampliar este punto recomiendo la consulta del libro *Comunicación en la Vía Pública*, de Hugo M. Santarsiero y Cecilia A. Davidek (2012). Buenos Aires: Edición del autor.



Señalización urbana en Colonia del Sacramento, Uruguay.

Condicionantes técnicos y adaptaciones

La tecnología siempre fue un condicionante para la producción tipográfica. Para el caso particular de los impresos, debemos asegurarnos de trabajar en formato vectorial para evitar las imperfecciones que produce la trama sobre los trazos, y tener muy en cuenta los sistemas de impresión a utilizar –ya mencionamos las trampas de tinta como un recurso utilizado por los tipógrafos–. Otro ejemplo, probablemente más cercano, es el de la letra y el color: debemos saber que si queremos un signo a cuatro colores, tenemos que asegurarnos un correctísimo registro en el pliego impreso.

Existen tipografías especialmente diseñadas para ser utilizadas en pantallas (los ejemplos clásicos son Verdana y Georgia, de Matthew Carter, las más utilizadas en diseño web). Aunque hoy en día no existen mayores limitaciones con resolución de pantalla, pues los dispositivos tienen cada vez más definición, siempre debemos asegurarnos dónde se van a reproducir, o dónde se pueden llegar a proyectar, pues el escalado del punto puede resultar muy problemático.

Veamos dos conceptos bastante novedosos para los “*pixel fonts*”:¹⁸

Hinting

Es un concepto microtipográfico ligado a los condicionantes tecnológicos. Refiere a las instrucciones que se asignan a las tipografías digitales mediante las cuales se pueden imprimir en soportes de media o baja resolución (como la pantalla de algunos ordenadores) conservando su legibilidad y características esenciales. El *hinting* simplifica y clarifica los distintos caracteres adquiriendo mayor importancia cuanto menor sea el tamaño en el que se reproduce el texto.

Responsive design

Es un concepto ligado a la maquetación web, y para la tipografía, más vinculado a la praxis macrotipográfica, aunque pueden definirse cada vez más parámetros microtipográficos, lo cual es muy importante para nosotros, ya que como sostuvieron Miguel Catopodis y Mauro Gullino, «aproximadamente el 95% de la información en la Web es escritura en su forma visual, es decir, tipografía» (2012).

El diseño web adaptativo o adaptable es una técnica de diseño y desarrollo de sitios web que mediante variables en las estructuras fluidas y en la hoja de estilo CSS, consigue adaptar el sitio al entorno de navegación del usuario (dispositivos móviles, tabletas, PC, TV). Está basado en el concepto de One Web que hace referencia a la idea de construir una “web para todos”, accesible desde cualquier tipo de dispositivo.

Aspectos legales

Detrás de una fuente existe un autor o una fundidora que posee los derechos para su comercialización. Debemos estar muy atentos a las condiciones que establece su contrato de licencia.

Conclusiones

Como pudimos apreciar, la relación entre el diseñador y los signos tipográficos es íntima.

¹⁸ Para ampliar sobre este tópico recomiendo el artículo “Fuentes para pantalla” de Unos Tipos Duros, en <http://www.unos-tiposduros.com/fuentes-para-pantalla/>

Debemos entender que las letras también son propias de nuestra incumbencia, y una parte fundamental de nuestra práctica profesional, ya que son muy pocos los mensajes visuales que carecen de ella.

Ninguna producción visual será completa si no dominamos los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos concernientes a la tipografía. Por lo tanto, debemos repasar los contenidos incorporados durante la formación de grado con el fin de afianzar nuestros conocimientos, y a través de la síntesis de éstos, poder encarar el diseño de mensajes visuales más pertinentes.



Monograma para tatuaje.

Referencias

- Arnheim, R. (1988). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Edición en castellano. Madrid: Alianza Forma.
- Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico*. México: Fondo de Cultura Económica-Libraría.
- Buitrón de la Torre, M. (2009). *La letra. Fundamentos de tipografía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. <https://www.slideshare.net/miki-zazo/manual-de-letras>
- Calles, F. (2012). "Más allá de la forma: tipografía semántica", *Monográfica. Revista temática de diseño*, Barcelona. <https://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/5892>
- Carpintero, C. (2009). "Maridaje tipográfico", *Dictadura del diseño. Notas para estudiantes molestos*, Buenos Aires: Wolkowicz Editores. https://www.wolkowiczeditores.com.ar/%2Flibros_digitales%2Fdictadura.pdf

- Catopodis, M. y Gullino, M. (2012). "Medidas tipográficas en la web", texto seleccionado para la publicación del V Congreso Internacional de Tipografía, Valencia. <http://catopodis.com.ar/medidas-tipograficas-en-la-web>
- Fontana, R. (2005). "De signos y siglos. Breve historia conocida con final incierto", *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Buenos Aires: Nobuko.
- Garone Gravier, M. (2011). "Elecciones tipográficas: algunos aspectos teóricos e históricos de una selección no natural", *Tipo elige tipo*. Madrid: Tipo-e.
- Garone Gravier, M. (2004). "La historia en la enseñanza y aprendizaje de la tipografía", Revista *La Puerta* N°1, La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Gorodischer, H. F. (2010). *Curiosidades tipográficas*, Santa Fe: UNL.
- Hochuli, J. (2007). *El detalle en la tipografía*, Valencia: Campgràfic.
- Jalluf, Z. "Diálogo de muchos", *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Buenos Aires: Nobuko.
- Lamónaca, V. (2013). *Tipografía latinoamericana: un panorama actual y futuro*, Florida: Wolkowicz Editores.
- Henestrosa, C., Meseguer, L. y Scaglione, J. (2012). *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla*. Madrid: Tipo-e.
- Martín Montesinos, J. L. y Mas Hortuna, M. (2001). *Manual de Tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic.
- OERT, Open Educational Resources for Typography. <https://www.oert.org>
- Pepe, E. G. (2011). *Tipos formales. La tipografía como forma*, Mendoza: Ediciones de la Utopía. <https://tiposformales.wordpress.com>
- Redacción UTD (2013). "Fuentes para pantalla", Madrid. <https://www.unostiposduros.com/fuentes-para-pantalla/>
- Santarsiero, H. M. y Davidek, C. A. (2012). *Comunicación en la Vía Pública*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Zavala Ruiz, R. (2012). *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. México: Fondo de Cultura Económica.

CAPÍTULO 2

Paleografía, breve historia de la escritura

Gastón Lugano

Qué es la escritura

Uno de los mayores avances tecnológicos de la historia de la humanidad fue sin dudas la escritura, y ésta no podría haber nacido sin una de las conductas humanas más importantes, la comunicación. La comunicación es una conducta social basada en un sistema de signos o símbolos decodificables entre varias personas. La comunicación a grandes rasgos reclama que haya un emisor, un receptor, un mensaje, un canal y un código; y dentro de estas dos últimas la escritura juega un rol fundamental.

Escribir deriva del latín *scribere*, que puede traducirse como 'grabar, rayar, rasgar, trazar, tallar'; y según la RAE, escribir, se define como 'representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie'. Es difícil no trazar un paralelismo de estas definiciones con la historia de la letra en la que sus antecedentes están en las pinturas trazadas en las cuevas y en los signos grabados en los tipos móviles.

Qué es la paleografía

En su texto *Caligrafía*, Claude Mediavilla la define así:

Tal como su nombre indica, la paleografía representa la ciencia que trata de descifrar las escrituras antiguas realizadas sobre un soporte perecedero, siendo los más habituales el papiro, el pergamino, el papel y la cera. Por el contrario, la epigrafía constituye una rama de la paleografía que se ocupa de las escrituras realizadas sobre un soporte duro: piedra, metal o hueso.

La paleografía dilucida el origen y desarrollo de numerosas escrituras creadas por el ser humano. (2005, p. 16)

El conocimiento en los aspectos de la vida como la política, la jurídica o la religiosa en cada época y en cada sociedad son esenciales para lograr una investigación acertada en el desarrollo de la escritura.

El objetivo del siguiente texto tiene el objetivo de dar a conocer los estudios realizados en la evolución de la escritura y los motivos directos o indirectos que llevaron a su progreso a través de miles de años. El lector, a través de ciertas claves para entender la Historia de la letra, podrá descubrir la evolución partiendo desde el dibujo de la cabeza de un toro llegando hasta la primera letra del alfabeto latino que escribimos en la actualidad.

Los materiales, soportes y herramientas fueron actores fundamentales en esta Historia y fueron ellos quienes discriminaron, por un lado, dos tipos de escritura que mantuvieron una convivencia paralela a lo largo de todas las etapas de la evolución: el primer estilo estuvo vinculado al poder y fue grabado o escrito con trazos formales y bien cuidados sobre materiales imponentes, solemnes y monumentales para mostrar la fuerza del imperio; y el segundo estilo, estuvo asociado al pueblo, a las transacciones diarias, comerciales y notariales, con gestos más informales, cursivos, descuidados y veloces, escritos o grabados sobre materiales más efímeros, ligeros y maleables; y por otro lado, también discriminaron su extensión geográfica, pudiendo ser estilos más universales que ocuparon grandes territorios, o estilos más pequeños y nacionales donde se desarrollaron variantes dependiendo el monasterio o las ciudades estado que existieran. Sobre este tema, Francisco Gálvez Pizarro dice: «Cada material que ha usado el hombre para plasmar su escritura ha influido notablemente en la forma de los signos» (2020, p. 16).

Para organizar la lectura, se dividió la Historia en tres partes: la primera une las primeras manifestaciones gráficas de la humanidad con el inicio del alfabeto latino; la segunda etapa encierra las escrituras posteriores a la caída del Imperio Romano con los alfabetos en el auge del Renacimiento y, la tercera etapa se reservó para la imprenta. Cabe resaltar que esta división es meramente histórica y a criterio del autor, pero si habláramos de una separación de la escritura latina podría hacerse en cuatro momentos: el de la influencia romana, el carolingio, el gótico y el humanista. De más está decir que a cada uno le correspondería dos tipos de escritura descritos anteriormente: la escritura de libros (*littera libraria*) y la escritura de los documentos populares (*littera epistolaris*).

A continuación, describimos la línea de tiempo del presente texto:

PRIMERA PARTE

- 1- Escritura pictográfica e ideográfica
- 2- Escritura cuneiforme o sumeria
- 3- Escritura jeroglífica y proto-sinaítica
- 4- Escritura fenicia
- 5- Escritura griega
- 6- Escritura romana

SEGUNDA PARTE

7- Escritura uncial y semiuncial

8- Escrituras nacionales

9- Escritura carolingia

10- Escritura gótica

11- Escritura humanista y cancilleresca

TERCERA PARTE

12- La imprenta

Primera parte

«En principio había un deseo de capturar el mundo a través de imágenes y conceptos. La escritura siempre comienza con imágenes y luego se vuelve más compleja convirtiéndose en un sistema alfabético». (Neuenschwander, 2022)

1-Escritura pictográfica e ideográfica

El hombre¹⁹ se comunicaba oralmente con sus pares a través del habla, del canto o de la poesía transmitiendo su cultura, creencias y costumbres. El paso del tiempo hizo que sus huellas, pisadas y marcas quedaran grabadas en diferentes superficies. Así fue que el *Homo Sapiens*, en el Paleolítico superior o Edad de Piedra (-40000 años) realizó grabados, pinturas, dibujos en materiales que perduraran en el tiempo como piedras, placas de arcilla, pieles de animales y cueros, hojas secas y madera, huesos, caparazones y cañas de bambú para comunicar sus experiencias de caza, de colecta de frutas, de alimentos, su religión, y otras costumbres.

Los primeros descubrimientos de pinturas rupestres²⁰ y de comunicación del hombre fueron en las cuevas de Lascaux (Francia) y Altamira (España).

¹⁹ Entiéndase *hombre* como la integración global de la humanidad, y no como el género *masculino*.

²⁰ Técnicamente llamados petroglifos.



Pinturas de Lascaux (Francia). Fotografía tomada en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Treinta mil años después, nos encontramos con lo que se conoció como protoescritura²¹ y se basó en el paso de las pinturas rupestres a los pictogramas. Un pictograma, era y es un dibujo icónico que representa un objeto real usado por el hombre para simbolizar, por ejemplo, un pájaro, un ojo, el sol, etc. Las sociedades, hacia 10000 a. C., comenzaron a ser más evolucionadas; los intercambios y las transacciones, pasaron a ser «moneda corriente» y abrieron las puertas a nuevas formas de comunicación escrita más conceptuales que desembocaron en los primeros ideogramas o protopictograma²². Si tomamos nuevamente el ejemplo del sol, podríamos decir que en este contexto ya no comunicaría solamente a la estrella del sistema solar, sino que podía estar «hablando» sobre la luz, el poder o un Dios. Es decir, las imágenes comienzan a tener un proceso de esquematización, fonetización y codificación básica mucho más evolucionada de lo que representaba anteriormente.

2- Escritura cuneiforme o sumeria

Hace 3100 años a. C., Egipto se encontraba en un territorio de cultivo llamado Creciente fértil, esta amplia zona llegaba hasta la Mesopotamia (actual Irak). Éste es considerado el origen de la revolución neolítica en Occidente debido a que, aquí, la gente había aprendido a cultivar y producir alimentos y desarrollar una sociedad más compleja. En la ciudad de Uruk (en la Mesopotamia), los sumerios²³ necesitaron un tipo de registro de los bienes para contabilizar la producción,

²¹ Primer sistema de escritura.

²² Representaciones gráficas en ideas y/o conceptos.

²³ Considerados la primera civilización porque tenían ciudades-estados compuesta por agricultores, administradores, templos, murallas, etc.

para cobrar por los mismos, para distribuirlos, etc. y los medios provistos en la misma zona para hacerlo eran tablillas de arcilla que se podían modificar con una caña. Dado que el trazado de formas redondas sobre la arcilla húmeda ofrecía una resistencia excesiva, se simplificaron los dibujos utilizando una caña terminada en punta a modo de cuña, y así surgió el primer lenguaje escrito, llamado escritura *cuneiforme*.

La palabra cuneiforme viene del latín *cuneus* que significa 'cuña' y se basa en un complejo sistema de escritura de aspecto figurativo, similar a los ideogramas. Estas marcas eran realizadas con una caña modificada sobre el barro húmedo o en una tabla de arcilla. Eran generadas con una resolución espontánea e inmediata. La escritura se fue ampliando hasta llegar a los 600 signos llenos de imprecisiones. El uso de estas tablillas de arcilla en el comercio, cartas y contratos era para satisfacer las exigencias económicas y mercantiles que sucedían en la región y en el mercado.

La tablilla estaba organizada a través de columnas con filas donde había información que se combinaba a través de símbolos (que representaban números) y dibujos (que significaban productos, animales, alimentos, sílabas) con formas abstractas y triangulares en distintas direcciones. Por ejemplo: el trigo estaba representado por el dibujo de una espiga. Dichos pictogramas serían el inicio del primer boceto de lenguaje escrito.



Tablilla sumeria. Fotografía tomada del libro *Obras maestras del Louvre*.

Sin embargo, con el paso de los años, los sumerios crearían un recurso de escritura y comunicación del tipo jeroglífico que se conocería como *principio de Rebus*²⁴ en el cual un signo que significaba una cosa, al mismo tiempo, podía usarse solo para el sonido de la cosa a la que se parecía. Por ejemplo, la palabra 'trigo' en sumerio se representaba con la espiga y se pronunciaba *sheh*, pero si un escriba lo usaba en un documento legal, seguramente le interesaba solamente el sonido *sheh*

²⁴ Del latín *rebus*, que significa «una cosa por otra».

para acompañarlo por otro signo y formar una palabra nueva. Otro ejemplo para comprender mejor puede ser el siguiente: si en sumerio se quisiera escribir *shehga*, que significa ‘hermoso’ o ‘bonito’, un escriba podría haber usado el dibujo de dos signos consecutivos, pero aprovechando su valor fonético, esos signos son el del trigo (*sheh*) para la primera parte y el signo de leche (que se pronuncia *ga*) para la segunda parte, como resultado se obtiene *shehga*.

Como ya mencionamos, este tipo de recurso jeroglífico de comunicación nos conduce hacia el otro lado de la región del Creciente fértil, donde está Egipto.

Es notable prestar atención a cómo los materiales o soportes y herramientas de escritura van modificando la escritura.

3- Escritura jeroglífica

En el norte de África, se encuentra Egipto, donde alrededor del 3.000 a. C. los egipcios harían el mismo avance «tecnológico» que los sumerios para su escritura monumental y en paralelo dos representaciones cursivas para los documentos no sagrados.

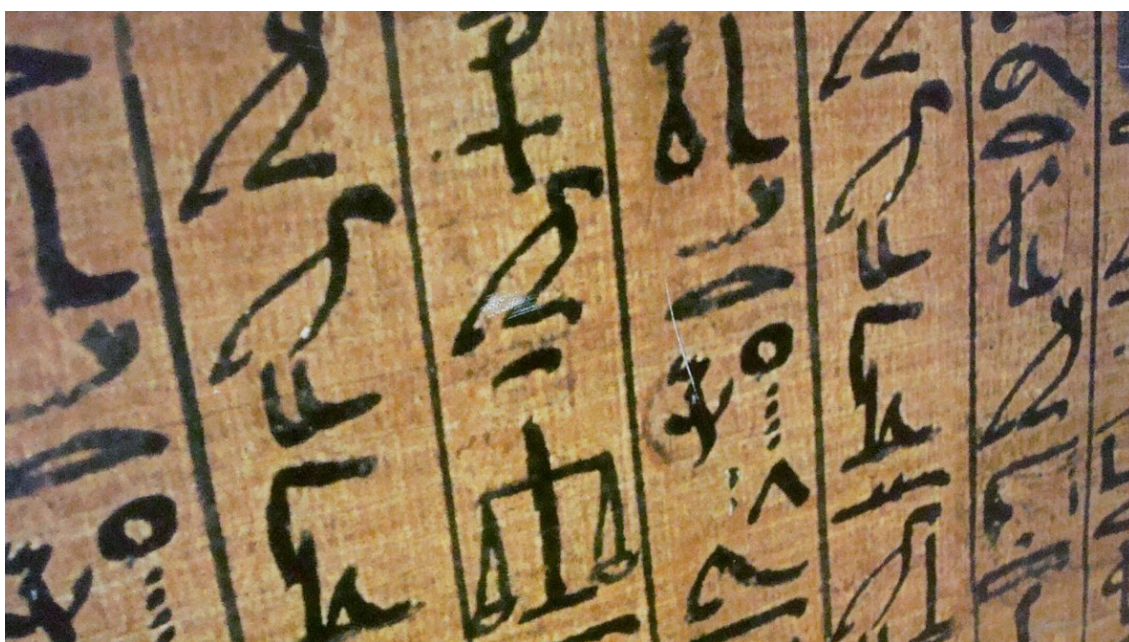
Podemos nombrar también la escritura china más antigua hace unos 3.500 años a. C. y la escritura maya y azteca, unos 2.600 años a. C. que usaron el mismo recurso.

Con el avance de la escritura, poco a poco se va dejando de lado la contabilidad de las transacciones para facilitar la comprensión de los dibujos y ayudar a los pueblos a comunicarse.



Jeroglíficos egipcios. Fotografía tomada en el Museo Nacional Egipcio de El Cairo. Autora: Paula Vaena (2023).

Yendo puntualmente a los tipos de escritura egipcias debemos decir que para gobernar una nación siempre se necesitó una forma de comunicación y Egipto fue pionero en eso. Los estilos de escritura egipcios pueden verse grabados sobre la piedra de manera monumental, más formal y solemne, con grabados de jeroglíficos meditados y estilizados; pero también pueden verse escritos de manera más informal, portátil y cursivo, del cual hay dos registros, por un lado la escritura hierática²⁵ nacida hacia el 1500 a. C. como una cursiva para jeroglíficos aplicada en textos religiosos escritos sobre papiro escrito con una caña cortada, y por otro, la escritura demótica²⁶ era usada hacia el 600 a. C. para textos administrativos y literarios, más populares y extendidos, pero con mayor desprolijidad.



Escritura hierática. Fotografía tomada en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

No debemos olvidar lo mencionado al comienzo de este texto donde se comentaba sobre la importancia de los materiales, herramientas o materias primas que impactaron directa o indirectamente en la evolución de la escritura, y en Egipto fue fundamental el papiro. El papiro es un tipo de junco que crece a lo largo de las orillas del Nilo, de rápido crecimiento, el cual gracias a un trabajo artesanal logró convertirse en un soporte ideal para la escritura.

La caligrafía puede ayudar a entender cómo escribía la humanidad hace miles de años. Lo sorprendente de la caligrafía es que podemos remontarnos a los materiales y herramientas de épocas antiguas y reproducir casi

²⁵ Del griego *hieratikos* que significa 'sagrado'.

²⁶ Del griego *demos*: 'pueblo'.

exactamente en qué condiciones se escribía. Por lo tanto es algo único el poder utilizar estas herramientas para entender cómo evolucionó la escritura. (Neuenschwander, 2022)

Escritura Proto-sinaítica (el eslabón perdido entre el egipcio y formas semíticas posteriores)

Gracias a una expedición arqueológica se encontró una pequeña esfinge²⁷, que además de tener grabadas adoraciones en escritura egipcia, se notaron otros signos en jeroglífico que no podían decodificar. Se sospechó entonces que esas raras inscripciones podían ser un nuevo tipo de escritura proveniente de los semitas o cananeos que trabajaban en las minas para los egipcios, que habrían adoptado los jeroglíficos pero con los cambios necesarios para adaptarlos a su lengua. Este sería el alfabeto cananeo o proto-sinaítico que constaría de 27 o 30 imágenes²⁸.

Así que alrededor del 1850 a. C. se comenzó a democratizar la escritura hacia todo el pueblo gracias a este sistema de signos más simples y reducidos, en el cual se tomaron los jeroglíficos egipcios que eran significativos para los cananeos, se los simplificó y se les asignó un nuevo significado. El caso más común es el de la cabeza de buey o toro; este dibujo en jeroglífico egipcio significaba una cosa, pero para los cananeos, esa representación traía a su mente y a sus recuerdos al dios Baal. Por esa identidad, por esa cercanía, por ese vínculo con el signo es que lo adoptaron. Sin embargo, en su idioma semítico, el animal *toro* se llamaba *álef*²⁹. Por lo tanto, los cananeos al ver ese signo egipcio dijeron *álef*, y como en su idioma cada signo representaba el sonido de «la primera sílaba» en lugar de la palabra completa, se decidió que significaría *A*³⁰. Esa adaptación del dibujo del toro fue hecha de un modo más sintético gracias a las herramientas y soportes con las que se contaban. Con los años los fenicios lo rotaron en sentido horario porque no tenía importancia el dibujo propiamente dicho y los romanos le dieron el último giro dejando la cabeza de todo boca arriba, obteniendo la letra *A* de nuestro alfabeto latino.

4- Escritura fenicia

Hacia el año 1000 a. C., ésta nueva escritura proto-cananea se extendió por toda la zona semítica cananea, e influyó a los fenicios; un pueblo de comerciantes y navegantes del Mediterráneo con sede en el actual territorio de Israel, Líbano y Jordania. Gracias a ellos se evolucionó de la escritura proto-sinaítica al primer alfabeto que contó con 22 signos³¹ consonantes

²⁷ Que gracias a sus inscripciones contaba con un valor idéntico al de la Piedra de Rosetta.

²⁸ Solo pronunciando esa cantidad de sonidos individualmente y combinándolos se podía escribir prácticamente todo en idioma cananeo.

²⁹ También puede encontrarse las formas: *‘aleph*, *‘alup*, *‘alp* o *‘alip*.

³⁰ Esto se conoce también como acrofonía: se aísla y gráfica el primer sonido de una palabra, dejando de lado el resto de ella.

³¹ Otros alfabetos de aquel entonces eran los ugaríticos, los pseudojeroglíficos y proto-sinaíticos con 30, 80 y 27 signos respectivamente.

que no remitían a ningún objeto o palabra completa, sino a un valor fonético, es decir, fonemas. Tuvo un gran proceso de estilización gráfica, ya que sus signos no contaban con una representación puntual como antes, sino que eran simples trazos convencionales, sintéticos y abstractos. El orden y la dirección de la escritura eran de derecha a izquierda. Alrededor de 17 letras contaban con nombres semíticos de las cosas que representaban y cuyo fonema inicial coincidía con la primera letra.

Con cada transacción mediterránea, éste pueblo de mercaderes difundió su alfabeto a los griegos y romano, sembrando las primeras semillas del alfabeto latino. Éste sistema de signos influyó también en la escritura persa y árabe. No se puede negar que todos los alfabetos del mundo, además del latino y griego, en mayor o menor medida, tuvieron su origen en Egipto, tal es el caso del alfabeto hebreo, el armenio, el cirílico, el tibetano, el devanagari, el gujarati.

Los jeroglíficos siguen vivos, aunque en una forma transmutada, dentro de nuestro propio alfabeto. (Alan Gardiner, 2022)

5- Alfabeto griego

Hacia el año 800 a. C. los griegos tomaron el alfabeto fenicio cuyos signos no significaban nada (perdiendo a partir de aquí cualquier vínculo con su representación real con la que tenían un parentesco), los modificaron, eliminaron y añadieron letras. Este proceso ocurrió porque el alfabeto fenicio tenía consonantes débiles que no tenían un signo fonético para el griego o porque existía alguna dificultad para poder pronunciarlas. Dos ejemplos de esta transición pueden ser la letra A (*álef*) recibió el nombre griego *alfa*, la B (*bayt* o *beth*) se denominó *beta*, la unión de estas dos primeras letras dan origen al término *alfabeto*³².

Los griegos también sentaron las bases de la escritura de izquierda a derecha con palabras separadas por puntos en lugar de espacios vacíos. Las letras adoptaron una forma más angulosa y más cursiva; posteriormente fueron redondeados con forma «uncial» que sirvieron de matriz de todas las escrituras occidentales (latina y cirílica).

Gracias a los soportes y materiales de ese entonces, podemos describir dos tipos de escritura griega: la escritura monumental con formas más cuidadas hechas sobre materiales más perdurables que transmitían solemnidad del reinado, y la escritura cursiva más informal, descuidada, escrita sobre papiro y usada para actas públicas o jurídicas, contratos comerciales, etc.

Con Alejandro Magno a mediados del año 300 a. C. el alfabeto griego se difundió por toda Europa, llegando incluso a Egipto.

Al repasar el desarrollo de la escritura hasta este punto nos encontramos con tres grandes hitos: el primero, el principio sumerio de fonetización, el segundo, el sistema silábico semítico de 22

³² Palabra usada para designar el sistema de escritura con sonidos consonánticos y vocálicos.

consonantes completamente abiertos e independientes, y el tercero, el alfabeto griego con el agregado de las vocales.

6- Escritura romana

Hacia el año 500-300 a. C. los griegos llegaron a territorios italianos y difundieron su cultura y escritura tanto al norte (donde estaba el pueblo etrusco) como al sur (habitado por los romanos). Con el paso de los años los romanos expandieron su territorio y su cultura hacia el norte y con ello modificaron el alfabeto griego heredado para adaptarlo a su lengua natal, el latín: se rediseñaron signos como la C, D, L, P, R, S; dieron vida a la G, resucitaron la F, Q, V y otros permanecieron intactos como A, B, E, H, I, K, M, N, O, T, X, Y, Z.



Escritura romana. Fotografía tomada en Roma, Italia.

A medida que la civilización creció desde Egipto hacia el Mediterráneo, también lo hizo el papiro. Y cuando el Imperio Romano conquistó Egipto en el año 30 a. C. una recompensa fue la comercialización del papiro en todo el territorio. La alfabetización como se mencionó antes, era democrática y muy extendida en Roma. Las bibliotecas públicas y los libros en rollos de papiro abundaban. Los escribas, que al comienzo se trataron de esclavos, contaban como herramienta de escritura una pluma de junco o caña, con punta muy fina y blanda cuyo extremo absorbía la tinta exitosamente. Las fibras horizontales del papiro guiaban la pluma para escribir de manera recta y horizontal, su superficie resbaladiza alentaba a escribir con rapidez. La pluma de caña era muy liviana y prácticamente no ponía resistencia a la escritura.



Capitalis Rustica. Fotografía tomada en Roma, Italia.

d- *Capitalis Cursiva* (cursiva romana o escritura común): usada para documentos de la vida diaria, comerciales y administrativos. Hecha con un trazado cursivo que se caracterizaba por sus ligaduras y abreviaturas de las letras.

Sin embargo, no todo «brillaba como el oro» ya que esa próspera cultura literaria se basaba en la fácil disponibilidad del papiro y a finales del siglo III d. C., el control de Roma sobre el Mediterráneo empezó a desvanecerse. Con el tiempo, el Imperio Romano se dividió en oriente y occidente, el comercio marítimo se complicó y se encareció con la fragmentación del imperio; así que el comercio del papiro se volvió más difícil de mantener. Cada vez (y cada siglo) se hacían menos libros y las bibliotecas fueron cerrándose. El imperio se redujo y marcó el comienzo de la Edad Media cristiana.

Segunda parte

7- Escritura uncial y semiuncial o uncial media

La caída del Imperio Romano, en manos de los bárbaros o visigodos en el año 476 d. C., coincide con un cambio en la forma de escritura en Europa. A medida que el papiro desaparecía, también lo hacía el libro como un producto cotidiano económico. Los libros se convertían en objetos escasos y valiosos, ya que los europeos recurrían a un material nuevo mucho más caro sobre el cual escribir, el pergamino.

Durante mil años, el pergamino fue la materia prima de escritura en Europa. Los libros medievales ya no se hacían con productos vegetales, sino que se reemplazó por el cuero de animales como la oveja, ternero o cabra. El hecho de que el pergamino pudiera doblarse³⁴, hizo que las hojas pudieran cocerse en un códice (la forma del libro moderno). Cada hoja de pergamino daba lugar a ocho páginas.

La pluma medieval también fue un producto animal, y se trató de una pluma de ave que fomentaba una escritura más lenta, delicada, cuidada y elegante sobre el pergamino, el cual era un material noble que requería ser tratado con cuidado ya que costaba mucho su elaboración. En promedio, un escriba podía escribir dos páginas en un día de trabajo de seis horas.

Dijo el calígrafo estadounidense Brody Neuenschwander:

Una pluma de caña sobre el papiro escribe rápido. Hay que considerar que el papiro era un material de escritura barato, y eso significa que los libros eran accesibles para una cierta parte de la población en la época griega y romana. En la Edad Media, el papiro es dejado de lado y se reemplazó por el pergamino como superficie de escritura. La recompensa: todos los manuscritos iluminados. Las pérdidas: una cultura de lectura amplia. Así que el cambio de la antigüedad a la Edad Media es el cambio del papiro al pergamino y el cambio de un público alfabetizado amplio a uno muy reducido. Es muy interesante ver la influencia de los materiales y las técnicas de escritura en el desarrollo cultural. (Neuenschwander, 2022)

Como resultado de estos cambios en los soportes y herramientas (el paso del papiro al pergamino y de la pluma de caña a la pluma de ave), hacia el siglo III-V surgían las escrituras mixtas conocidas con los nombres *De Bellis* y *Epítome*, las cuales comenzaban con un proceso de hibridación y adaptación de las mayúsculas capitales romanas hacia unas letras minúsculas. Éstas tendrían influencia en los alfabetos unciales y semiunciales.

Previo a la caída del imperio romano, alrededor de siglo IV, comenzaba a ver la luz la escritura uncial, que debía su nombre a dos posibles definiciones: la primera, a una escritura del tamaño de una uncia (o pulgada), y la segunda, a la cantidad de oro utilizada para trazar las letras (una onza).

³⁴ En el centro de ese cuero lavado y tensado había un área más pálida que correspondía a la columna vertebral del animal, desde ese sector donde se dobla para hacer un libro, se lo denominó «lomo del libro».



Escritura uncial. Fotografía tomada en Rüdesheim am Rhein, Alemania.

A pesar de la derrota romana ante los visigodos, hacia el año 381 el cristianismo se había transformado en la religión oficial del imperio y logró mantener su influencia en los textos sacros escritos en latín en el interior de los monasterios con el alfabeto uncial. El motivo de la elección de esta letra era simplemente para diferenciar los textos sagrados de los textos «paganos» escritos en rústica.

Esta letra uncial nació de la letra de *Epítome*, de la cual conservó su robustez, con un fuerte contraste entre los finos y los gruesos. Sus líneas con curvas suaves, pureza de trazos y formas redondeadas recordaron la armonía de la arquitectura romana. Se caracterizó también por la ausencia de minúsculas, es decir, era un alfabeto capitalizado con letras redondeadas y de una altura desigual con rebasamientos superiores e inferiores en algunas letras.

A lo largo de su vida, la uncial gozó de tres momentos: la primera uncial (llamada «uncial romana» durante los siglos IV-V), la uncial clásica (siglo VI) y la uncial tardía (siglos VII-IX).

Las formas del alfabeto uncial posiblemente respondieron a factores vinculados con la cursividad de la escritura y el trazado sobre soporte de pieles (o pergaminos) más lisos y mejor preparados.

Heredera del mismo origen, de la escritura del *Epítome*, estuvo el alfabeto semiuncial o uncial medio (s. V-VII). Su nombre se asemejaba al alfabeto uncial, pero es importante aclarar que no tuvo ningún vínculo con éste. Tenía características de manuscrita, más estilizada o refinada que la uncial, con tratamientos más decorativos en sus comienzos y finales, era un buen ejemplo de escritura mixta o híbrida entre elementos de la capital y de la minúscula. El elemento minúsculo era preponderante y sirvió de modelo principal para la minúscula carolingia. Las ligaduras eran frecuentes y su puntuación era similar a la uncial.

Con el paso de los siglos, estos dos estilos de alfabeto tuvieron sus variantes regionales, que se verán a continuación.

8- Escrituras nacionales

Mientras Europa se encontraba fragmentada política y culturalmente gracias a los bárbaros, surgieron nuevas escrituras a partir de las unciales y semiunciales, y fueron catalogadas como las «caligrafías medievales», muy ilegibles y con gran cantidad de ligaduras y abreviaturas. Como se mencionó anteriormente, existieron diferentes estilos en distintas regiones del mismo país. Inclusive de monasterio en monasterio.

El caso más emblemático de las escrituras nacionales fue la semiuncial irlandesa o insular³⁵, desarrollada en Irlanda y Gran Bretaña, era robusta y bastante ancha, de ejecución lenta con tres tiempos para reforzar el remate de las letras, con ascendentes y descendentes muy cortos con una mezcla de mayúsculas con minúsculas. Pero también convivieron en esa época, la merovingia (desarrollada en Francia y Bélgica), la benaventana (con sede en Italia) y con la visigótica (con origen español).

Los puntos que separaban las palabras serían reemplazados por espacios vacíos alrededor del año 600 d.C.

9- Escritura carolingia

En el año 800 Carlomagno reconstruyó el Imperio caído por los bárbaros y se convirtió en el nuevo monarca. Restituyó la unidad política y cultural en Europa con el apoyo de la Iglesia, y el latín pasó a ser la lengua oficial de Europa. Estandarizó y normalizó la escritura en todo el Imperio con un propósito educativo y cultural, lo que le permitió ser el inventor (en realidad su secretario, Alcuino) de una nueva escritura llamada *minúscula carolingia*, *carolingia*, *carolina* o *carlovingia*, que geográficamente vio la luz en Francia y que dominó los escritos iluminados de Europa.

Fue una escritura de módulo pequeño, con astas ascendentes (astiles) y descendentes (caídos) bien marcados, dejó bastante espacio entre cada línea de texto y consolidó definitivamente el espacio en blanco entre palabras. Combinó minúsculas con las capitales romanas. Sirvió de modelo a los humanistas del Renacimiento. Continuó con el uso de abreviaturas, y dependiendo el renglón, se puntuaba o no al final de la frase. El diseño de la coma, el punto de interrogación y las comillas fueron idénticos a los usados hoy en día.

Ya hacia finales del siglo XII y principios del siglo XVI, empezaron a transformarse las escrituras carolingias en las que se conocerán como góticas o *gothicas*, dando como resultado los primeros alfabetos denominados carolina tardía, gótica primitiva (*littera protogothica* o *littera praegothica*) y gótica propiamente dicha.

³⁵ Término que conlleva el vínculo cultural entre Irlanda y Gran Bretaña en aquella época.

10- Escritura gótica

Los escribas de las islas británicas y del norte de Francia (en la región de Normandía) se obsesionaron tempranamente con el uso de la pluma biselada para escribir sus alfabetos. Éste instrumento dio lugar a las formas quebradas de las letras góticas; aunque en paralelo se dieron otros acontecimientos que también influyeron en el origen de esta escritura, tal es el caso del desarrollo de las universidades, la creciente cantidad de textos que se necesitaban para satisfacer la demanda académica, la aceleración del ritmo de escritura para lograr ese fin en el menor tiempo posible y la escasez de pergamino; lo que desembocó en letras estrechas para ahorrar espacio y poder escribir más palabras en una hoja de pergamino, con trazos ascendentes y descendentes cortos y uso de abreviaturas. Tampoco podemos dejar de lado la influencia, y el paralelismo, de la arquitectura gótica donde triunfó el arco apuntado frente a las formas redondeadas. En este nuevo ambiente, los manuscritos pasan de ser una letra espontánea hacia una más rígida, amanerada y con la uniformidad propia de los productos en serie.

Los libros escritos a mano de este entonces se realizaban en los *scriptorium*³⁶ con la división de las siguientes tareas: escribas que cortaban sus propias plumas, mezclaban la tinta y copiaban los textos, artistas que pintaban las miniaturas y que añadían letras capitales iniciales y otros encargados de cocer los pliegos.

La palabra gótico³⁷ fue usada por el pintor Giorgio Vasari para describir a lo que se consideró el «primitivo estilo del arte occidental» que se dio entre la Edad Media y el Renacimiento.



Escritura gótica. Fotografía tomada en Rüdesheim am Rhein, Alemania.

³⁶ Definido como «un lugar para escribir», era la habitación de los monasterios de la Europa medieval dedicada a la copia de manuscritos por los escribas monásticos.

³⁷ Nombre dado por humanistas para referirse a «lo pasado».

En este nuevo recorrido de la escritura encontramos dos grandes grupos de góticas: las góticas más solemnes llamadas «de libros» o «librarias» donde está la gótica de fractura, la bastarda, la rotunda y la textura; y las góticas cursivas o informales, usadas para cartas y documentos menos importantes, llamadas «documentales» que tendrán distintos nombres dependiendo la zona geográfica, por ejemplo en países anglosajones se la conoce como gótica cursiva (*littera gothica cursiva*) mientras que en España se denominaron gótica de privilegio, de albañes, precortesana, cortesana, y procesal. Otras características relevantes de esta escritura fueron: la incorporación del punto a la *i* para distinguirla de otras letras de similar apariencia al momento de escribirlas (como es el caso de la *m*, *n*, *u*); el agregado del trazo vertical por encima del travesano de la *t* y el descendente de la *z* (similar a la *z* en manuscrita) que posteriormente se modificó por la forma minúscula que conocemos en la actualidad.

En las góticas librarias tenemos como primera aparición a la gótica textura entre el siglo XII y XV la cual tuvo cinco estilos diferentes: *textus quadratus*, *textus prescissus* (gótica con remates rectos o «sin pies»), *littera textualis formata*, *littera textualis*, *littera textualis currens*. Aquí nos centraremos en la primera cuyas características son de mayor interés. Situándonos en un contexto histórico debemos comentar que las sociedades de finales de la Edad Media comenzaron a alejarse del catolicismo, y con ello los escribas y copistas comenzaron a trabajar fuera de los monasterios y/o escuelas catedrales, lo que derivó en la variedad de estilos de góticas. La gótica de textura o gótica formal, tuvo su auge en el territorio de la actual Alemania e Inglaterra, toma su nombre del latín *textum* que significa ‘entrelazado o tejido’, una descripción muy acertada ya que la escritura de distintas letras tendían a estar muy juntas o tocándose e incluso solapándose alguno trazos, como si estuvieran «tejidas». Era y es mucho más importante visualmente ver la palabra entera que sus letras por separado, los gruesos verticales estaban separados por espacios blancos de igual amplitud, ciertas letras fueron herederas de las letras unciales, se redujeron las ligaduras, pero aumentaron las abreviaciones, la puntuación se colocó a media altura de la línea de escritura. Posteriormente se tomó esta letra para la imprenta de Gutenberg.

La gótica de fractura fue un tipo de letra muy utilizado en países con influencia germánica como Alemania, Suiza, Austria y Países Bajos. Su nombre derivó del latín *fractus*, que significaba ‘quebrado o recortado’. El emperador Maximiliano I (reinó desde 1493 a 1519) decidió contratar a tipógrafos y artistas destacados para fundar una nueva escritura donde el elemento barroco alemán fuera la clave para el diseño de esta gótica, al igual que la influencia de otra gótica que veremos más adelante llamada bastarda o *schwabacher* que le brindó un aspecto más redondeado y amable que la de textura. Sus trazos terminaban ligeramente curvos. Durante el Renacimiento, personajes como Durero o Lutero le asignaron un rol protagónico en sus obras. Las minúsculas eran normalmente planas o rectas de un lado y curvas del otro, los ascendentes a veces terminaban en dos puntas mientras que los descendentes afilados. Luego de la Reforma protestante en Alemania, esta letra cobró una gran popularidad por su uso en las propagandas de los protestantes para diferenciarse de los católicos, que utilizaron la textura. Con los siglos se dieron en Alemania discusiones y debates en torno a cuál tipo identificaba al país germánico. De más está decir que la «pelea» era entre la textura y la fractura. Terminando la Primera Guerra

Mundial, Alemania se volvió cosmopolita y abierta a las influencias internacionales y la fractura comenzó a perder territorio hasta la llegada del nazismo donde recobró el primer lugar y dejó de lado a la textura.

La gótica rotunda, de suma o española; se originó al norte de Italia, sur de Francia y prácticamente en toda España. Su importancia en España se debió a que participó en la llegada de los primeros caracteres a América. Los ángulos de escritura para realizarla variaban significativamente, tenía una estructura cuadrada pero con formas redondeadas buscando ligaduras. Por lo general se usaba una pluma de buitre como herramienta escritora recortada más del lado derecho. Las astas ascendentes y descendentes eran relativamente cortas, los trazos de apoyatura de las letras presentaban una curvatura hacia afuera siguiendo el movimiento natural de la pluma volviéndola una escritura más rápida.

Y, la gótica bastarda³⁸ o *schwabacher*³⁹, mantenía una anatomía con trazos más bien curvos pero ojivales u ovalados. Se utilizó en obras más populares o vulgares, a diferencia de la textura usada para textos jurídicos o religiosos.

Entre las góticas documentales, podemos comenzar hablando de la gótica cursiva, que debía su nombre al aumento de personas que escribían gracias a las universidades, al trabajo jurídico y legal. Ésta tenía formas más cursivas, espontáneas y tiradas, haciendo «correr» la tinta por sobre el papel. Derivaba de la minúscula carolingia, su aplicación estaba centrada en documentos de cancillería, libros de registro, correspondencia y textos de lengua vulgar. Los signos eran escritos de manera continua generando ligados o ligaduras favoreciendo la aparición de astas altas.

En Italia, esta variante de escritura se la llamó cursiva italiana, en Francia, cursiva francesa, en Inglaterra tuvo dos variantes, la *anglicana* y la *secretaria*, y en España tuvo cinco variedades: la gótica de privilegio, gótica de albalaes, gótica precortesana, gótica cortesana, gótica procesal⁴⁰. Particularmente con las letras góticas de documentos en España hubo un hecho de gran importancia como lo fue la sustitución de la lengua latina por la lengua y dialecto romance, en otras palabras, se sustituyó el latín por el español.

11- Escritura humanista y cancelleresca

Los siglos de la Edad Media dejaron a Europa sumergida en conflictos bélicos, hambrunas, epidemias y pestes. A partir del siglo XV comenzó un período cultural, político, económico y artístico llamado Renacimiento, que buscó el renacer los cánones de la Antigüedad clásica y dejar atrás

³⁸ Que también podría definirse como: ilegítima.

³⁹ El origen del nombre permanece oscuro, pero se cree que fue diseñada por un grabador de la villa de Schwabach.

⁴⁰ Estas tres últimas evolucionaron progresivamente de la de albalaes.

y hacerle frente a las barbaries de la edad pasada. Su concepto base fue el humanismo, la idea de proyecto, la razón, la ciencia y la perspectiva, entre otras cosas.

Mencionamos anteriormente que en el norte italiano se utilizó la gótica rotunda o de suma para escribir, éste antecedente y las reminiscencias del alfabeto carolingio, sumado a la promoción de textos hechos por los eruditos del 1300, fueron los primeros cimientos de la escritura *minúscula humanista primitiva*, que tuvo como principales intérpretes a Poggio Bracciolini y Niccolo Niccoli.



Escritura humanista. Fotografía tomada en la exposición internacional Printing R-Evolution en MUNTREF Museo de la inmigración (2023).

La escritura humanista comenzó a ganar territorio gracias al nuevo interés por la caligrafía, la renovación intelectual y el rechazo hacia el estilo gótico y la Edad Media. Hacia 1410 la *lettera antica formata* de Bracciolini escrita con pluma de ave e inspirada en las formas armónicas de la carolingia, combinaba mayúsculas y minúsculas, se impuso en los libros de lujo. Por otro lado, las primeras romanas o caracteres humanistas fueron obra de Sweynheim y Pannartz, los hermanos Spira y Nicolas Jenson.

Dijo Jean Mutville:

No puede separarse la letra tipográfica de la letra escrita. Aquella deriva de ésta, de la que con frecuencia es incluso una copia fiel, y no solo en las creaciones más o menos recientes, sino también en itálicas muy clásicas, como la

de Aldo o la de Claude Garamond. La caligrafía es y seguirá siendo la mina de oro de la tipografía. (Mediavilla, 2005, p.192)

Casi en paralelo a la *lettera antica formata* de Bracciolini apareció una escritura cursiva ligera, con trazos ligados y con una disposición más apretada de los caracteres y con una inclinación pronunciada realizados por la aceleración de la pluma. Posteriormente apareció una variante conocida como *lettera di brevi* (de los breves), y más tarde la cancilleresca.

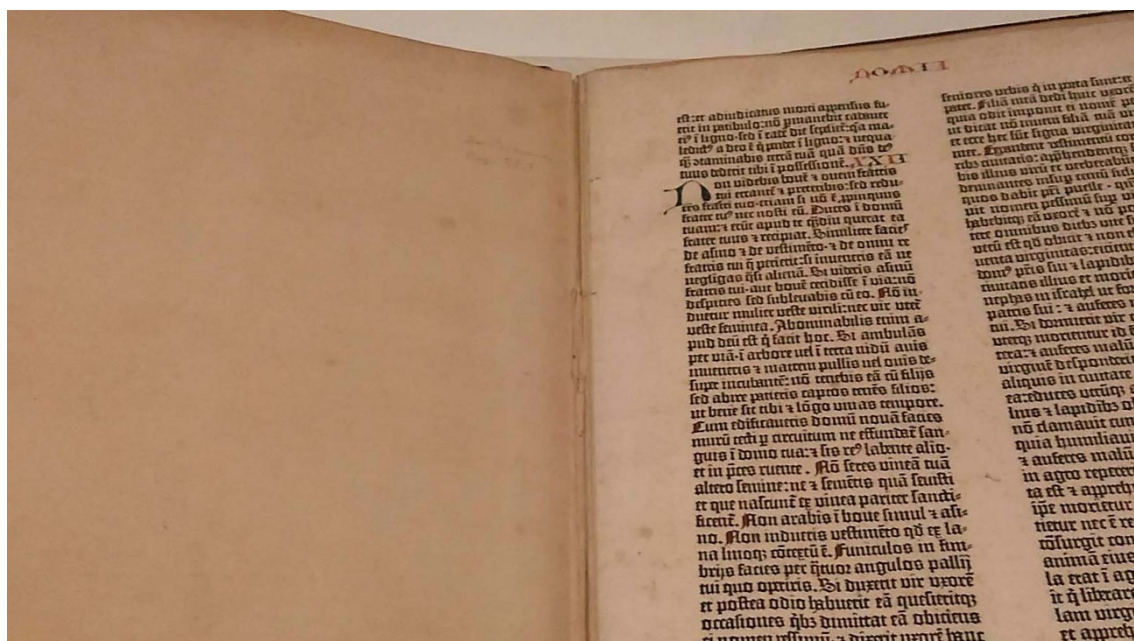
La cancilleresca (o *cancellaresca*) provino de la letra de los breves apostólicos y en sus comienzos fue de uso exclusivo de la cancillería vaticana. Sin embargo, gracias a su simplicidad y elegancia comenzó a usarse en las importantes secretarías y ambientes intelectuales. Francesco Griffio grabó gracias a Aldo Manucio la primera itálica en el año 1500 (de grafía pequeña, redonda, descuidada y ligada) y luego le siguió Arrighi (más contorneada, mejor formada, de inspiración romana y más caligráfica). La cancilleresca tuvo como característica el doble del alto que del ancho, y la escritura ligada y caligrafiada hecho con pluma de ave.

Hacia el año 1560, convivieron varias clases de cancilleresca: *cancellaresca corsiva*, *cancellaresca formata*, *cancellaresca bastarda*, *cancellaresca moderna*.

Tercera parte

12- La imprenta

La revolución europea de la imprenta comenzó en la ciudad alemana de Maguncia en 1448 cuando Johannes Gutenberg (orfebre) empezó a hacer moldes de metal (con una aleación de plomo, estaño y antimonio) de las letras del alfabeto latino hechas en gótica de textura. Gutenberg quería hacer múltiples copias del mismo texto en mucho menos tiempo, y una gran ventaja para él fue que el alfabeto latino contaba con formas simples e independientes que no requerían ser ligados (al contrario del alfabeto árabe, por ejemplo). La primera publicación que hizo Gutenberg, en 1455, fue la famosa Biblia de 42 líneas sobre pergamino y contó con características muy buscadas por los grupos selectos como: la regularidad del texto y de las formas de las letras, la uniformidad del entintado, el contraste entre el blanco de la página y el negro de la tinta y la correcta extensión de las líneas. Y si se agregaba la iluminación de las letras capitales y elementos decorativos, se obtenía una pieza de alta calidad inigualable. El gran éxito en las ventas de la Biblia desembocó en la aparición de un mayor número de imprentas en Europa y con el paso de los siglos, el invento de Gutenberg llegó a la revolución científica del iluminismo, a las revoluciones industriales y al mundo en el que vivimos hoy.



La imprenta y la Biblia. Fotografía tomada en la exposición internacional Printing R-Evolution en MUNTREF Museo de la inmigración (2023).

Cabe mencionar que, cronológicamente hablando, hay indicios que muestran que en China estuvo el primer antecedente de los tipos móviles de Gutenberg, pero éstos estaban hechos de cerámica, madera y/o metal. Por otro lado, el libro más antiguo del mundo que sobrevivió usando tipos de metal chinos es el *Jikji* que podría traducirse como «Antología de grandes enseñanzas zen de sacerdotes budistas» impreso en Corea en 1377.

La historia de la escritura continúa, aún hay mucho más por escribir y descubrir, el tiempo dirá con qué tecnologías escribiremos y moldearemos al mundo para las próximas generaciones.

Conclusiones

Para entender la Historia hay que saber de la existencia de dos tipos de escrituras: formal e informal, con estilos universales, pero también nacionales.

Los materiales e instrumentos usados en cada etapa vista, son claves para comprender por qué las letras de hoy en día tienen su anatomía conocida.

La escritura está influenciada por diferentes áreas de la vida, como la arquitectura, el comercio, la conquista de territorios. En cada letra, hay una historia.

El tamaño aparente, la anatomía, las estructuras clásicas, la regularidad, la modulación, etc. son sólo algunas de las características de las escrituras vistas que se trasladaron a la imprenta, y por extensión, a la tipografía.

Referencias

- Gálvez Pizarro, F. (2020). *Educación Tipográfica. Una introducción a la tipografía* (primera edición digital). Santiago de Chile: Edición del autor.
- Mediavilla, C. (2005). *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia: Campgráfic.
- Documania historia (2022). *La historia de la escritura 1/2 - El primer alfabeto* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z8Xul_y_BqY
- Documania historia (2022). *La historia de la escritura 2/2 – Y la escritura cambió el mundo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kMH5hmXhMNs>

Bibliografía

- Gálvez Pizarro, F. (2020). *Educación Tipográfica. Una introducción a la tipografía* (primera edición digital). Santiago de Chile: Edición del autor.
- Gelb, I. (1976). *La historia de la escritura*. Madrid: Alianza editorial.
- Marcos García, J. J. (2014). *La escritura gótica. Siglos XII-XV (XX) d.C.* Cáceres: Edición del autor.
- Mediavilla, C. (2005). *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia: Campgráfic.
- Morgan, M. (2007). *La biblia de las letras iluminadas*. Madrid: H. Blume.
- Pohlen, J. (2011). *Fuente de letras. Anatomía de los tipos*. Colonia: Taschen Benedikt.

Archivos de video

- La biblia sin mitos (2017). *El nacimiento del alfabeto semítico* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=16mDMI2sODo>
- Documania historia (2022). *La historia de la escritura 1/2 - El primer alfabeto* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z8Xul_y_BqY
- Documania historia (2022). *La historia de la escritura 2/2 – Y la escritura cambió el mundo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kMH5hmXhMNs>

CAPÍTULO 3

Fundamentos de la caligrafía

María Laura Motta

Introducción

La escritura es uno de los sistemas de comunicación más importantes y más utilizados por el ser humano para fijar la cultura. Presenta como signo estructural mínimo a la letra y, a través de su uso, se representan palabras.

La escritura se puede llevar a cabo de diferentes maneras y con distintos recursos, la más realizada es la escritura gestual personal, hecha por cada uno de nosotros, con algún tipo de elemento escriptor.

Ahora bien, pueden distinguirse distintos tipos de escritura⁴¹ dependiendo del fin con que esta se realiza, pero todas encuentran su origen en modelos antiguos tomados de las primeras civilizaciones⁴². Algunas disciplinas como la historia, la paleografía y la epigrafía han permitido comprender el origen y desarrollo de las diferentes escrituras antiguas.

Desde sus orígenes, la escritura ha estado vinculada al «arte del bello trazado», realizada de manera armoniosa, organizada, estudiada y virtuosa. Esta manera bella de escribir se la denomina Caligrafía.

¿Qué es la caligrafía?

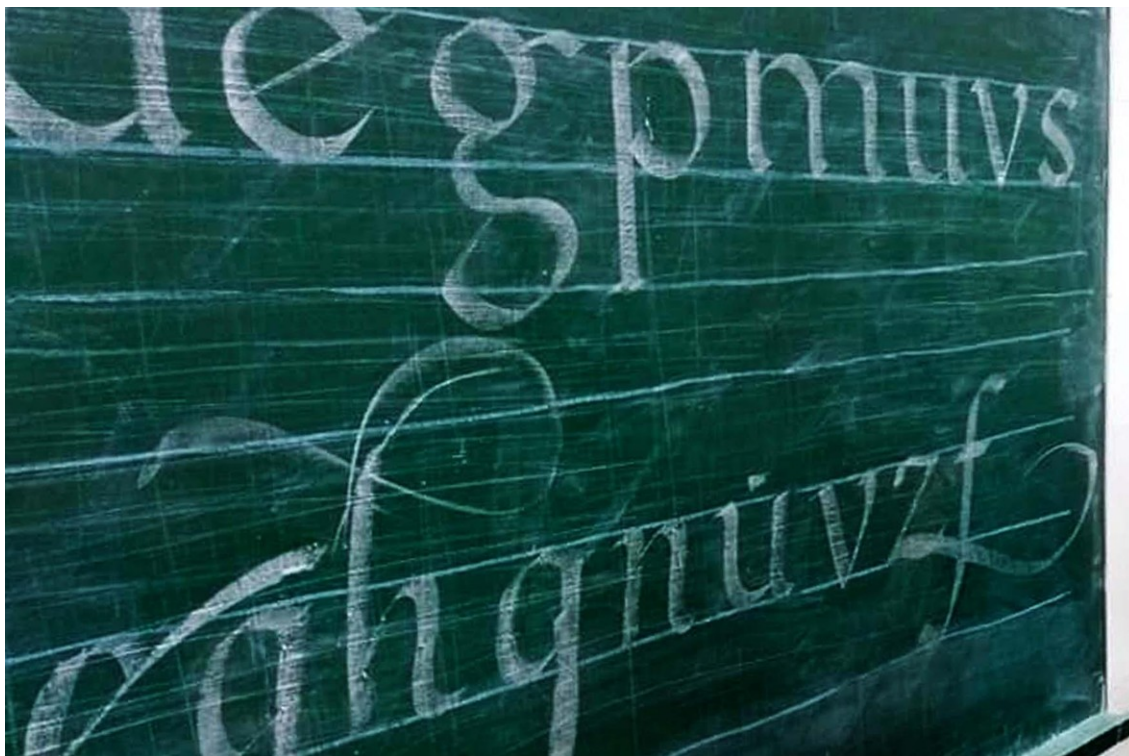
Si bien la escritura no es la caligrafía, ambas prácticas están estrechamente ligadas ya que comparten un mismo origen.

La caligrafía, término que proviene del griego *cali* 'belleza' y *grafía* 'escribir'; es según Claude Mediavilla, «el arte de formar signos de manera expresiva, armoniosa y culta» (Mediavilla, 2005: 1) Para su ejecución es indispensable el conocimiento de ciertos parámetros referentes

⁴¹ A lo largo de la historia podemos encontrar dos tipos de escritura, la formal que corresponde a un tipo de expresión solemne donde podemos encontrar trazos cuidados y precisos, vinculada generalmente a escrituras en los frentes de los edificios o monumentos y que está relacionada con el poder, y la informal que es un tipo de escritura practicada por el pueblo donde la cursividad es una característica fundamental y que se puede observar sobre todo en documentos no oficiales.

⁴² La escritura constituye la manera de fijar la cultura. La paleografía es la ciencia que se ocupa del análisis de los documentos antiguos para estudiar los signos y la forma de escribir de las civilizaciones anteriores. Se centra principalmente en la evolución y las diferentes técnicas aplicadas en el proceso de escritura.

a las técnicas, las herramientas y los estilos, que encuentran su base en morfologías alfabéticas de escrituras de diferentes contextos históricos, conformados por signos que poseen armonía, ritmo y fluidez.



Ejemplo de práctica caligráfica de trazos, ornamentos y letras. Fotografía tomada en el curso Letras como Imágenes (Secretaría de Extensión, FDA, UNLP, 2017).

Existen tantos estilos de caligrafía como personas que la practican. Su base está en la técnica que cada calígrafo adopta y adapta y perfecciona. Es común caer en la cuenta de que la escritura y la caligrafía son parte del mismo universo, y si bien ambas guardan relación con el sentido de la comunicación, la primera tiene su función en la lectura alfabética, mientras que la caligrafía constituye un arte estrechamente vinculado a la expresión, al sentir hasta incluso a lo espiritual. Según Wang Hsi Chih⁴³, «la escritura necesita del sentido, mientras que la caligrafía se expresa sobre todo mediante la forma y el gesto, eleva el espíritu e ilumina a los sentimientos» (Mediavilla, 2005: 1) Es un método directo de escritura que no permite corregir ni cambiar el primer trazo realizado, por este motivo existen normas de las que es necesario tener un conocimiento previo, para comprender los principios, la estructura y la lógica de la letra.

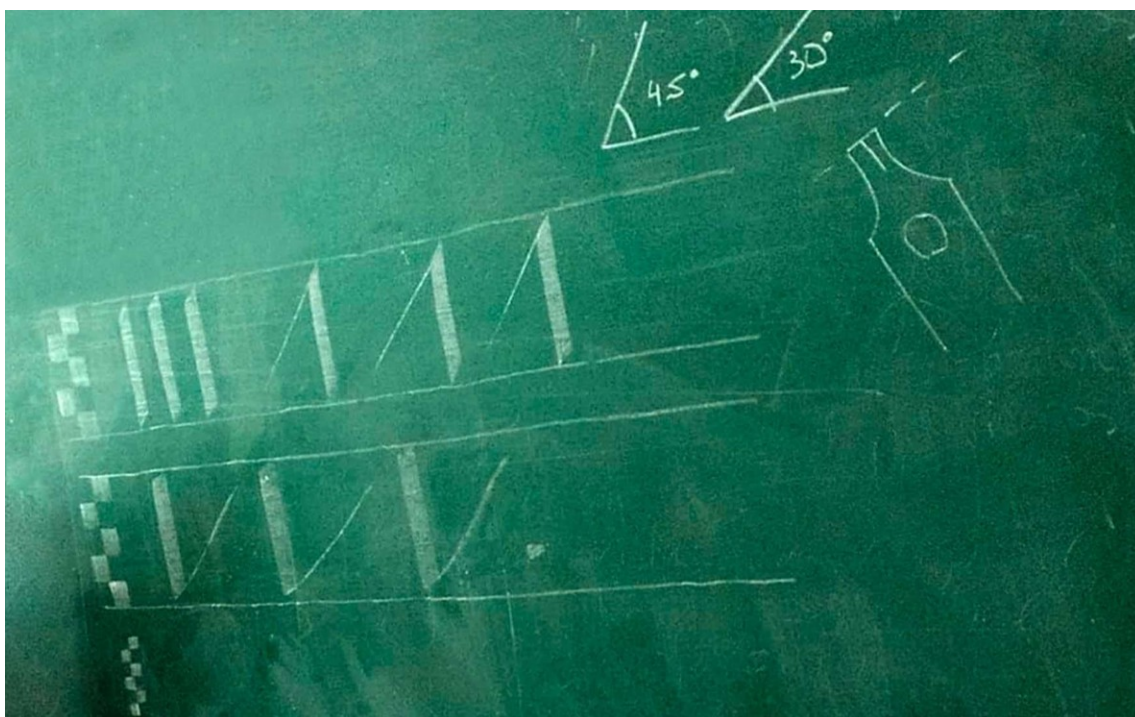
⁴³ Wan Hsi Chih fue un escritor y maestro considerado uno de los mejores calígrafos chino de todos los tiempos. Fue muy apreciado no solo por sus dotes sino también por la enseñanza de todas las formas de la caligrafía china. Su trabajo fue de gran influencia en la caligrafía japonesa también.

Técnica

La técnica es fundamental para poder comprender la formación de los elementos constitutivos de los signos, su morfología y creación. Cada signo es trazado siguiendo un orden y un sentido en referencia al elemento escritor⁴⁴ utilizado, lo que es determinado por el *cursus* y el *ductus*.

El *cursus*, es el camino que siguen los «puntos» de la pluma y organiza los distintos trazos gráficos que conforman el signo de manera que exista una constante ordenación en la direccionalidad y valor del rasgo de cada una de las letras dibujadas. Se relaciona directamente con la estructura del signo. Es el orden de sucesión, el número de trazos y el sentido con que cada signo es realizado. Aparece en las láminas de estudio en forma de números y flechas, lo que permite comprender los movimientos a realizar para el trazado.

El *ductus* o alma de la letra, marca los atributos formales de los signos que le dan diferentes valores de modulación a los rasgos morfológicos, impactando directamente en el ritmo⁴⁵, la velocidad y la apariencia de las letras. La modulación de los rasgos se encuentra vinculada a la herramienta que se utiliza para el trazado, su tipología y su inclinación, en referencia a la línea de base en la que se realiza la grafía. El ductus está determinado por la inclinación del elemento escritor en referencia a la línea base y delimitará el grosor de los trazos.



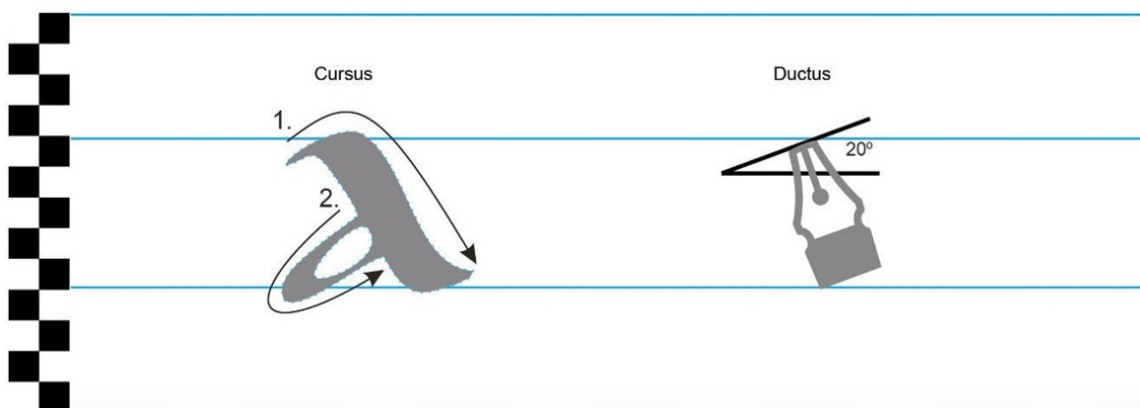
Ejemplo de práctica caligráfica de trazos, ornamentos y letras. Fotografía tomada en el curso Letras como Imágenes (Secretaría de Extensión, FDA, UNLP, 2017).

⁴⁴ En la práctica caligráfica la posición del cuerpo es un factor determinante. El calígrafo debe colocarse de manera tal que pueda mover sus codos sin dificultad. El cuerpo debe estar recto frente al plano de trabajo y no rígido. Se debe adoptar una postura que permita cierta flexibilidad y distensión.

⁴⁵ El ritmo se puede comprender como una división regular en una frecuencia donde la distribución de los claros y las manchas oscuras, generan una sensación de infinito y de armonía en la legibilidad.

Se requiere de conocimientos técnicos para la práctica de la caligrafía, en los cuales el ejecutor debe conocer la secuencia y la sección que recorre la pluma en la hoja y también los momentos en que se levanta el elemento escriptor y se traslada a otro sector de la hoja. El estudio de estos movimientos ha permitido comprender el ductus de las letras y la creación de modelos para la enseñanza y la práctica caligráfica.

El tamaño de los signos está definido por el módulo que es la relación que existe entre la altura y el ancho de cada letra.



Tetragrama con ejemplificador de la lectura del cursus y de la inclinación del elemento escriptor que da como resultado la modulación del signo o *ductus*.

Para el desarrollo de la práctica de la caligrafía y su ordenamiento, los signos se ejecutan según una pauta o retícula a la que se denomina *tetragrama* y que se encuentra conformada por cuatro líneas fundamentales:

- Línea base sobre la que se trazan los signos.
- Línea de espacio de altura de letras minúsculas.
- Línea de espacio de astas ascendentes.
- Línea de espacio de astas descendentes.

El tamaño final que define la estructura del tetragrama tiene estrecha relación con el tipo de elemento escriptor y el ancho de su punta. Por lo tanto, el tamaño de cada letra estará definido por el módulo, que es la relación que existe entre las proporciones de altura y ancho de cada signo.



Conformación de las líneas elementales del tetragrama.

Herramientas

Las plumas

La caligrafía puede realizarse con diferentes elementos, la toma de partida⁴⁶ del calígrafo determina el tipo de elemento a utilizar. Algunos de los instrumentos se pueden adquirir en comercios específicos y otros pueden ser realizados de forma casera. Existen varias clasificaciones de las distintas herramientas, pero se pueden dividir en dos grandes grupos:

1- Planas o chatas de traslación.

2- Flexibles de expansión.



Variedad de plumas.

Todas las plumas están biseladas, permitiendo lograr trazos finos o gruesos según el ángulo de inclinación en el que se sostenga el elemento escritor o a la presión que se ejerza entre la pluma y el soporte, dependiendo del tipo de pluma que se utilice.

Es importante saber que todas las plumas nuevas tienen de fábrica una película protectora, que debe ser retirada antes de ser utilizada para que la tinta corra de manera fluida y la pluma se deslice correctamente sobre el soporte.

Las plumas están compuestas por diferentes partes:

⁴⁶ El estilo está relacionado con la mirada del artista y con su forma de realizar la práctica. Las formas de los diferentes alfabetos no alteran el estilo del practicante ya que esta hace alusión a un sinfín de cuestiones que van de la mano de la expresividad y que están influenciadas por los conocimientos técnicos del mismo.

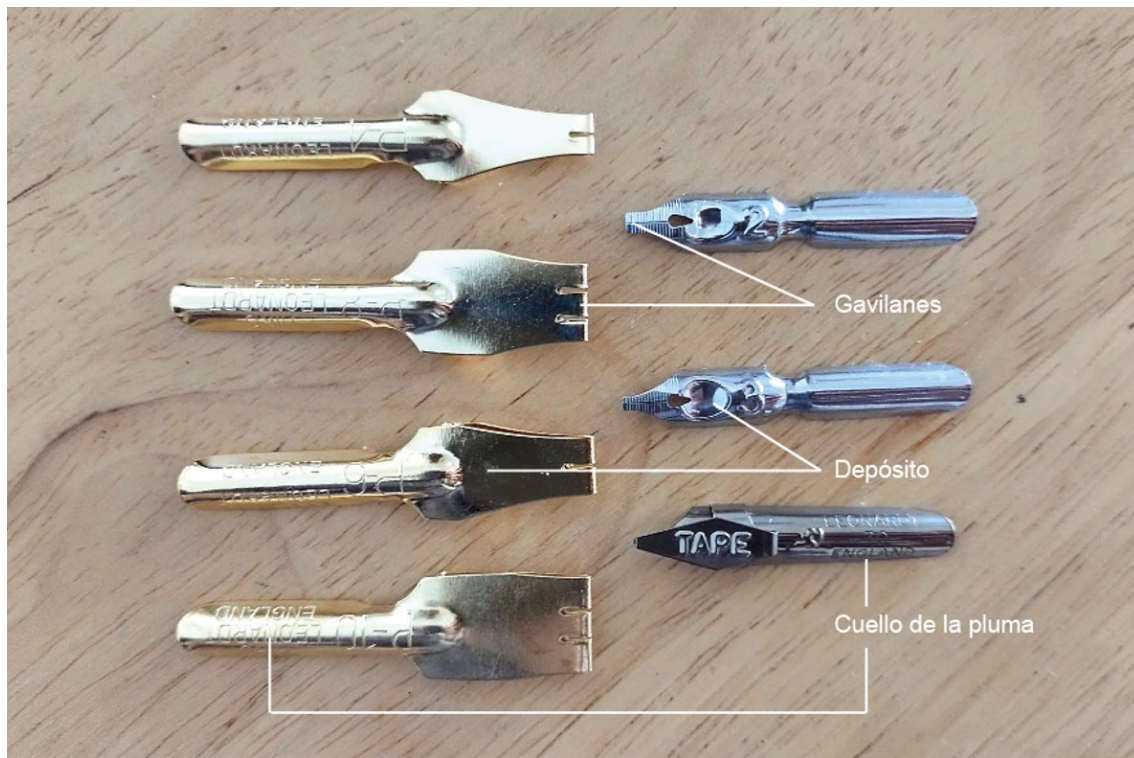
- El mango: es un elemento que puede ser de diferentes formas y que permite la sujeción de la pluma para ejecutar la escritura. En el caso de la práctica de la escritura inglesa, se pueden encontrar dos tipos de mangos que faciliten la realización de los trazos: mango recto y mango oblicuo.
- El cuello: es la superficie de la pluma que se inserta en el mango para la ejecución de la escritura.
- El cuerpo: es el elemento principal de la pluma⁴⁷ donde suele encontrarse el depósito.
- El depósito: es la cavidad que se encuentra en la parte superior o inferior de la pluma y que permite la retención de la tinta para una mayor duración del tiempo de escritura.
- Los gavilanes: son los elementos de la punta que entra en contacto con el papel y que permite la escritura del trazo. Su ancho y dureza varían de acuerdo al bisel o corte del mismo y a la flexibilidad del material.



Variedad de plumas.

⁴⁷ Desde el siglo XVIII la pluma de ave fue la más utilizada en occidente, aunque la utilización del cálamo no desapareció definitivamente. En las plumas de ave las puntas del ala más fuertes se utilizaron para trazar grandes arabescos. Las más elegidas eran las plumas de ganso, águila, buitre o de cisne. Las plumas de pato o de cuervo eran menos flexibles por lo que se usaban para realizar trabajos más exigentes que requerían mucha minuciosidad. Sin importar cuál fuera la elección del artista, el instrumento de escritura constituye uno de los ejes fundamentales de la caligrafía marcado la época y las cualidades del maestro calígrafo y la nobleza del mismo. Es importante recordar que el arte de la letra no depende solamente del elemento escriptor sino de la interacción del calígrafo, su conexión con la pluma y el soporte.

La carga de tinta en la pluma se puede realizar directamente desde el tintero, debiendo hacer trazos previos en una hoja borrador para eliminar el excedente, o a través de un pincel fino, cargando el depósito de la pluma con el mismo antes de comenzar el trazado. Todas las plumas chatas, finas o anchas, se pueden utilizar para cualquier repertorio caligráfico, exceptuando el estilo inglés cuya ejecución se realiza con plumas finas flexibles.



Partes componentes de las plumas.

1- Plumitas chatas o de traslación

Las plumitas chatas tienen su origen en el cálamo o caña de bambú a la que se le seccionaba la punta en forma de bisel. En la actualidad se pueden encontrar diferentes tipos de puntas con estas características, algunas de las cuales son:

- Pluma chata tipo Brause
- *Automatic pen*
- *Cola pen*
- *Parallel pen*
- *Ruling pen*
- Pinceles chatos
- Cálamo

No son herramientas fáciles de usar⁴⁸ y requieren de un estudio de la técnica y la práctica para lograr resultados de calidad. El contraste de trazos con estas herramientas se logra modificando el ángulo de inclinación de la punta. En algunas ocasiones estas herramientas pueden fabricarse de forma casera como el caso de la *cola pen*.

2- Plumas flexibles de expansión

Las mismas son metálicas, puntiagudas y se utilizan para la práctica de la caligrafía inglesa, fueron creadas en el siglo XIX y el contraste de trazos con esta herramienta, se modifica dependiendo de la presión que se ejerza entre la pluma y el soporte. Pueden ser utilizadas también, para la realización de ornamentos y florituras.

Otros elementos escritores, que también pueden utilizarse, son el *parallel pen*, *brush pen* y pinceles de punta chata o redonda.



Diferentes tipos de plumas para la práctica caligráfica. Fotografía tomada en el curso Letras como Imágenes (Secretaría de Extensión, FDA, UNLP, 2015).

⁴⁸ Al momento de tomar la pluma generalmente utilizamos los tres primeros dedos y el resto de la mano oficia de soporte. Esto nos muestra una división de funciones en la palma, su cara anterior y los dedos. Existen diferentes formas de sujetar la pluma las más utilizadas son tres: el tipo solitario, el tipo combinado y el tipo solitario con una sujeción del instrumento entre el índice y el dedo mayor. El tipo combinado permite agarrar la pluma en la primera articulación logrando un ángulo de 45° con el soporte. Es la forma más precisa y natural desde el punto de vista fisiológico.

Soportes

A lo largo de la historia el hombre ha buscado los soportes más aptos para la comunicación. Los mismos han variado desde la utilización de la piedra, hueso, marfil, metal, arcilla, tablillas encedradas y las hojas de palma. La elección de los mismos estuvo ligada a la durabilidad, el aprovisionamiento y la finalidad del mensaje escrito.

El papiro⁴⁹ fue considerado durante muchos años como un soporte refinado, empleado hasta el siglo XI por los sacerdotes para la elaboración de documentos importantes.

El pergamino⁵⁰, surgido en el siglo II a.C., tiene su origen en la necesidad de compensar la falta de papiro egipcio que había dejado de comercializarse. Su fabricación, a partir del tratamiento de pieles de animales, supone varias y largas operaciones de tratamiento para convertirlos en aptos para la escritura. La procedencia de las pieles para la fabricación de los pergaminos es muy variada, desde la piel de oveja, la de carnero, de cabra o de ternero, preferentemente recién nacido o nonato. Buscaba lograr superficies lisas y pulidas que permitieran escrituras refinadas.

El papel fue un elemento que sustituyó progresivamente a la utilización del papiro del Delta del Nilo y al pergamino de Asia Menor. Su origen se encuentra en China en los inicios del siglo II d.C. Este material compuesto de materias vegetales, bambú, trapo de cáñamo y algodón, se mantuvo en secreto hasta el año 751 que tuvo lugar una batalla entre China y Arabia. Algunos prisioneros tomados por los árabes, eran conocedores del arte del papel, por lo que Arabia formó una verdadera industria papelera que logró llegar hasta occidente. Arriba a las primeras ciudades europeas en el año 950, donde España se pone a la cabeza en la fabricación del mismo. Comenzó a difundirse a partir del año 1300 en los distintos territorios europeos, aunque fue un material muy poco conocido hasta la Guerra de las Cruzadas, cuando se rompe el bloqueo árabe del Mediterráneo. La apertura de los mares, permitió la libre comercialización, episodio que permitió a los italianos hacerse en el año 1250 con una importante fábrica papelera en Fabriano, una pequeña ciudad cerca de Ancona. Este elemento continuó propagándose por todo el continente, en el siglo XIII los fabricantes empezaron a tomar por costumbre marcar las hojas para personalizarlas mediante letras, monogramas o dibujos con formas de animales o florales. Este tipo de nomenclatura facilitaba datar los escritos y su origen de procedencia.

⁴⁹ El papiro es una especie de caña que crece en las orillas de los ríos y los lagos de ciertos países. El tallo puede tener hasta una altura de tres metros. Para llegar a conformar una hoja de este material vegetal se cortan las raíces y las hojas y se retira la corteza del tallo. Con la médula al descubierto se hacen finas láminas y se entre cruzan sobre una piedra plana hasta formar una capa. Posteriormente se tapa la superficie con un paño y se golpea con un mazo por el plazo de dos horas hasta obtener una hoja de una sola pieza. La sabia de la planta trabaja como aglutinante. El último paso del proceso es pulir la superficie con una piedra redonda y colocar una hoja junto a otra hasta formar un rollo de papiro.

⁵⁰ Según Plinio, el rey de Pérgamo, Eumenes II (197 a 158 a.C.), decía tener la mejor y más completa biblioteca de la antigüedad. Esto provocó el enojo de los Tolomeos quienes decidieron no exportar más el papiro egipcio. Debido a la falta de este material Eumenes II comenzó a utilizar pieles de animales.

El papel puede ser de varios tipos, entre los principales se encuentran aquellos con características verjuradas, lisos o de vitela, de los cuales podemos diferenciar con superficies más satinadas, estucadas u opacas, de colores, metalizados, estriados, reciclados o de fantasía.

Tintas

La tinta, el elemento fluido o vehículo, constituye un elemento esencial para la caligrafía. Su materialización se ha mantenido unida al aprovisionamiento de su fuente y a la sencillez de su uso. La invención de este poderoso elemento se remonta a la antigüedad egipcia. También se tiene conocimiento de un tipo de tinta de negro humo, fabricada en China en el mismo tiempo o un poco antes inclusive aunque no se puede precisar con claridad cuando se dio la aparición de la tinta férrica⁵¹. Este tipo de tinta a base de tanato de hierro era utilizada en la antigüedad por los zapateros, para teñir las pieles de negro.

A partir del siglo XVIII todas las tintas utilizadas en Europa se denominan *completas* ya que contienen los tres elementos esenciales: la agalla de nuez (o nogalina), el sulfato de hierro o cobre y la goma arábica. Esta invención ha permitido perpetuar los conocimientos de la alta Edad Media y transmitirnos las obras maestras literarias, filosóficas y religiosas de las civilizaciones pasadas. La relación entre el tallado de la pluma, la viscosidad de la tinta y la inclinación del pupitre, era de gran importancia.

Caligrafía gestual y contemporánea

El resurgimiento de la caligrafía

La evolución de la letra y la escritura marcan diferentes etapas de la historia de la humanidad y sus procesos de comunicación y expresión, llevándola desde la práctica caligráfica a la invención de la imprenta y la aparición de las principales familias tipográficas.

Algunos maestros calígrafos han logrado a través del estudio y las técnicas de la práctica caligráfica, signos de impecable desarrollo basados en los principios de la proporción, la armonía y la belleza de los modelos históricos.

Con la llegada de la imprenta y su florecimiento y ya entrado en el siglo XIX, la tradición caligráfica comienza a quedar en desuso y fue de la mano de los nuevos movimientos artísticos de cambio

⁵¹ En el siglo III a.C. Filón de Bizancio habla del uso de una tinta realizada con tanato de hierro. Sin embargo, la primera receta que menciona una especie de tinta metálico-gálica es la que aparece en un papiro del siglo V y que menciona los ingredientes de un dracma de mirra, cuatro dracmas de misy, cuatro dracmas de vitriolo, dos dracmas de agalla y tres dracmas de goma. La dracma es una unidad de medida medicinal empleada en la antigüedad por los boticarios y que equivalía a 3,5944 gramos.

de siglo como el *Arts and Crafts* en Inglaterra y puntualmente en la figura de Williams Morris⁵², líder y fundador de este movimiento, que dichas prácticas y técnicas vieron un resurgir de estos estilos medievales.

Este artista diseñador retomó la caligrafía interesado en los escritos y los escribas medievales, abriendo paso a un *revival* de los destinos modelos históricos y sus prácticas que fueron de gran influencia en sus sucesores a nivel mundial.

El estilo británico

Uno de los primeros en realizar un revival de la caligrafía británica, fue Edward Johnston (1872–1944). Nació en Arazatí en el departamento de San José Uruguay, sus padres de origen escoses se casaron en Buenos Aires. Cruzó el Atlántico varias veces y cambió constantemente de dirección entre Inglaterra y Escocia hasta que se estableció en Sussex luego de casarse.

Ejerció la docencia en la Escuela Central de Artes y Oficios de Londres donde conoció a Cockerell Sydney, exsecretario de William Morris y quien le dio acceso a los manuscritos de este artista, lo que contribuyó a su evolución como calígrafo. Dedicó su vida completa a conocer, descubrir y precisar las técnicas y las leyes que determinaban el ángulo de escritura, las proporciones de las letras, el corte de la pluma de ave y por sobre todo desarrollando una metodología para la enseñanza.

Creó la *Caligrafía Fundacional* basada en la escritura de Winchester Psalter, convirtiéndolo en uno de los alfabetos fundamentales para la enseñanza y el comienzo de la práctica caligráfica. Publicó el célebre manual *Writing and Illuminating and Lettering* de absoluta influencia para todos los calígrafos. Algunos de sus alumnos más importantes fueron Eric Gill, Dorothy Mahoney, Percy Smith, entre otros.

El modelo alemán

En Alemania y Austria, cuna de los modelos históricos, también se produce una revalorización de la caligrafía. Uno de sus principales referentes fue Rudolf Von Larish y posteriormente Rudolf Koch. Larish tuvo un gran impacto en la caligrafía alemana desarrollando una amplia variedad de instrumentos de escritura y experimentando con diferentes materiales.

⁵² Williams Morris fue un polifacético artista de cambio de siglo que lideró el movimiento de Artes y Oficios en Gran Bretaña en 1900. Este movimiento tenía una fuerte oposición ante el fenómeno del proceso de industrialización y sus repercusiones en la sociedad. Estaban en contra de la sustitución del trabajo manual por las máquinas y la pérdida de la nobleza de los materiales naturales. Sus producciones eran artesanales y con los materiales más puros que se podían utilizar cuyos resultados eran de excelente calidad. Lamentablemente este tipo de trabajos si bien tenían las más excelentes características eran muy costosos por su producción, por lo que solo podían ser adquiridos por gente de la nobleza y no por el pueblo.

Rudolf Koch⁵³ grabador y maestro inspiró a muchos alumnos en la práctica disciplinar, varios de ellos se convirtieron en reconocidos calígrafos. Los contemporáneos más renombrados son Jan Tschichold, Werner Schneider, Katharina Pieper y Herman Zapf.

La escuela norteamericana

La influencia de la escuela británica llegó a Estados Unidos de la mano de Ernst Detterer quien viajó a Londres para estudiar con Johnston y luego regresar a su país y ejercer la docencia. Otros docentes británicos que influyeron la comunidad caligráfica norteamericana fueron Sheila Waters⁵⁴ y Donald Jackson, dotando los trabajos de un cierto rasgo británico. A partir de los años 80 la actividad caligráfica se convirtió en una actividad de moda que permitió no solo la expansión de esta disciplina sino también un gran despliegue de talento y creatividad.

La caligrafía expresiva

Su origen lo encontramos en las caligrafías chinas, árabes, el expresionismo abstracto y, en los trabajos realizados por artistas como Kandinsky y Mediavilla. Representantes alemanes como Burgert y Neuenschwander⁵⁵, dan vida a la caligrafía gestual que tiene en Argentina a Silvia Cordero Vega⁵⁶ como su principal exponente.

La caligrafía expresiva está centrada en el trazo, su movimiento y composición, en los gestos básicos, el ritmo y el polirritmo de carácter gráfico. Si bien tiene un nacimiento distinto a la caligrafía formal, coincide en realizar un tipo de caligrafía más expresiva como una actividad artística menos interesada en la función primigenia utilitaria de legibilidad, que fue objeto de interés de escuelas y vertientes tipográficas.

⁵³ Rudolf Koch fue un maestro de la caligrafía la tipografía y la ilustración. Reconocido como uno de los grandes artistas influenciado por la obra de William Morris y el movimiento del *Arts and Crafts*. Defensor de la caligrafía gótica germánica, volcó gran parte de su trabajo en generar tipos de estas características para sistemas de impresión tipográfica.

⁵⁴ Sheila Waters fue un gran referente de la caligrafía anglo-estadounidense. Estudió en Inglaterra con Dorothy Mahoney, asistente de Edward Johnston quien fue el padre de la caligrafía moderna y creador de la caligrafía fundacional. Dedicó su vida no solo a la práctica sino también a la enseñanza editando varias publicaciones entre las que se destaca el libro *Foundations of Calligraphy* publicado en el 2006.

⁵⁵ Brody Neuenschwander comenzó su carrera profesional como asistente de Donald Jackson, un calígrafo inglés que vivía en la frontera con Gales. En 1990 conoció al teórico alemán Hans-Joachim Burgert analista de las propiedades visuales de la caligrafía y las teorías de la Gestaltung. Realiza un trabajo de investigación en referencia a las leras y sus propiedades formales reemplazando los estándares occidentales tradicionales de precisión y regularidad, por un nuevo lenguaje formal más cercano a la estética inherente a la caligrafía árabe y china.

⁵⁶ Silvia Cordero Vega es una artista graduada en la FADU-UBA que comenzó a especializarse en caligrafía realizando estudios de posgrado. En 1999 obtuvo la diplomatura en caligrafía otorgada por la Asociación de Caligrafía Inglesa CLAS (*Calligraphy and Lettering Arts Society*). Continuó su formación en Europa y en Estados Unidos realizando cursos con importantes maestros del rubro. Es investigadora de la escritura y realizó trabajos de conservación y estudio de manuscritos. Actualmente su trabajo está volcado a la caligrafía expresiva experimental vinculada principalmente al arte japonés.

En la caligrafía china encontramos una amplia gama de riqueza de movimientos técnicamente semejantes a los de la pintura. Se basa en la estructura armoniosa o contrastada de los trazos gruesos y finos. En la práctica el artista pone en su trabajo su cuerpo, su espíritu y su sensibilidad.

La caligrafía árabe menos conocida en Occidente, es una forma de arte y diseño arquitectónico que puede ser utilizada de forma versátil debido a su rechazo de la representación figurativa. Tuvo su inicio no como un medio utilitario de comunicación entre los hombres sino como un medio sagrado de comunicación entre Dios y el hombre. Las letras latinas constituyen unidades separadas mientras que en la escritura arábica son parte de una unidad. En el estilo más antiguo, el cúfico, se caracterizaba por grandes alargamientos horizontales que espacian las palabras dentro de una misma línea, similar a los alargamientos propios de las cancellerescas y del dibujo expresivo.

El expresionismo abstracto se caracterizó por aplicar de manera expresiva y no figurativa la pintura y la actividad caligráfica. La pintura gestual se fundamentó en el automatismo psíquico, la libre inspiración desligada de lo figurativo. El artista establece un diálogo gestual con la superficie. El gesto y la motivación central, dan sentido a la obra.

En Brody Neuesnchwander (calígrafo belga), encontramos la exploración de los límites entre el texto y la imagen. En algunas obras la imagen y el texto se funden uno al otro lo que implica que ambas pueden ser leídas de acuerdo a las mismas reglas. La escritura puede ser legible, estética o funcional creando un nuevo lenguaje. Su estudio está inspirado en la caligrafía árabe y china explorando la línea, el trazo, la marca y el gesto.

Para Claude Mediavilla (calígrafo francés), podemos definir la caligrafía expresiva como:

Una actividad que se preocupa no tanto de los aspectos motrices implicados en la lectura, ni de los semánticos y/o representativos, sino del trazo, su movimiento y morfología, la expresividad del color, la gramática de la línea, la morfología de las letras y sus transposiciones, el contraste el ritmo en las intersecciones que surgen entre la escritura, el color y la imagen. (Loaiza, 2010: 30)

Estudió caligrafía paleográfica y pintura en la Escuela de Bellas Artes de Toulouse. Ha formado estudiantes de artes decorativas en todo París. Es considerado el calígrafo más talentoso. Contribuyó con diversos libros al estudio histórico y el arte de la caligrafía. Su legado más destacado es la relación entre la caligrafía y el arte abstracto.

En nuestro país encontramos a Silvia Cordero Vega una prolífica artista que transita por diversas áreas como la caligrafía aplicada al diseño, a lo social para eventos, a la experimental artística haciendo intervenciones sobre objetos, lugares y superficies. Es uno de los referentes más importante de Sudamérica, aporta en la formación de alumnos de la UBA no solo los conocimientos de diseño sino también su cuota de calificada artista calígrafa.

Conclusiones

- La caligrafía es un arte manual vinculado a la expresión, sentir y espiritualidad de quien la practica.
- La escritura no es caligrafía, aunque ambas provienen de un mismo origen que es la grafía.
- No permite la posibilidad de corrección o retoque, no se puede reconsiderar el trazo primigenio.
- Para la práctica es indispensable el conocimiento de técnicas que permitan desarrollar el *cur-sus*, el *ductus* y la construcción del espacio de trabajo o tetragrama.
- Las herramientas con las que se puede desarrollar esta práctica se dividen en dos grupos, chatas por traslación o flexibles por expansión.
- Los soportes han ido variando a lo largo de la historia dependiendo de su aprovisionamiento y costo, al igual que las tintas.
- A partir del siglo XIX se produce un *revival* de los modelos medievales de la mano de Williams Morris fundador del movimiento de *Arts and Crafts*.
- Dentro del resurgimiento de la caligrafía moderna en el siglo XX, encontramos estilos ligados a lo expresivo y gestual, más vinculados a lo artístico y que toman influencias de la caligrafía expresiva china, la caligrafía árabe y el expresionismo abstracto.
- Este tipo de caligrafía gestual no pone su atención en lo comunicacional sino más bien al gesto del trazo no figurativo, dotando a los signos de un carácter menos legible y más artístico.

Referencias

- Blanchard, G. (1998). *La Letra*. 2da. edición. Barcelona. Ediciones CEAC, S.A.
- Chazal, J. (2017). *Caligrafía: La guía completa*. Madrid. Editorial DRAC.
- Gálvez Pizarro, F. (2012). *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía*. 3ra. edición. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Universidad Diego Portales.
- Lamónaca, V. (2013). *Tipografía latinoamericana. Un panorama actual y futuro*. 1era. Edición. Wolkowicz Editores.
- Loaiza, F. (2010). *Caligrafía Expresiva, Arte y Diseño*. Colombia. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Mediavilla, C. (2005). *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. 1era. Edición. Valencia. Camgráfíc Editors.
- Pepe, E. (2020). *Diseño tipográfico. La tipografía más allá de la forma*. 1era. Edición. Mendoza. Colección Identidad & Diseño. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Cuyo. Ediciones Utopía.

CAPÍTULO 4

Por qué diseñar tipografías y qué atender para ello

Fabio Eduardo Ares

Desde los tiempos de Gutenberg se crearon miles de tipografías y, sin embargo, a diario aparecen nuevas. La mayoría de ellas retoman los estilos históricos —pensemos a modo de ejemplo, que aún hoy se siguen diseñando letras de corte romano antiguo—.

En este apartado nos gustaría exponer algunas de las razones de por qué se crean nuevas tipografías, y por qué es importante que esto siga sucediendo:

- Porque las tecnologías y las herramientas cambian, como cambiaron a lo largo de la historia, y las fuentes tipográficas deben acompañar estos cambios. Esto también sucedió a través de la historia. Ya no es tan común manipular tipos móviles metálicos, mucho menos de componer textos mediante la fotocomposición. Hoy la tipografía se encuentra a un click de distancia. No sabemos qué le deparará el futuro.

Charlotte Rivers afirmó:

con la llegada de los ordenadores [...] el diseño de fuentes se convirtió en un asunto esencialmente digital, pero en los últimos años el arte de las letras hechas a mano ha vuelto a ganar popularidad. [...] Esto no significa que los ordenadores ya no intervengan en fases del proceso [...] Sin embargo, se tiende a usarlos sólo como una herramienta de diseño más (Rivers, 2011, p. 6).

- Porque es una forma de delimitar y jerarquizar nuestra profesión, ya que el dominio de la tipografía se transformó en uno de los pocos saberes sobre el diseño que no compartimos con otras disciplinas.
- Porque el diseño de fuentes tipográficas se transformó en una especialidad del diseño gráfico. Con altos niveles de formación académica —cabe mencionar que en México y Argentina existen cursos de posgrado con el nivel de Maestría— y que, como en otras épocas, tiene verdaderos referentes con nombre y apellido.
- Porque diseñar familias tipográficas es una actividad rentable. Organizaciones, particulares y diseñadores adquieren licencias para el uso de tipografía. Hoy, empresas multinacionales como Google compran tipografías a las fundidoras digitales y a los diseñadores, para distribuirlas gratuitamente a través de Internet.

- Porque son una potente herramienta para brindar soluciones originales a las necesidades de comunicación visual de un comitente, atendiendo a sus objetivos de comunicación, el medio por el cual va a ser reproducida y el público que va a recibirla.

Aun cuando diferenciar tipos es una tarea cada vez más difícil, es posible observar en ellas propiedades únicas o “marcas distintivas” (Tselentis, p. 40). En esos detalles se encuentran las diferencias; son los que las hacen originales. Algunos diseñadores para buscar la originalidad se vuelcan a lo que se conoce como tipografía experimental, se animan a “tejerlas, coserlas o bordarlas, y usan instalaciones de luz, gelatina y hasta pasta dentífrica” (Rivers, 2011, p. 6).

Algunos desarrollos tipográficos son de vida muy breve —como los realizados para el diseño eventual—, lo que nos deja otro concepto, el de tipografía “efímera” (Jury, p. 118).

La contraparte de esta originalidad es la universalidad. Para Ellen Lupton, hoy —especialmente desde el auge de Internet— resurgen las ideas de “transparencia, apertura y procomún, frente a la opacidad y la singularidad de unas expresiones visuales exclusivas que están basadas en las preferencias regionales y las obsesiones personales” (Lupton, p. 174).

- Porque mediante ellas es posible identificar o representar los atributos identitarios de una organización. Este es el caso del diseño y/o modificación de tipografía para el diseño de logotipos y monogramas, y el diseño de tipografías “a medida” (Tselentis, p. 44) o corporativas, es decir, para el uso exclusivo de una determinada empresa. Para eso es importante que la letra “evoque las cualidades de la organización, servicio o producto” (Tselentis, p. 58).
- Porque son capaces de representar la identidad de un pueblo. Algunas expresiones letrográficas o de la rotulación son una clara muestra de ello. Y allí deben estar los diseñadores para promover nuevas tipografías que recuperen la forma de las letras históricas y rescatar aquellos aspectos diferenciales que puedan cargar con los atributos de identidad de un lugar o una comunidad.

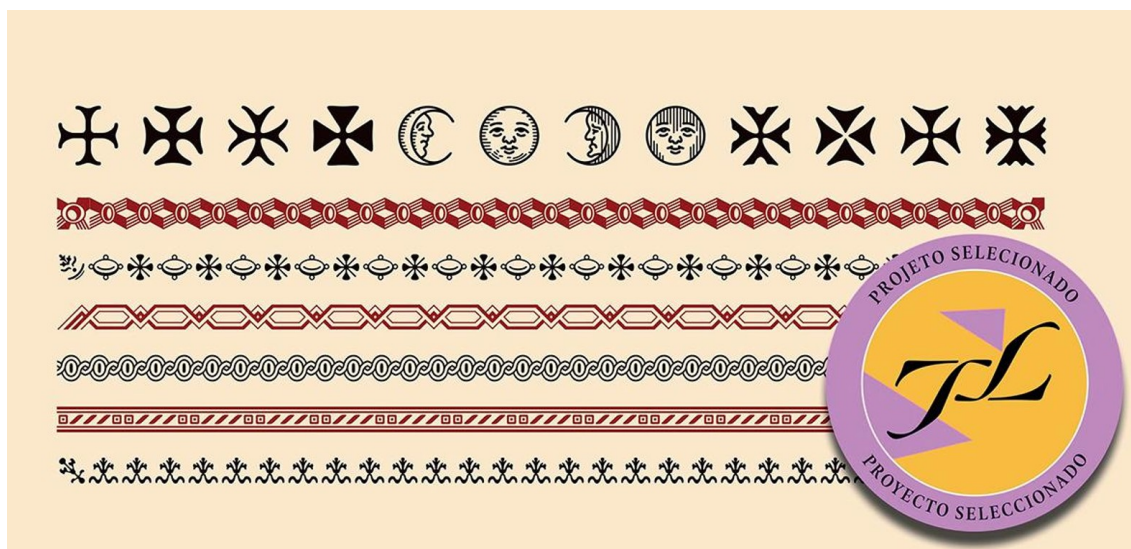


Aduana. Familia basada en la letra del frontis del edificio de la Aduana de Valparaíso, Chile. Fabio Ares y Karin Thiers (2019).

El concepto de identidad nacional aplicado al diseño de tipografía y la utilización de ellas en los mensajes visuales dirigidos a una comunidad específica, acercan a esta última sus características intrínsecas, entre las que se cuentan sus representaciones, actuaciones, organizaciones, vivencias y recuerdos; incluso las características de su entorno natural.

Una forma más o menos directa de trasladar el legado cultural al diseño local son los *revivals*, una práctica habitual en la tradición tipográfica, por ejemplo, la tipografía cortada por el punzonista Claude Garamond ha sido varias veces reversionada a lo largo de la historia. Para el caso de Latinoamérica, esas letras, otrora “prestadas” por los centros hegemónicos de producción — como Europa y Estados Unidos— y explotadas por los establecimientos de impresión, llegan a nuestros días actualizadas, ampliadas y accesibles de la mano de diseñadores y/o fundidoras digitales locales que se “apropian” de ellas en lo que constituye una suerte de reivindicación histórica, es el caso de las reinterpretaciones tipográficas como la fuente Manuale, de Pablo Cosgaya y Eduardo Tunni, inspirada en la letra utilizada en un impreso de las misiones jesuíticas.

Otra técnica que deviene de los usos tipográficos de una determinada región y sirve como base a nuevas interpretaciones de diseño es la arqueología tipográfica. Un trabajo de rescate que consiste en ubicar, relevar y construir nuevas fuentes a partir de letras que fueron utilizadas por diferentes grupos sociales para sus comunicaciones visuales, pero que puedan adecuarse a las condicionantes que demanda el presente.



Garrigós ornamental, de Fabio Ares, fuente de ornamentos basada en los utilizados por la Imprenta de Niños Expósitos, seleccionada en la 9a. Bienal Latinoamericana Tipos Latinos (2022).

Para la diseñadora colombiana Viviana Monsalve, “el modo en que se hacen las cosas (en este caso la tipografía) las razones y los móviles por los que se realizan, los objetivos y los propósitos, definen y direccionan también el modo en que se usan, se socializan, se aceptan, se

transfieren. En suma, el modo en que se aculturán. Desarrollar una tecnología como la tipografía de manera local es una oportunidad de revisar los paradigmas y eventualmente replantearlos” (Monsalve, 2016, p. 58).

- Porque la letra está al servicio del lenguaje, y éste se encuentra en permanente transformación. Pensemos en la cuestión de género involucrada en lo que hoy se conoce como lenguaje inclusivo, y cuánto ha revolucionado a los lingüistas en los últimos tiempos; o en la posibilidad de resolver la notación de lenguas ágrafas, cuestión que observamos en la historia de la Conquista, y muy en boga en actualidad, entre los diseñadores de tipografía.

Al respecto de esto último, expresó Rubén Fontana:

Las nuevas tecnologías de diseño, producción y reproducción de fuentes no sólo igualaron las posibilidades de desarrollo formal de los signos, sino que generaron una cantidad de alternativas que implicarán una nueva toma de responsabilidades y que, seguramente, resolverán algunas necesidades en el futuro próximo [...] la nueva realidad nos dice que muy pronto se presentarán situaciones de otro tipo, pues las necesidades de los pueblos y sus lenguas no son todas iguales ni están abarcadas por el sistema actual. Es factible que proliferen nuevas expresiones formales para expresar sonidos frecuentes en idiomas de Latinoamérica (Fontana, 2012, pp. 93-94).

Qué atender para diseñar tipografías

A la hora de diseñar tipografías se deben atender numerosos parámetros. Es importante comenzar comprendiendo que la unidad requiere pensar la totalidad, ya que los signos tipográficos se agrupan en sistemas más o menos complejos. En este apartado revisaremos algunos tópicos que deben ser atendidos para poder generar un sistema amplio, o bien uno o algunos signos que atiendan a un sistema más reducido; y veremos qué cosas debemos preguntarnos acerca de nuestro diseño.

- La función fundamental o principal que tendrá la tipografía. Es el “para qué” de la tipografía que realizaremos. ¿Será una tipografía para textos? O sea, para ser leída dentro del cuerpo de texto de una obra literaria, lo cual condicionará su forma en función de la lecturabilidad —o el grado en que facilita la lectura (Jury, 2006, p. 86)—. ¿Se utilizará para títulos o rótulos? Lo cual privilegiará el impacto sobre el receptor. ¿Será una tipografía para señalización? Lo que antepone la legibilidad y la decodificación inmediata ante cualquier otro aspecto. ¿Servirá a la comunicación comercial o a la identificación de alguna organización? Para lo cual deberá introducir aspectos de su identidad.

- La lengua, o las lenguas, que se escribirán mediante ella, o lo que se conoce como cobertura idiomática. ¿Tendremos que sumar nuevos signos de puntuación y/o diacríticos? Para ello debemos indagar en las particularidades del lenguaje que será escrito con nuestra tipografía. Según David Jury, la tipografía “media entre el contenido de un mensaje y el lector que lo recibe. Por

ello, para entender la ‘gramática’ de la tipografía, previamente debe obtenerse cierto conocimiento y comprensión del lenguaje y de cómo éste se adapta para funcionar en diversos contextos sociales, es decir, de sus registros” (Jury, 2006, p. 8).



Fuente Astillero, de Fabio Ares con caracteres para la escritura del cirílico a cargo de Walter Chaves y Julieta Jiménez (2024).

- La cantidad de signos que se desarrollarán, o la cobertura sígnica. Diseñar tipografía no necesariamente implica generar una gran cantidad de caracteres. Todo depende de las necesidades de comunicación. Podríamos tener que diseñar un solo signo para ampliar una fuente tipográfica que no lo incluya —aún es común ver fuentes sin acentos—. O bien tener que desarrollar un conjunto limitado de letras —imaginemos, por ejemplo, diseñar un conjunto de mayúsculas para los letreros de un comercio—. ¿Qué implicaría en la actualidad diseñar un “set completo” de caracteres? Bueno, la respuesta es relativa. En su libro *dogma580*, el diseñador de tipos Vicente Lamónaca sostiene que para la escritura del español basta con el desarrollo de 145 signos.

Sin embargo, las fuentes con tecnología OpenType pueden contener miles de caracteres —de hecho, soporta hasta 64.000 glifos—. Pueden tener varios alfabetos a la vez (como latín, griego y cirílico; o kanji, kana y romaji para uso japonés), por lo tanto, pueden ser multilingüaje.

También pueden incluir refinamientos tipográficos como mayúsculas versales, figuras, ornamentos, y caracteres ligados, alternativos y alternativos contextuales, así como conjuntos completos de caracteres acentuados y con signos diacríticos.

- El estilo o los estilos involucrados en su diseño. ¿En qué casillero de la clasificación tipográfica incluimos a nuestra tipografía? ¿Será una tipografía híbrida, o sea la combinación de dos o más estilos? La estructura que subyace en cada signo y determina la morfología general del conjunto (línea de alambre o *cursus*) se viste a través del *ductus*, dos conceptos que provienen de la caligrafía y determinan, con la lógica de la escritura y los estilos históricos, la forma final que adoptarán nuestras letras.

• Los aspectos semánticos, o del sentido. Además de la función lingüística, es decir la que cumple dentro del sistema de signos necesarios para la expresión escrita del lenguaje oral, toda letra tiene, indudablemente, una función expresiva. A través de su forma y su estilo es capaz de transmitir significados, alcanzando muchas veces el poder polisémico de la imagen. Por esta cualidad, podemos decir, por ejemplo, que una tipografía es “seria” ... o que puede “gritar”. Podemos asociarla al perfil de determinada persona, o agrupación, ya que algunas de sus características nos recuerdan a ellas. Esta “caracterización” es resultado de “componentes culturales como valores, actitudes o comportamientos” (Tselentis, p. 36).



Familia tipográfica Ascética, diseñada en conmemoración de los 60 años de las carreras de diseño en la Facultad de Artes. Fabio Ares y Cátedra Tipografía (2022).

• Los aspectos pragmáticos, o del uso que tendrá la tipografía. Lo que tiene que ver con el primer punto que desarrollamos, pero también con los condicionantes tecnológicos que debemos atender al diseñar. ¿Será una letra para obras impresas?, lo cual debe atender a las capacidades y limitaciones del sistema de impresión por el cual serán reproducidas, ¿incluirá trampas de tinta para evitar posibles empastes?... ¿será utilizada en pantallas (pixel fonts)?, ¿en letreros led?; ¿a qué distancia debería ser decodificada? Lo cual demandaría algunos cálculos de tipo ergonómico.

• Los aspectos sintácticos, o los que tienen que ver con la forma que va a adoptar la tipografía. Una vez que se tomaron decisiones sobre lo tratado en los puntos previos se debe pasar al papel en blanco. A continuación, proponemos un proceso de diseño básico, para el cual será necesario tomar más decisiones:

Estructura general

Tendremos que decidir qué proporción tendrán nuestros signos, o sea cuál será la relación

entre la altura y el ancho. Ambas variables están relacionadas al concepto de cuerpo (que es constante), de acuerdo a la forma en que se distribuyen dentro del espacio del tipo digital o glifo.

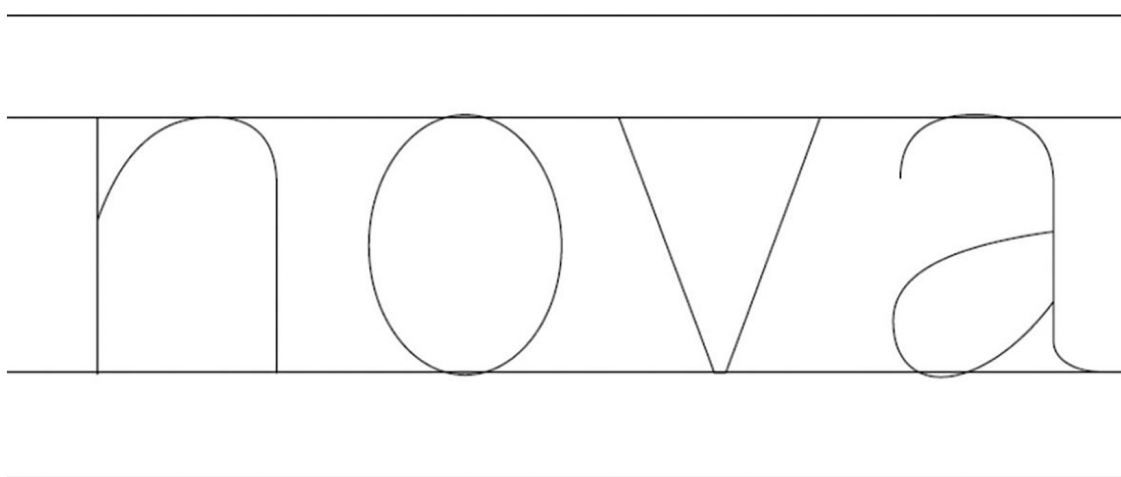
La altura se relaciona al cuerpo a través de las divisiones que nosotros mismos proponemos — las líneas guía que marcamos al comienzo y determinan la altura de la x, la altura y profundidad de ascendentes y descendentes, etcétera—. De las posibles relaciones entre estas dimensiones se desprende el concepto de tamaño aparente, por el cual ante el mismo cuerpo una tipografía puede parecer más grande o más pequeña.

El ancho también es una decisión importante. Refiere al ancho general que tendrá nuestra tipografía para la normal, y no a las variables que podría tener (condensada y/o expandida); ¿será una letra más bien estrecha o más bien ancha?

Otras decisiones generales que debemos tomar antes de comenzar a bocetar, son: el peso que tendrá nuestra letra; la modulación, un concepto caligráfico que tiene que ver con el ángulo de la pluma que la hubiera trazado; el contraste, o sea la relación entre los grosores de los trazos; y el tipo de herramienta que la generará (pluma chata, flexible, pincel, etc).

Signos fundacionales

Siempre empezamos a bocetar por las minúsculas (o la caja baja). Los signos fundacionales son aquellos que contienen el “ADN” de una fuente tipográfica; tomamos “n, o, v” porque su morfología general se asimila a las tres figuras geométricas básicas: el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. A éstas debemos sumar la letra “a” como signo independiente que carga con buena parte de las decisiones morfológicas del sistema.



Signos fundacionales.

Secuencia de diseño

A partir del diseño de los signos fundacionales se diseñan las demás letras de manera secuencial, atendiendo a la lógica formal —por ejemplo, de la “n” sale la “h”, lo que define el criterio para las astas ascendentes—. Se debe trabajar también con grupos de signos (los rectos, los combinados con rectas y curvas, los oblicuos y los curvos).

Luego se hace lo mismo con las mayúsculas, o la caja alta. Más tarde con el resto de los signos hasta completar el set.

Comenzamos con una monolínea que describe la estructura general de cada signo (*cursus* o línea de alambre) y trabajamos de manera comparativa, ya que las decisiones sobre una letra impactan sobre las otras —por ejemplo, en la tensión de las curvas—.

El siguiente paso es “vestir” esa línea, y lo hacemos a partir del concepto de *ductus*, incorporando a la morfología conceptos que vienen de la caligrafía, como el estilo, el peso, la herramienta, y la velocidad del trazo.



Secuencia para el diseño de minúsculas.

Terminales

¿Qué forma tendrán las terminaciones de nuestros signos?, ¿cómo serán los serif?, ¿rectos u oblicuos, ganchos o gotas? ¿Y sus comienzos? Este punto está íntimamente ligado a los estilos históricos. Está muy mal visto mezclar criterios estilísticos dentro de un mismo sistema tipográfico, por lo que tenemos que estar atentos a los modelos (podemos revisar muestrarios de letras

o especímenes) y a los diseños históricos. No se trata de copiar sino de comprender las decisiones de diseño que adoptaron los modelos históricos, y que se encuentran instaladas como un código entre los diseñadores de tipografía.

Nuestra tipografía podrá incorporar más o menos cantidad de terminales. Eso dependerá del tipo de sistema que desarrollemos.

Sistemas cerrados y abiertos

Dijimos que los signos tipográficos se agrupan en un sistema. Decimos que éste es cerrado, cuando involucra menos decisiones de diseño y más generales, lo que lo hace previsible —como en los casos de los diseños más geométricos o los modulares—. Los sistemas abiertos, por el contrario, incluyen más decisiones de diseño, tanto a nivel general como en algunos signos, lo que los hace más originales.

Decisiones particulares

Un concepto que se desprende del punto anterior. Son aquellas que hacen original a nuestra tipografía. Pueden involucrar al conjunto o a algunos signos, —por ejemplo, la inclusión de ciertas terminaciones e incluso giros estilísticos—.

Caracteres especiales

¿Nuestra fuente incluirá caracteres especiales? Además de las letras, los números y los signos de puntuación, los matemáticos, los monetarios, las versales, etcétera, existen otros signos tipográficos que son producto de la unión de dos o más letras. Podemos incluir signos combinados, ligados y abreviaturas.



Ampliación del set de caracteres.

Posición de los signos

Refiere a cómo se ubican los signos respecto de las áreas en que puede dividirse el cuerpo. ¿Desde dónde cuelgan?, ¿en qué línea se apoyan? Se debe prestar especial atención a este punto, ya que la incorrecta posición de los signos —los de puntuación, por ejemplo— atenta contra la decodificación y la lecturabilidad del sistema.

Ajustes y compensaciones ópticas

La tipografía no es geometría sino óptica. Aún en los modelos más básicos y/o modulares es necesario incorporar una serie de ajustes que tienen que ver con la manera en que se perciben los signos, y que se realizan en pro de la armonía visual del sistema. El rebasamiento en curvas, ápices y vértices, la incorporación de blanco en los encuentros de los trazos, el adelgazamiento de horizontales y oblicuas respecto de las verticales, son algunos de ellos.

Según el diseñador Jorge de Buen Unna:

(...) los diseñadores tipográficos se valen de una variedad de engaños para hacer creer al observador en la uniformidad de los rasgos y las dimensiones. Introducen en los caracteres numerosos ajustes, con los que dan impresiones tales como estabilidad, regularidad en las dimensiones y congruencia en la construcción (2011, p. 136).

Programa tipográfico

Este es el concepto por el cuál una fuente se transforma en familia. A partir del diseño de nuestra “normal” podríamos desarrollar las variables de tono, inclinación y proporción. Pero también podríamos generar lo que se conoce como familia serial, es decir, la que posee variables de estilo (a partir de la misma estructura podemos diseñar una fuente sans serif y otra con serif).

En la actualidad, tecnologías como el multiple master permiten la obtención de variables por software (esto arroja los conceptos de interpolación, la generación de variables intermedias entre una fuente liviana y una pesada; y extrapolación, la obtención de una fuente a partir de otra).

ANEXO

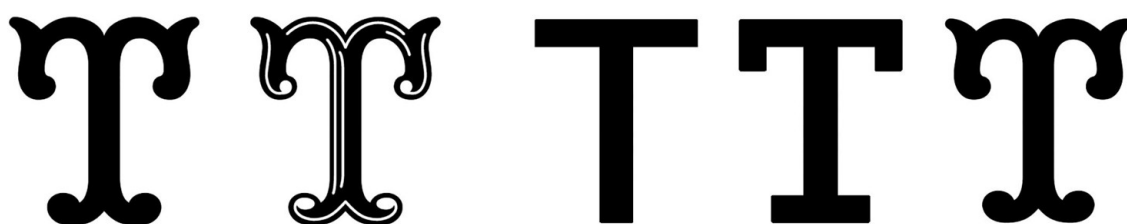
Guía para el diseño de tipografía

A continuación, revisaremos una serie de elementos a tener en cuenta a la hora de generar un sistema de signos tipográficos. No se trata de una receta única sino de una propuesta

básica para guiar a los alumnos a lo largo del proceso, que no es lineal e involucra la observación y la comparación.

Decisiones previas

Antes de comenzar a bocetar es necesario establecer si será una letra para componer textos o para componer títulos (*display*), de qué estilo va a ser, qué peso tendrá, es decir si será una tipografía liviana o más bien pesada; qué modulación, si sus trazos son uniformes o se engrosan y adelgazan, y respondiendo a qué angulatura; qué contraste, o sea la diferencia entre finos y gruesos; y qué tipo de herramienta la trazará (pluma chata, flexible, pincel, etc).



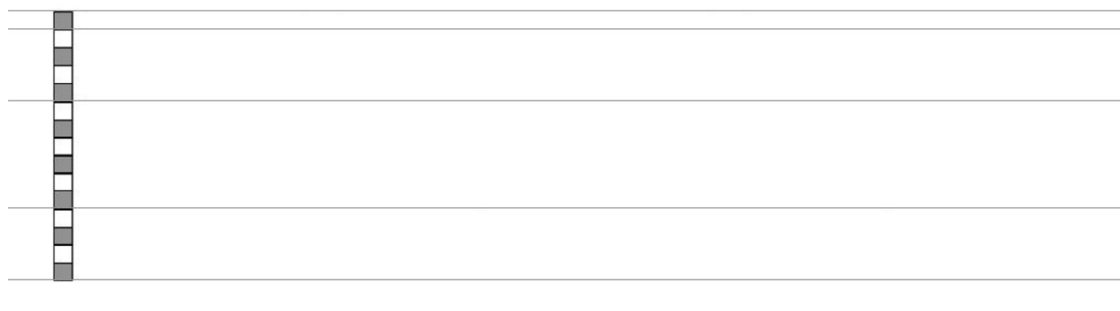
¿Título o texto?

Decisión del estilo.

Proporción

• Líneas guía

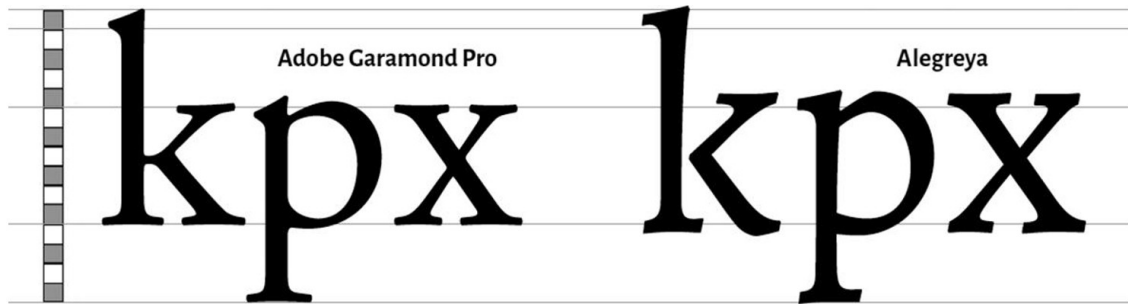
No dibujamos letras sobre el papel en blanco. Debemos trazar las líneas que definirán sus relaciones internas dentro del alto del cuerpo. Tendremos líneas básicas y otras complementarias.



Definición de las líneas guía. Open Educational Resources for Typography. Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 Argentina License.

• En el alto

Definirán la altura de la x, la altura y profundidad de ascendentes y descendentes, la posición de los signos de puntuación, etcétera. Recuerden que esto determinará el tamaño aparente.



Tamaño aparente. Open Educational Resources for Typography. Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 Argentina License.

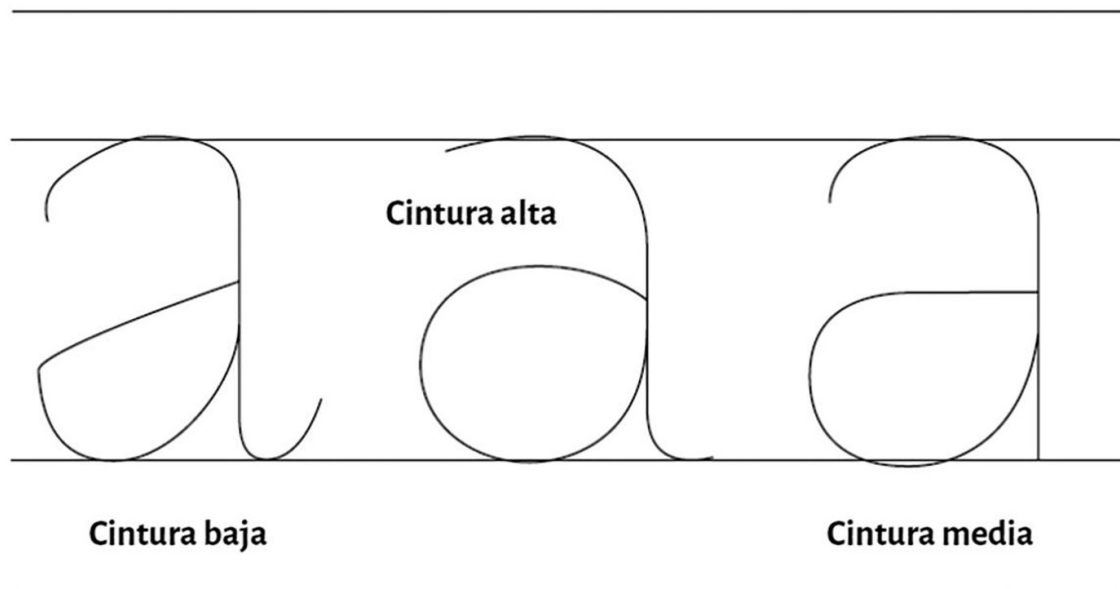
• En el ancho

Las letras de una misma fuente no tienen el mismo ancho (existen grandes y pequeñas diferencias entre ellas). La letra “n” es el parámetro que determina la relación alto-ancho para la normal; el cánon actual por lo general determina una relación de 5:4.

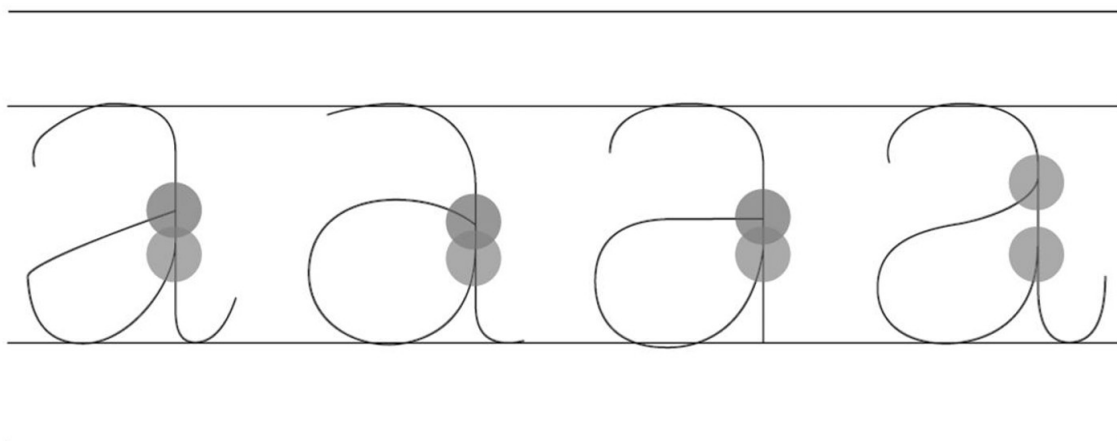
Secuencia

• Partir de los signos fundacionales

Empezamos a bocetar en monolínea (línea uniforme) y por las minúsculas. Y por los signos fundacionales “n, o, v, a”. En ellos se aplicarán muchas decisiones que compartirá el sistema.



Definición de la cintura tipográfica.



Encuentros de trazos (sin transición y con transición).

- **Definir el estilo y sus lógicas de trazado**

A partir de la estructura básica que define la monolínea (cursus) definimos el ductus, que es lo que va a “vestir” a nuestra letra de “alambre”, atendiendo a lógicas caligráficas (ángulo de trazado, velocidad, tensión de curvas, etc.) y al estilo histórico (clasificación tipográfica).

- **Trabajar de manera secuencial**

De las letras fundacionales salen las otras, a partir de las lógicas que comparten. Un cambio en una seguramente impactará sobre el resto. Podemos agruparlas por sus características formales (rectas, curvas, oblicuas y sus combinaciones).

N M H T E F L P R B U
O Q C G D
V A W X Y Z K
S

Secuencia para el diseño de mayúsculas.

- **Operaciones en la secuencia**

Dijimos que las letras comparten lógicas y formas. Por lo tanto, para generar una a partir de otra, podemos recurrir a la repetición, a la rotación o al espejado. Pero con atención porque estas operatorias podrían afectar algunos criterios de trazado.

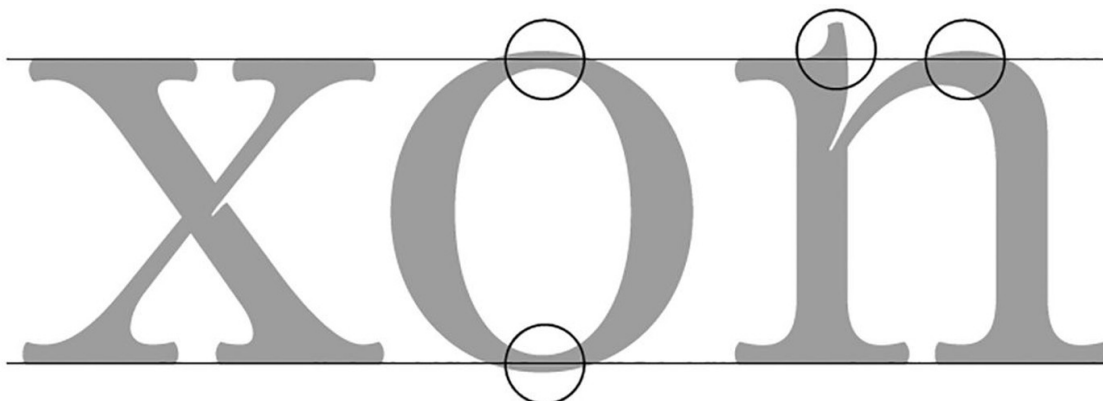
- **Definir comienzos y terminaciones**

Los sistemas tipográficos abiertos contemplan una mayor cantidad de decisiones de diseño. En ellos podremos encontrar trazos que comienzan y/o terminan de manera diferente. Esto, por lo general, tiene que ver con lógicas caligráficas como el ángulo de trazado, el estilo y la herramienta utilizada.

Ajustes ópticos

- **Rebasamiento**

Para que las letras se perciban como del mismo tamaño, es necesario que tanto los trazos curvos como los vértices y ápices, traspasen levemente las líneas imaginarias que contienen al signo.



Rebasamiento en minúsculas de la tipografía Biblioteca, de Roberto Osses (2016).

- **Alejarse de la geometría**

El diseño de tipografía no es matemático. Tenemos que recurrir a la observación, con el fin de compensar huecos y asegurar continuidades, buscando la armonía y el equilibrio visual en un juego de forma y contraforma.

- **Evitar nudos visuales**

Para obtener un color tipográfico homogéneo y evitar el empaste visual en el encuentro de los trazos debemos compensar ópticamente, reduciendo las astas en los puntos de conjunción.



Reducción de los trazos en puntos de conjunción para evitar empastes visuales.

• Ajustes horizontales y oblicuos

Las astas horizontales se perciben más gruesas que las verticales, por lo tanto, debemos recurrir a su adelgazamiento. Las oblicuas suelen tener valores intermedios.

• Ajustes en el peso

Se deben engrosar las curvas verticales en relación a las astas verticales con el fin de equiparar el peso visual entre ambas.

• Ajustes en la verticalidad

Se deben reducir las partes superiores ya que si no se verán más anchas.

Conclusiones

En estas páginas pudimos apreciar la estrecha relación existente entre los diseñadores y la tipografía. A diario se crean fuentes tipográficas, y más allá del grado de especialidad que ha alcanzado su diseño en los últimos años. Múltiples aspectos y decisiones se deben atender en el diseño de tipografía, comprenderlos a fin de incorporarlos en la tarea, permitirá explotar la letra como valiosa herramienta para la comunicación visual.

Mediante ésta, podremos generar soluciones únicas para nuestros clientes, considerando que la originalidad es un requisito y un plus para cualquier propuesta, sumaremos a nuestros diseños aspectos históricos y culturales a los que refieren las letras que nos rodean. Estaríamos produciendo un valor agregado, con mensajes visuales menos universales y más anclados, retroalimentando así la identidad local.

Resulta muy importante que los diseñadores que van a crear, modificar o simplemente seleccionar las nuevas fuentes tipográficas, comprendan su importante rol social, puedan asumirlo con responsabilidad y aplicarlo a sus trabajos.

Referencias

- AA.VV. (S/F) OERT. Open Educational Resources for Typography. Buenos Aires, Argentina: Cátedra Cosgaya, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. <https://www.oert.org/>
- Ares, F. (2019). Estudio y puesta en valor del patrimonio tipográfico argentino como fuente para el diseño de tipografía. En María Garone Gravier (comp.). *Signos, letras y tipografías en América Latina*. México: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Buen Unna, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Gijón: Trea Ediciones.
- Fontana, R. (2012). De signos y siglos. *Ganarse la letra*, Antologías, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Henestrosa, C., Meseguer, L. y Scaglione, J. (2012). *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla*. Madrid, España: Tipo e.
- Jury, D. (2006). *¿Qué es la tipografía?* Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Lamónaca, V. (2018). *dogma580. Apuntes para un abordaje ideológico de la producción y distribución de tipografías*. Montevideo, Uruguay: ¡Que sea para bien!
- Lupton, E. (2009). *Pensar con tipos*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Monsalve, V. (2016). Tipografía como tecnología. En Vicente Lamónaca (comp.). *{Diez años de tipografía digital uruguaya}. Sucedió*. Montevideo, Uruguay: ¡Que sea para bien!
- Pepe, E. G. (2010). *Tipos formales. La tipografía como forma*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Utopía.
- Rivers, C. (2011). *Taller de tipografía* (1ra. ed. en español) Barcelona, España: Promopress.
- Tselentis, Jason (2012). *Typo, forma y función* (1ra. ed. en español) Barcelona, España: Promopress.

SEGUNDA PARTE

Usos tipográficos: gestión y edición

(...) los tipógrafos tienden a enamorarse de ciertos libros.

—Robert Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico*

CAPÍTULO 5

Gestión de fuentes tipográficas

Octavio Osores

Introducción

Este texto nos va a permitir conocer cómo elegir una o más familias tipográficas para su utilización en diversos proyectos de diseño, su contexto de aplicación, sus condicionantes y las diversas razones legales necesarias para su uso. Asimismo, otro aspecto que vamos a considerar es la búsqueda y descarga de los archivos de fuentes seleccionados y su posterior instalación por medio de diferentes *softwares* de gestión.

Criterios para elegir tipografía

A la hora de diseñar, existe un punto que tiene una especial preponderancia: la elección de una determinada tipografía. Los criterios son amplios, y los motivos aún más, pero en lo que estamos de acuerdo es que de ninguna manera responde a una selección natural, por el contrario, implica un amplio conocimiento sobre distintos aspectos de la tipografía, e involucra una serie de decisiones muchas veces influenciadas por nuestra formación, y otras por tendencias o reglas del mercado de tipos digitales.

Un libro de reciente edición titulado *Tipo elige tipo*, brinda algunas pistas sobre qué debemos tener en cuenta para elegir una fuente tipográfica de la mano de diecisiete reconocidos tipógrafos iberoamericanos. Desde su prólogo, Marina Garone atribuye la elección objetiva a los modelos de clasificación o taxonomía tipográfica, formalizados por tipógrafos y estudiosos como Maximilien Vox —de quien la Asociación Tipográfica Internacional (AtypI) toma su propio modelo—; a los sistemas de comercialización de fuentes y las formas de difundirlas, primero impulsados desde los muestrarios de letras de la fundidoras, y más cerca en el tiempo, desde las listas de tipografía, como *MyFonts* o *Fontshop*, que establecen rankings tipográficos de acuerdo con criterios comerciales o tendencias en el uso; el tercer punto señalado por Garone refiere a la educación, y a como las posturas de docentes e investigadores puede reglar la elección tipográfica.

El diseñador estadounidense Michael Bierut (*Pentagram*) brindó sus razones a la hora de elegir una tipografía:

Porque funciona; porque nos gusta su historia; porque nos gusta su nombre; por quien la diseñó; porque están ahí; porque nos obligan; porque nos recuerda algo; porque es hermosa; porque es fea; porque es aburrida; porque es especial; porque creemos en ella; porque se puede. (Bierut, 2007, párr. 5)

Rubén Fontana, también desde el libro *Tipo elige tipo*, nos plantea una postura más funcional: “Para componer una página, o diseñar cualquier comunicación, selecciono la tipografía persiguiendo parámetros muy simples y afines a la función: la tipología del mensaje, el contexto de la comunicación, estilo del texto, época de referencia, distancias y situación de lectura.” (2011, p. 30.)

El tipógrafo catalán Andreu Balius, en la misma publicación se pregunta un tanto más pragmáticamente: “¿qué tipo escogemos y porqué lo seleccionamos?; ¿qué queremos o debemos comunicar?; ¿cómo lo queremos comunicar?; ¿qué tono queremos emplear?; ¿ante qué tipo de productos nos encontramos?”. (2011, p. 20)

El autor del blog *Letritas*, Juan Pablo de Gregorio, señala tres métodos para seleccionar una letra:

- El método **cerrado**, donde se limita la paleta a un número determinado de fuentes, con todo lo que esto implica.
- El método **directo**, en el cual se elige una tipografía de acuerdo a lo primero que este remite, sin búsquedas asociativas ni ideas complementarias (lamentablemente es el más utilizado).
- El método **abstracto**, más vinculado a aspectos técnicos, como la morfología o la legibilidad.

Como pudimos ver, no existe una única manera de elegir tipografías. La selección puede realizarse en base a muchos criterios, pero sin lugar a dudas responde a un hecho racional, donde solo puede beneficiarse aquel que posee una formación sólida en la materia.

La función fundamental o principal que tendrá la tipografía, es el “para qué” de la tipografía que utilizaremos. ¿Será una tipografía para textos? O sea, para ser leída dentro del cuerpo de texto de una obra literaria, lo cual condiciona su forma en función de la lecturabilidad –o el grado en que facilita la lectura (Jury, 2006, p. 86)–. ¿Se utilizará para títulos o rótulos? Lo cual privilegiará el impacto sobre el receptor. ¿Será una tipografía para señalización? Lo que antepone la legibilidad y la decodificación inmediata ante cualquier otro aspecto. ¿Servirá a la comunicación comercial o a la identificación de alguna organización? Para lo cual deberá introducir aspectos de su identidad.

Cobertura idiomática y cobertura sígnica

La lengua, o las lenguas que se escribirán mediante ella, es lo que se conoce como cobertura idiomática. ¿Tendremos que sumar nuevos signos de puntuación y/o diacríticos? Para ello debemos indagar en las particularidades del lenguaje que será escrito con nuestra tipografía.

Según David Jury:

La tipografía media entre el contenido de un mensaje y el lector que lo recibe. Por ello, para entender la ‘gramática’ de la tipografía, previamente debe obtenerse cierto conocimiento y comprensión del lenguaje y de cómo éste se adapta para funcionar en diversos contextos sociales, es decir, de sus registros. (2006, p. 8).

La otra situación que tenemos que contemplar es la cantidad de signos que se desarrollarán, o la cobertura sígnica. Diseñar tipografía no necesariamente implica generar una gran cantidad de caracteres. Todo depende de las necesidades de comunicación. Podríamos tener que diseñar un solo signo para ampliar una fuente tipográfica que no lo incluya —aún es común ver fuentes sin acentos—. O bien tener que desarrollar un conjunto limitado de letras —imaginemos, por ejemplo, diseñar un conjunto de mayúsculas para los letreros de un comercio—.

¿Qué implicaría en la actualidad diseñar un “set completo” de caracteres? La respuesta es relativa. En su libro *dogma580*, el diseñador de tipos Vicente Lamónaca sostiene que para la escritura del español basta con el desarrollo de 145 signos. Sin embargo, las fuentes con tecnología *OpenType* pueden contener miles de caracteres —de hecho, soporta hasta 64.000 glifos—. Pueden tener varios alfabetos a la vez (como latín, griego y cirílico; o *kanji*, *kana* y *romaji* para uso japonés), y por lo tanto ser multilingüaje. También pueden incluir refinamientos tipográficos como mayúsculas versales, figuras, ornamentos, y caracteres ligados, alternativos y alternativos contextuales, así como conjuntos completos de caracteres acentuados y con signos diacríticos.

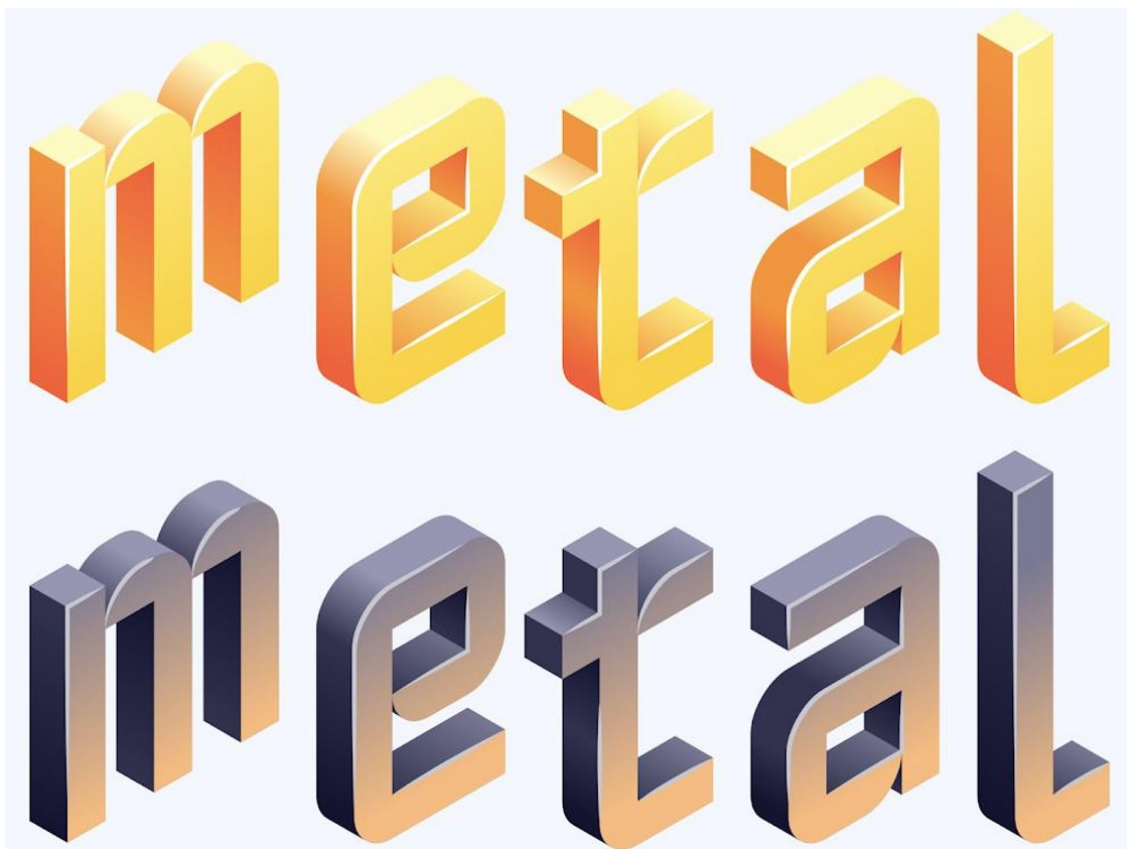
Color fonts y Variable fonts

En los últimos años han surgido nuevas características en las fuentes digitales, producto del avance tecnológico de *OpenType*.

Color fonts

En el caso de este tipo de fuentes (también conocidas como fuentes cromáticas) la tecnología permite el uso de varios colores elegibles en un solo glifo, en lugar de uno solo utilizado en las fuentes más

difundidas. Se pueden anular estos colores modificando el archivo fuente, ya que los valores se encuentran dentro del mismo. Según Sheeter, “esta tecnología relativamente nueva permite a los diseñadores configurar la paleta de colores dentro de la fuente para expresarse con el color de una manera que antes no sería posible fuera de las aplicaciones gráficas avanzadas”. (Sheeter, https://fonts.google.com/knowledge/introducing_type/introducing_color_fonts, párr. 1)



La fuente Nabra contiene múltiples ID de índice para las muestras de color dentro de su paleta. Imagen extraída de https://fonts.google.com/knowledge/introducing_type/introducing_color_fonts

Variable fonts

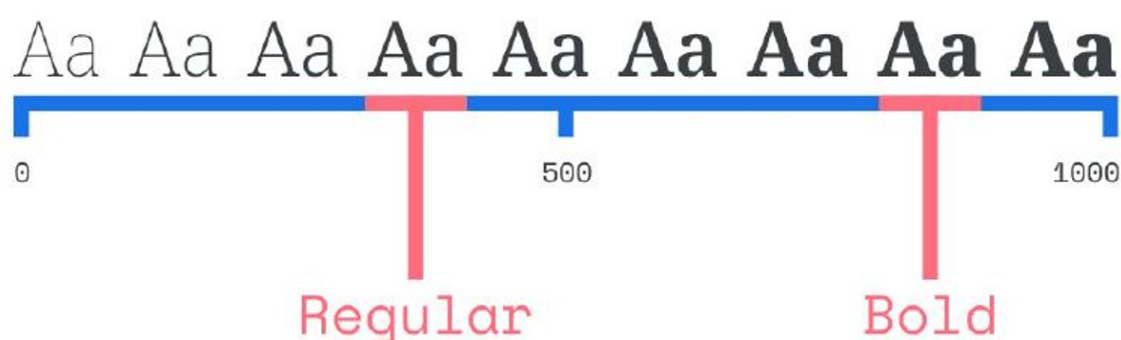
Elliot Jay Stocks nos introduce al mundo de las fuentes variables en su artículo en *Google Fonts*:

Las fuentes variables, oficialmente conocidas como *OpenType Font Variations*, eliminan las distinciones explícitas entre diferentes pesos y estilos, que han existido desde los primeros días de la composición tipográfica. No es exagerado decir que esto representa un gran avance en la tecnología de fuentes en los últimos años.

Con las fuentes variables, la elección de qué tan pesado, inclinado o ancho (o cualquier otro parámetro) debe ser el tipo se deja en manos del usuario, en lugar de que el diseñador tipográfico decida por nosotros. Tradicionalmente, todos los pesos y estilos posibles se han separado en diferentes archivos de

fuentes, mientras que las fuentes variables combinan todas esas variaciones en una sola. Debido a esto, el tamaño total del archivo se reduce considerablemente en comparación con la carga de varios archivos de fuentes individuales, y esa es una consideración clave para la tipografía *web*.

La forma más sencilla de pensar en fuentes variables es imaginar un control deslizante (en realidad llamado eje), con el peso más ligero (normalmente llamado algo así como *Thin* o *ExtraLight*) en un extremo, regular en el medio y el peso más pesado (normalmente llamado algo como *ExtraBold* o *Black*) en el otro. Donde tradicionalmente teníamos que elegir pesos de puntos específicos en esa escala, determinados por el diseñador tipográfico durante la producción de la fuente, ahora podemos elegir cualquier punto de la escala. (Stocks, https://fonts.google.com/knowledge/introducing_type/introducing_variable_fonts, párr. 1)



Imaginemos a las fuentes variables como un dispositivo que nos muestra un control que puede variar entre una variable más ligera en un extremo, hasta llegar a la más pesada en el otro. Imagen extraída de https://fonts.google.com/knowledge/introducing_type/introducing_variable_fonts



Las fuentes variables combinan todas esas variaciones en un solo archivo. Imagen extraída de https://fonts.google.com/knowledge/introducing_type/introducing_variable_fonts

Contexto de aplicación

Este concepto se refiere al lugar físico y/o geográfico donde aplicaremos los mensajes tipográficos.

Soportes. Históricamente se utilizaron diversos soportes para el registro de la escritura: la piedra, la arcilla, el pergamino y el papiro son algunos de ellos. La tipografía, como sistema reprográfico, nació para ser impresa sobre papel, más tarde, de la mano de la señalización y la publicidad se trasladó a los carteles, un lugar desde donde pudo trascender las dos dimensiones. Las pantallas –algo veremos sobre ello más adelante– las tienen como protagonistas a partir de la segunda mitad del siglo XX; allí pudieron cobrar movimiento, algo impensado para el mismísimo Gutenberg.

El entorno. Vivimos rodeados de mensajes visuales donde la tipografía es protagonista. Las señales y los carteles de publicidad tienen funciones muy diferentes, que no pueden confundirse bajo ninguna circunstancia. Allí, además de aplicar nuestros conocimientos tipográficos, será fundamental el uso de códigos y mensajes acordes a los objetivos de nuestro trabajo de comunicación visual. No es lo mismo señalar, que informar sobre un tema o promocionar un producto determinado. Además, debemos tener en cuenta la situación de lectura, ya que, por ejemplo, no es lo mismo comunicar para un peatón que para el pasajero de un colectivo.

Condicionantes técnicos y adaptaciones

La tecnología siempre fue un condicionante para la producción tipográfica. Para el caso particular de los impresos, debemos asegurarnos de trabajar en formato vectorial para evitar las imperfecciones que produce la trama sobre los trazos, y tener muy en cuenta los sistemas de impresión a utilizar –ya mencionamos las trampas de tinta como un recurso utilizado por los tipógrafos–.

Otro ejemplo, probablemente más cercano, es el de la letra y el color: debemos saber que, si queremos un signo a cuatro colores, tenemos que asegurarnos un correctísimo registro en el pliego impreso.

Existen tipografías especialmente diseñadas para ser utilizadas en pantallas (los ejemplos clásicos son *Verdana* y *Georgia*, de Matthew Carter, las más utilizadas en diseño *web*). Aunque hoy en día no existen mayores limitaciones con resolución de pantalla, pues los dispositivos tienen cada vez más definición, siempre debemos asegurarnos dónde se van a reproducir, o dónde se pueden llegar a proyectar, pues el escalado del punto puede resultar muy problemático.

Veamos dos conceptos para las *pixel fonts*:

Hinting. Es un concepto microtipográfico ligado a los condicionantes tecnológicos. Se refiere a las instrucciones que se asignan a las tipografías digitales mediante las cuales se pueden imprimir en soportes de media o baja resolución (como la pantalla de algunas computadoras) conservando su legibilidad y características esenciales. El *hinting* simplifica y clarifica los distintos caracteres adquiriendo mayor importancia cuanto menor sea el tamaño en el que se reproduce el texto.

Responsive design. Es un concepto ligado a la maquetación *web*, y para la tipografía, más vinculado a la *praxis* macrotipográfica, aunque pueden definirse cada vez más parámetros microtipográficos, lo cual es muy importante para nosotros, ya que como sostuvo Miguel Catopodis, “aproximadamente el 95% de la información en la *web* es escritura en su forma visual, es decir, tipografía” (2012, párr. 9). El diseño web adaptativo o adaptable es una técnica de diseño y desarrollo de sitios web que mediante variables en las estructuras fluidas y en la hoja de estilo CSS, consigue adaptar el sitio al entorno de navegación del usuario (dispositivos móviles, tabletas, PC, TV). Está basado en el concepto de *One Web* que hace referencia a la idea de construir una “*web* para todos”, accesible desde cualquier tipo de dispositivo.

Aspectos legales

Detrás del diseño de una fuente existe un autor o una fundidora que posee los derechos para su comercialización. Es por ello que tenemos que considerar las distintas opciones de uso de las familias tipográficas que vayamos a adquirir.

La publicación de ATypl, *Tipografía, licencias y derechos de uso*, menciona las diversas características de una licencia de uso de una fuente:

Una fuente tipográfica es el resultado de un minucioso trabajo llevado a cabo por expertos durante meses o incluso años, hasta lograr que miles de caracteres en varios pesos y estilos evolucionen para convertirse en una herramienta útil y creativa...[] El uso legal de las fuentes tipográficas muestra respeto por los colegas que diseñan caracteres...[] Usted no compra las fuentes, sino que obtiene ciertos derechos de uso según se describe en un contrato de licencia (EULA) que debe aceptar antes de descargar una fuente.

Cada fundidora y cada tipografía tienen sus propios contratos de licencia. Estos pueden diferenciarse en algunos detalles, pero tenemos cinco reglas generales:

1. Características de la licencia: Cuando utilice una fuente asegúrese de tener la licencia apropiada. Una licencia básica permite el uso en un número limitado de sitios de trabajo, dispositivos o usuarios. Una licencia multi-usuario admite un número que puede ser más amplio, pero define una cantidad de estaciones de trabajo, dispositivos o usuarios.

2. Licencia especial: La reproducción de fuentes en los documentos, software, dispositivos o sitios web está sujeta a una reglamentación específica. Si desea utilizar una fuente de modo que no está contemplado en la licencia, deberá procurarse una licencia especial.

3. Terceros: Las fuentes no pueden ser cedidas a terceras personas, ni siquiera en calidad de préstamo. Sus amigos, colegas, clientes o impresoras necesitan sus propias licencias.

4. Modificaciones: La mayoría de las fundidoras no permiten modificaciones en sus fuentes. Si quiere realizar alguna alteración, necesitará una autorización por escrito.

5. Preguntas sobre la licencia: Si tiene preguntas relacionadas con la licencia de la fuente, revise el EULA o contacte a su distribuidor o a la fundidora. (Gambrowitsch, 2010, p. 2)

El sitio web de la fundidora *MyFonts* nos presenta opciones de licencia más específicos:

“Escritorio: para usar en una PC de escritorio. Para los usos más comunes, tanto personales como profesionales, para uso en aplicaciones de escritorio (maquetación, dibujo vectorial, retoque fotográfico). Las licencias de escritorio se basan en el número de usuarios de las fuentes; es decir, el número de equipos en los que se instalará la fuente. Asegúrese de revisar el acuerdo de licencia de escritorio de la fundidora, ya que pueden aplicarse algunas restricciones, como el uso en logotipos / marcas comerciales, restricciones geográficas (número de ubicaciones) y productos que se venderán. Las licencias de escritorio son acumulativas. Si necesita una licencia de escritorio que cubra a usuarios adicionales, simplemente haga un nuevo pedido para el mismo paquete de escritorio, para la cantidad de usuarios adicionales.

Webfont: para un sitio web. Una licencia de fuente web le permite incrustar la fuente en su sitio web, de modo que pueda mostrarse en cualquier navegador. Servirá el *kit* de fuentes web para su propio sitio y lo vinculará en el CSS. Las fuentes web se pueden utilizar en varios sitios web / dominios siempre que todos los sitios web / dominios pertenezcan al único propietario de la licencia y no se superen las páginas vistas. Las agencias responsables de los sitios web de varios clientes, por ejemplo, agencias de diseño web o proveedores de alojamiento, no pueden compartir una única licencia de fuente web en los sitios web de varios clientes.

Anuncios digitales: para usar en anuncios HTML5. Puede utilizar este tipo de licencia para incrustar fuentes en anuncios digitales, como anuncios creados con HTML5. Proporcionaremos un *kit* que contiene fuentes web que se pueden utilizar en anuncios digitales, como anuncios de banner. Este *kit* puede compartirse con terceros que trabajen en su nombre para producir las creatividades publicitarias,

sin embargo, usted es totalmente responsable de ello. Los anuncios digitales también tienen patrones de uso diferentes en comparación con los sitios *web*. La mayoría de los sitios *web* generalmente tienen visitas de página consistentes mes a mes, mientras que las impresiones publicitarias pueden variar enormemente de un mes a otro. Los precios reflejan esto, lo que hace que sea mucho menos costoso utilizar una licencia de publicidad digital.” (www.myfonts.com/licensing, párr. 2)

Por otro lado, una distribuidora que ofrece opciones de fuentes gratuitas como *fontquirrel.com* nos aclara ciertas cuestiones sobre el uso de las mismas. En primer lugar, nos explica que han verificado que las fuentes tengan licencias gratuitas para uso comercial en la modalidad escritorio, lo que significa que las podemos instalar en nuestra computadora y utilizarlas para determinados proyectos.

Al descargar el archivo con la fuente elegida, nos recomienda leer en primera instancia el archivo correspondiente a la licencia, en donde podemos saber fehacientemente el uso que le podemos dar. Entre otras definiciones, se menciona que:

Por la presente se otorga permiso, sin cargo, a cualquier persona que obtenga una copia del *software* de fuentes, para usar, estudiar, copiar, fusionar, incrustar, modificar, redistribuir y vender copias modificadas y no modificadas del *software* de fuentes. (“*Software* de fuentes” se refiere, en este caso, al conjunto de archivos publicados por los titulares de los derechos de autor bajo esta licencia y claramente marcados como tales. Esto puede incluir archivos fuente, scripts de compilación y documentación) (SIL Open Font License, párr. 1)

Gestión de fuentes

Después de transitar la etapa de elección tipográfica de acuerdo al proyecto que se nos plantea, pasamos a la búsqueda y descarga de las mismas, ya sea en sitios de fundidoras o de diseñadores de tipografía.

Las fundidoras actuales toman su nombre de las antiguas fundidoras de caracteres metálicos, verdaderas fábricas de letras que surgirían a partir de la invención de los tipos móviles a mediados del siglo XIV. Podemos mencionar a *Aldo Manuzio*, *Nicolas Jenson*, *Claude Garamond*, *Giambattista Bodoni*, entre otros.

Con la aparición del entorno gráfico en las computadoras, más precisamente a mediados de la década de 1980 con *Macintosh* y posteriormente con *Windows*, surgen las primeras fundidoras digitales, tales como *Emigre*.

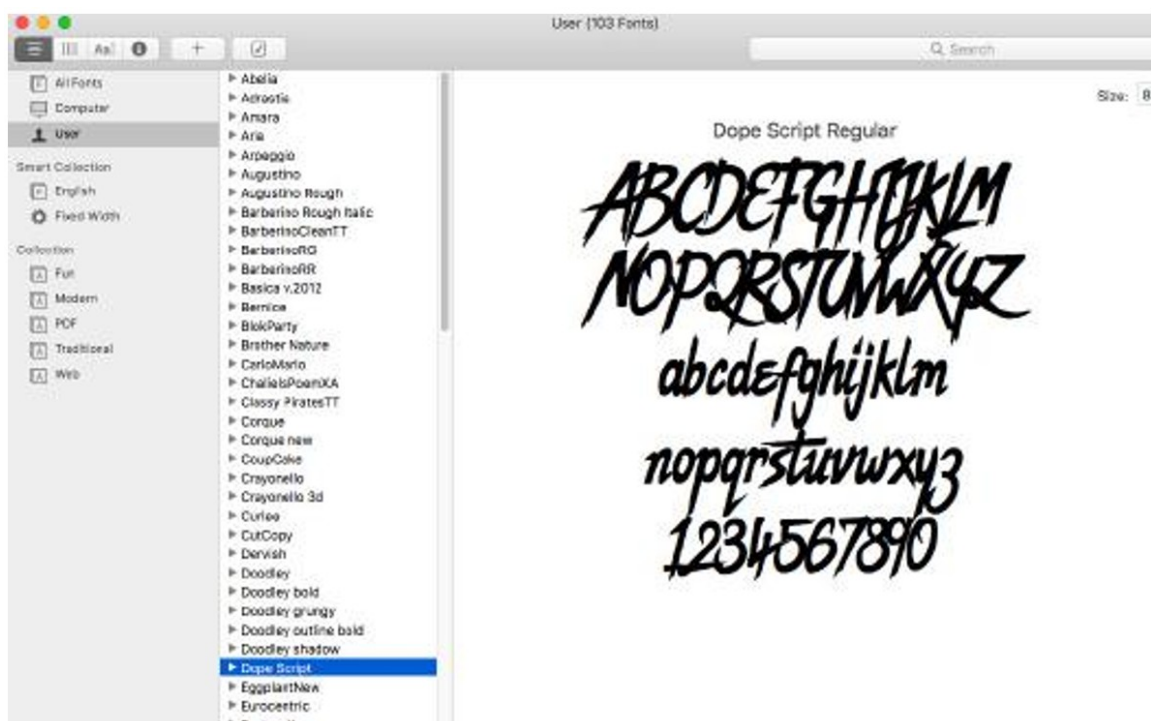
Al decir de Sol Matas:

El surgimiento de los programas de autoedición y el *software* especializado para el diseño tipográfico permitió la creación de fundiciones tipográficas digitales personales, la creación de tipografías a la carta y propició la experimentación que ni los tipos de metal ni los sistemas de composición en frío posibilitaban. (Matas, 2009, párr. 2)

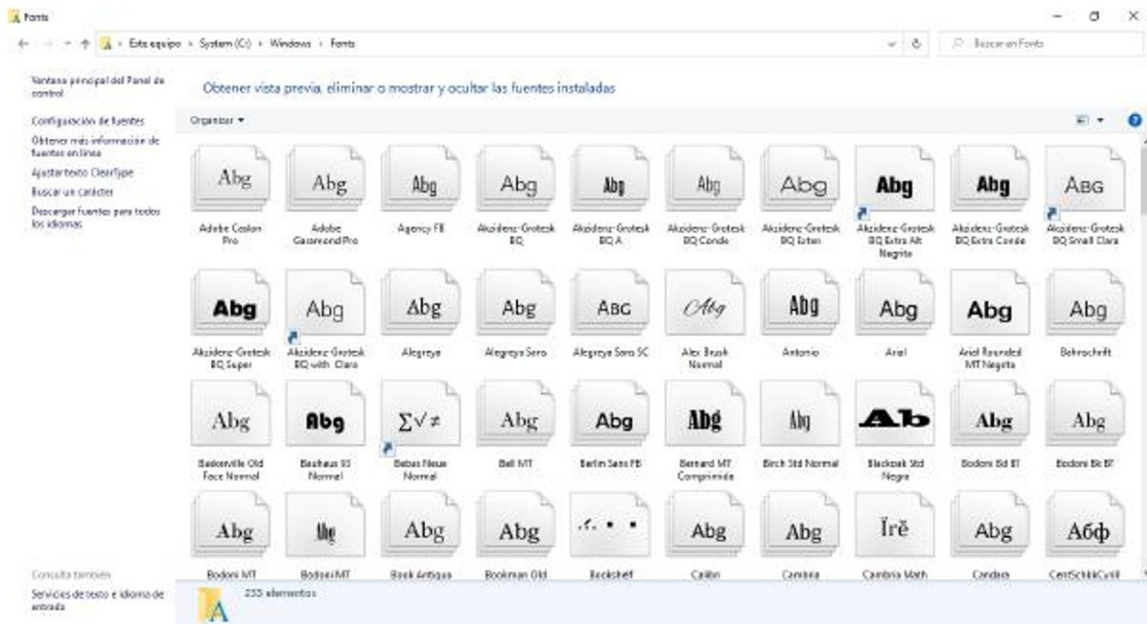
Instalación de fuentes

Para la instalación de una fuente tipográfica, existen dos opciones: los softwares de gestión de fuentes nativos de los sistemas operativos o los programas administradores externos.

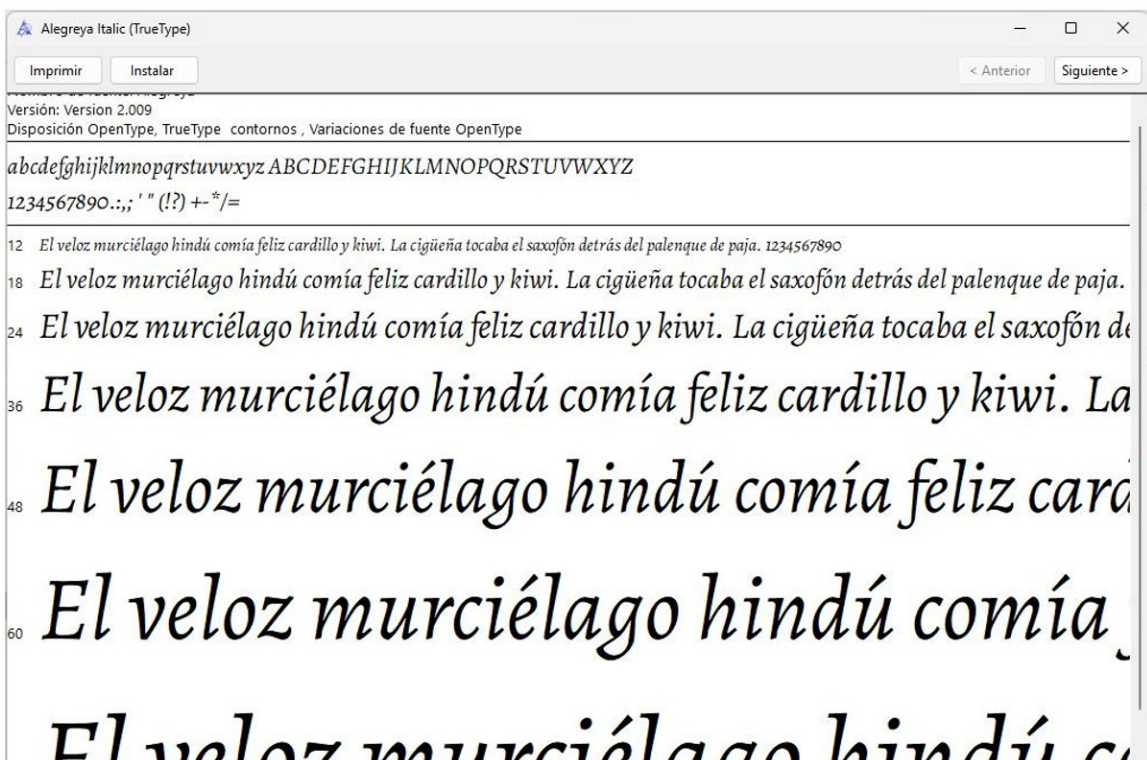
MacOS ofrece *FontBook* como administrador predeterminado, en *Windows* la operatoria se hace copiando (instalándose de manera automática) los archivos en una carpeta específica llamada *Fonts*, que se encuentra dentro de la carpeta *Windows*. Estas herramientas son útiles pero muy básicas. Es por ello que nos inclinamos al *software* de administración y gestión de fuentes. En los programas de este tipo, el usuario puede organizar los distintos *sets*, activarlos cuando los necesite, agruparlos o desinstalarlos. Por otra parte, ayuda al rendimiento y estabilidad del sistema ya que, si tenemos miles de fuentes activadas, perjudica al funcionamiento del mismo en cuanto a la lentitud del software que utilizamos y a la posibilidad de “cuelgues” y la pérdida del trabajo hecho hasta ese momento.



Desde la carpeta Aplicaciones, Font Book nos muestra todas las fuentes que están en el sistema. La pantalla nos muestra tres columnas generales: colecciones y opciones de agrupación, lista de fuentes y la vista previa de la fuente seleccionada. Captura de pantalla del software respectivo.



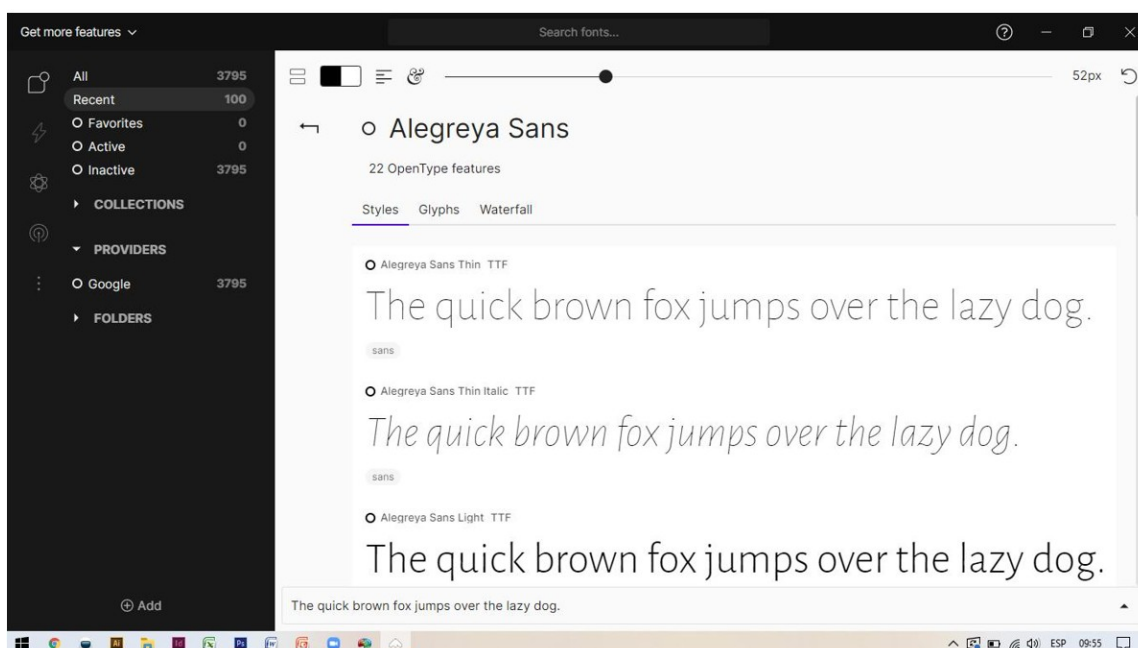
Desde la carpeta Fonts, Windows administra todas las fuentes que están en el sistema. Captura de pantalla del software respectivo.



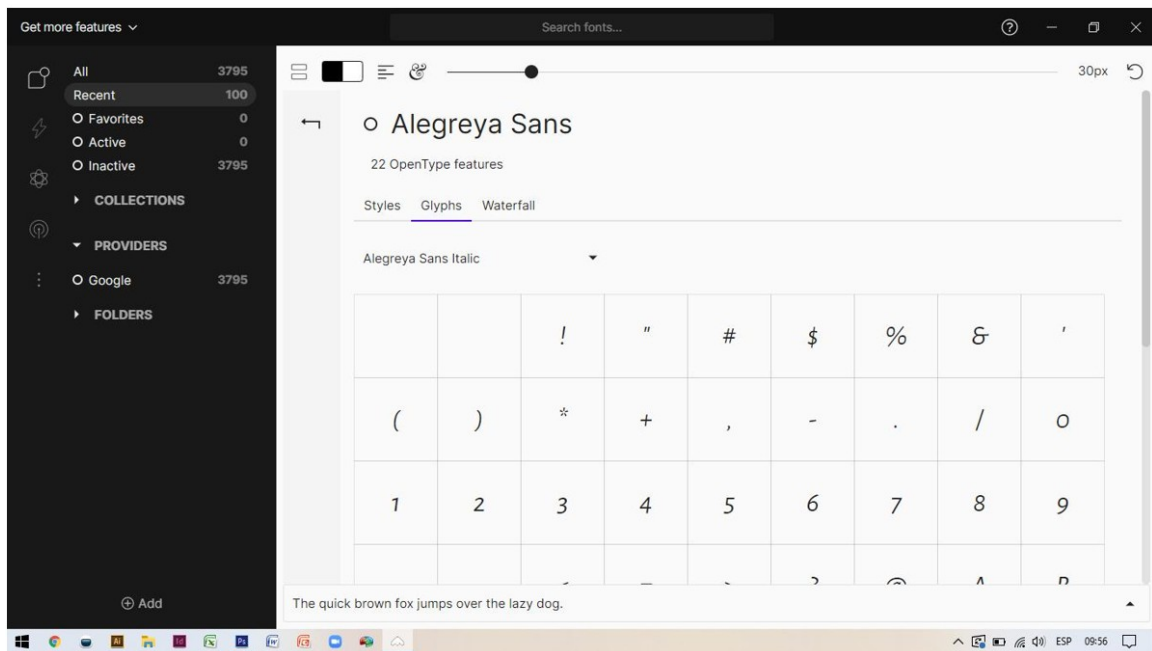
Haciendo doble click en el ícono correspondiente, se abre una ventana en donde podemos ver la fuente con más detalle e imprimir una hoja de ejemplo. Captura de pantalla del software respectivo.

Como muestra del funcionamiento de estos *softwares* de gestión, tomamos algunos textos explicativos del sitio www.fontba.se:

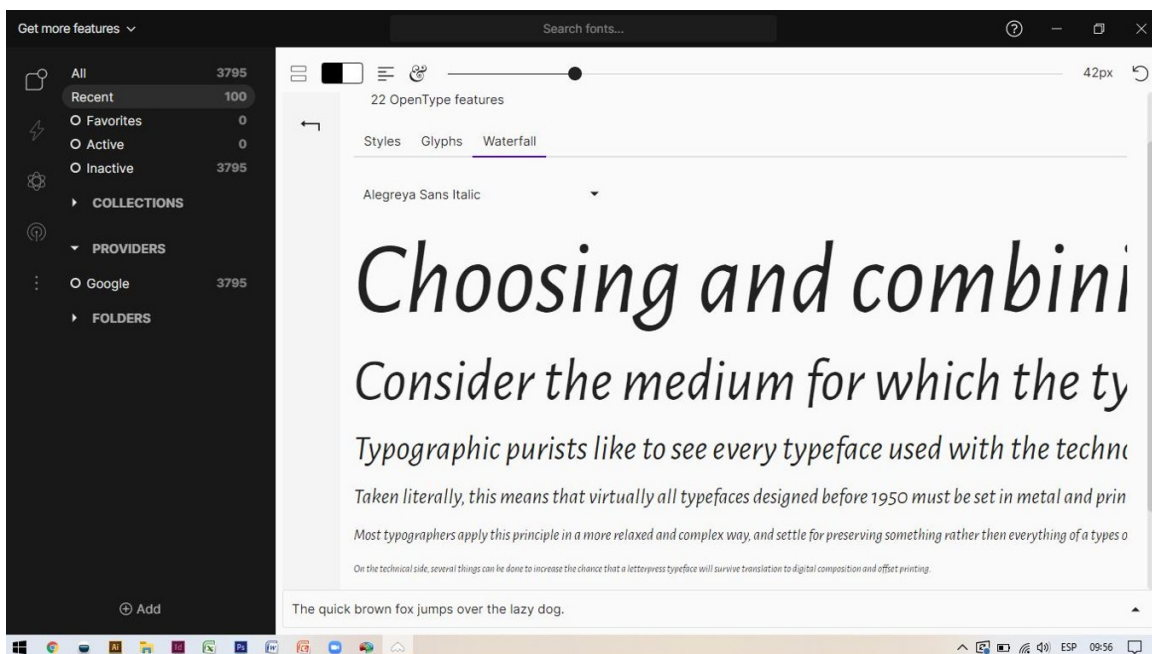
La idea principal detrás de *FontBase* es la activación / desactivación de fuentes. El comportamiento habitual cuando se utilizan fuentes sin un administrador es que básicamente se copian en la carpeta correspondiente del sistema y permanecen allí para siempre, incluso si se usan sólo una vez. Después de un tiempo, se tendrá una gran cantidad de las mismas en esa carpeta de fuentes del sistema, y esto provocará caídas en el rendimiento general de éste y largos tiempos de carga de la aplicación. En cambio, con *FontBase*, simplemente se pueden agregar fuentes y activarlas / desactivarlas cuando realmente se necesite. Permanecen desactivadas todo el tiempo y no utilizan ninguno de los recursos del sistema. También se puede utilizar la función de activación automática de *FontBase*, por lo que cuando falte una fuente en algún documento, se activará automáticamente.



Pantalla de FontBase mostrando una familia tipográfica instalada, en donde podemos ver los diferentes estilos que la componen. Captura de pantalla del software respectivo.

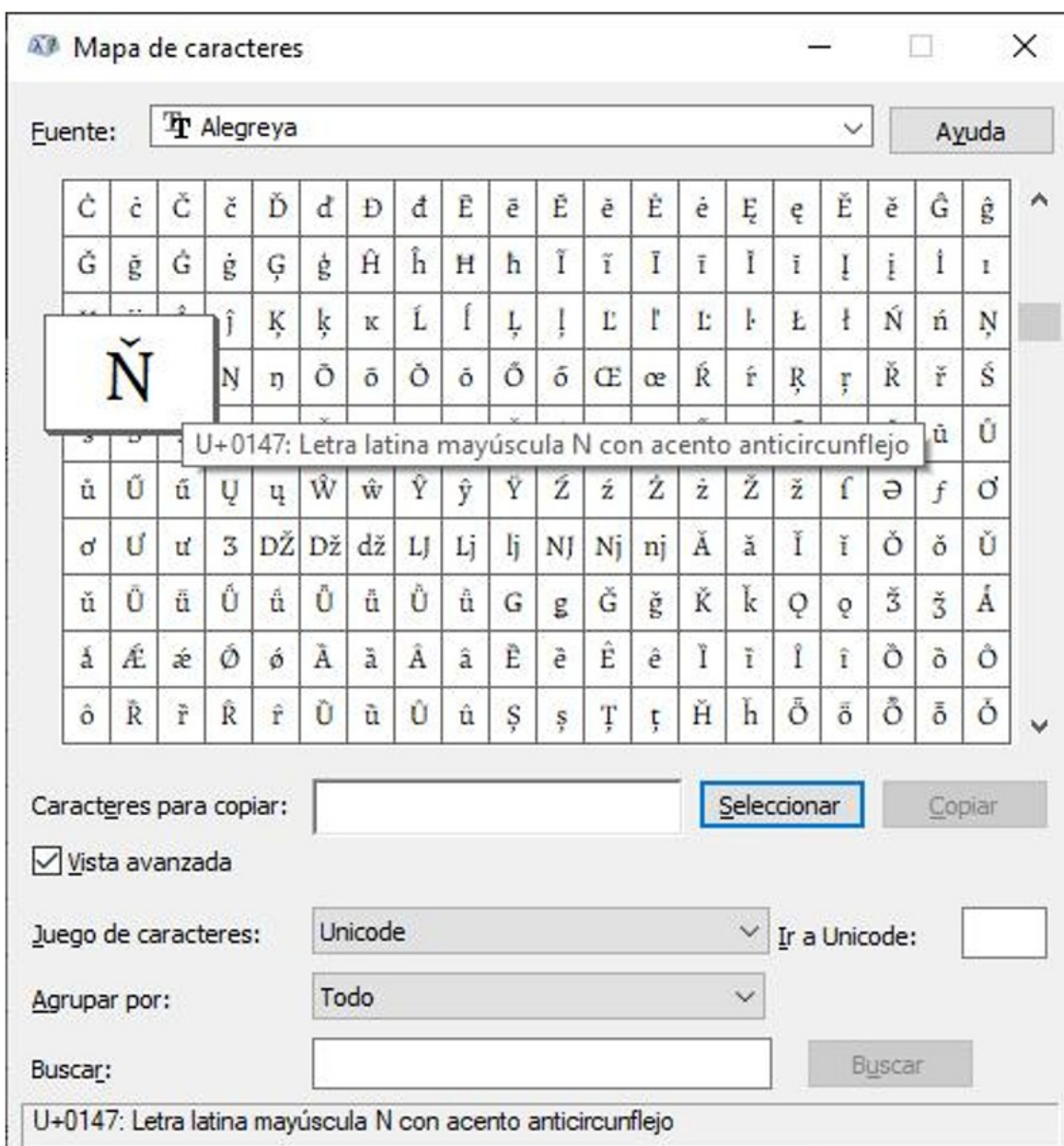


En esta otra pantalla de FontBase se muestra la cobertura sígnica e idiomática de la fuente tipográfica elegida. Captura de pantalla del software respectivo.



Esta pantalla de FontBase nos muestra la fuente tipográfica en diversos tamaños. Captura de pantalla del software respectivo.

Por otra parte, una herramienta de suma utilidad que nos proveen los distintos sistemas operativos (*Windows*, *MacOS*, *Linux*) para poder visualizar una paleta completa de caracteres, es precisamente el recurso denominado Mapa de Caracteres (*Windows*), Paleta de Caracteres (*MacOS*) o *Gucharmap* (*Linux*).

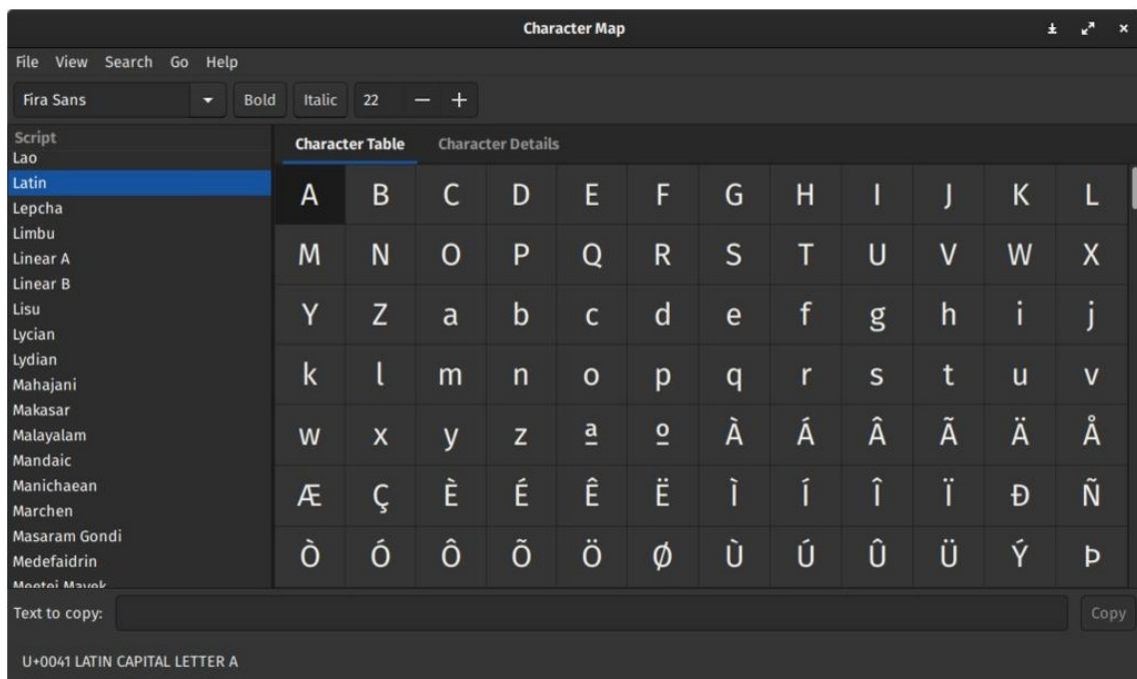


Mapa de caracteres de Windows. Captura de pantalla del software respectivo.

Al decir de Pablo Cosgaya, “como diseñadores, además de conocer las reglas ortográficas, debemos estar en condiciones de reproducir correctamente los mensajes por medio de elementos tipográficos. Conocer la ubicación de los caracteres en nuestro teclado ayudará en esa tarea.” (<http://www.oert.org/mapa-de-caracteres/>, párr. 1)



Mapa de caracteres de MacOS. Captura de pantalla del software respectivo.



Mapa de caracteres de Linux. Captura de pantalla del software respectivo.

El funcionamiento de estos programas es sencillo. Al ejecutarlos podemos visualizar una grilla en donde, según Cosgaya:

“Cada cuadro identifica un signo. En la parte superior se consigna la combinación de teclas necesarias para tipearlos en *Mac* y en la inferior en *Windows*.

En los sistemas y programas que soportan las tipografías *OpenType*, se encuentra una ventana que muestra las opciones posibles de cada signo.

Cabe aclarar que estos signos podrán ser tipeados siempre y cuando estén incluidos en la familia. Una familia de buena calidad de digitalización debe contar, al menos, con el mapa de caracteres básicos (256 signos), por cada variable.

Será conveniente elegir la familia tipográfica a utilizar según los requerimientos que tenga la pieza a componer, revisando que la fuente a utilizar contenga los caracteres que se necesitan. (<http://www.oert.org/mapa-de-caracteres/>, párr. 2).

Enlaces sugeridos

Distribuidoras de fuentes

- Fontsquirrel: <https://www.fontsquirrel.com>
- Myfonts: <https://www.myfonts.com>
- Fonthaus: <https://www.fonthaus.com>
- Google fonts: <https://fonts.google.com/>

Fundidoras tipográficas

- Sudtipos: <https://www.sudtipos.com>
- Huerta Tipográfica: <https://huertatipografica.com/es>
- Omnibus Type: <https://www.omnibus-type.com/>
- Linotype: <https://www.linotype.com>
- Bauertypes: <https://www.bauertypes.com>
- Emigre: <https://www.emigre.com>

Diseñadores y colectivos

- Veintiseiete caracteres: <https://27caracteres.com/>

- Unos tipos duros: <https://www.unostiposduros.com/>
- Silvia Cordero Vega: <https://silviacorderovega.com/>
- Tipos formales: <https://tiposformales.com/>
- Tipos Latinos: <https://www.tiposlatinos.com/>
- Yani y Guille: <https://www.yaniguille.com/>
- Roballos Naab Caligrafía: <https://www.roballosnaab.com.ar/>
- Lamonaca.org: <https://lamonaca.org/>
- Luc Devroye: <http://luc.devroye.org/>

Gestores de tipografía gratuitos

- FontBase: <https://fontba.se/downloads/windows>, <https://fontba.se/downloads/mac>
- NexusFont: <https://www.xiles.app/>

Gestores de tipografía pagos

- Extensis Suitcase: <https://www.extensis.com/suitcase-fusion>
- Typeface App: <https://typefaceapp.com/>
- FontExpert: <https://www.proximasoftware.com/fontexpert/>
- RightFont: <https://rightfontapp.com/>

Referencias

- Ares, F. E. (2013). *El dominio de las letras: los diseñadores y la producción, elección y uso de signos tipográficos* (texto de cátedra). La Plata. Taller DCV 2-5 B, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- AA.VV. (2011) *Tipo elige tipo. Diecisiete tipógrafos nos enseñan a elegir tipografías*. Prólogo de Marina Garone Gravier. Madrid. Tipo e.

Catopodis, Miguel y Cosgaya, Pablo (2010). *Tipografía, licencias y derechos de uso* (folleto). Buenos Aires. atypi.org.ar, espacio creado por los miembros argentinos de Atypi.

Jury, David (2006). *¿Qué es la tipografía?* Barcelona. Gustavo Gilli.

Lamónaca, Vicente (2018). *dogma580. Apuntes para un abordaje ideológico de la producción y distribución de tipografías*. Montevideo. ¡Que sea para bien!.

Artículos en sitios web

Ares, F. E. *Porqué diseñar tipografías y qué atender para ello*. Recuperado de <http://se-dici.unlp.edu.ar/handle/10915/97823>

Bierut, M. *Thirteen Ways of Looking at a Typeface*. Recuperado de <https://designobserver.com/feature/thirteen-ways-of-looking-at-a-typeface/5497>

Catopodis, M. y Gullino, M. *Medidas tipográficas en la web*. Recuperado de https://maurogullino.com.ar/tipometria/Medidas_tipograficas_en_la_web.pdf

Cosgaya, P. *Mapa de caracteres*. Recuperado de <http://www.oert.org/mapa-de-caracteres/>

De Gregorio, J. P. *Escogiendo tipografías*. Recuperado de <https://letritas.info/escogiendo-tipografias/>

Gabrowitsch, I. ATypl, *Tipografía, licencias y derechos de uso*. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/355740646/atypi-AR02-pdf>

Matas, S. *Dinámica de las Fundidoras Tipográficas en la Argentina a partir de la era digital*. Recuperado de <https://maestriaentipografia.org/trabajo-final/2009-2/dinamica-de-las-fundidoras-tipograficas-en-la-argentina-a-partir-de-la-era-digital-sol-matas>.

CAPÍTULO 6

La letra y la página

Roxana Myrian Lisa

Un diálogo inseparable

Desde sus orígenes, la **letra** y la **página** han mantenido una relación simbiótica que ha determinado la manera en que las ideas se capturan, preservan y comunican a lo largo del tiempo. Las letras, como herramientas para codificar el lenguaje, emergieron como una "tecnología" revolucionaria que permitió el crecimiento de las civilizaciones al facilitar la comunicación compleja y la transmisión de conocimiento. Sin embargo, estas letras, por sí solas, no habrían sobrevivido al paso del tiempo sin la existencia de soportes donde representarse.

La **página escrita**, en sus múltiples formas, ha sido mucho más que un mero contenedor de signos. Ha evolucionado como un espacio estructurado que, a lo largo de la historia, ha condicionado el diseño y la organización de las letras. Desde las tabletas de arcilla en la antigua Mesopotamia hasta los pergaminos de la Edad Media, y de las imprentas de la modernidad a las pantallas digitales del presente, los soportes han influido de manera decisiva en la forma y disposición de los caracteres. Esta coevolución ha permitido no solo la preservación del conocimiento, sino también la evolución de la misma escritura y sus posibilidades de representación.

En su libro *Los elementos del estilo tipográfico*, Robert Bringhurst, sostuvo:

Los escribas y los tipógrafos como los arquitectos, dan forma a los espacios visuales desde hace miles de años. Hay algunas proporciones que son recurrentes en su trabajo porque son agradables para el ojo y la mente, así como ciertos tamaños siguen apareciendo una y otra vez porque son cómodos a la mano (2008, p. 168).

El soporte no es pasivo: **moldea la letra, la estructura, y le otorga un marco de sentido**. En la era moderna, este diálogo entre letra y página ha sido refinado y sistematizado por el **diseño gráfico**, que se encarga de organizar los elementos visuales para optimizar la comunicación escrita. Así, surgen principios fundamentales que rigen la disposición de letras y elementos en la página, proporcionando una **estructura** que guía al lector y permite la fluidez en la transmisión del mensaje.

Bringhurst, dijo al respecto:

La página es un pedazo de papel. También es una proporción visible y tangible, que resuena casi en silencio, como si fuera el bajo continuo del libro. Sobre ese sonido descansa la caja tipográfica, que debe responder a la página. Los dos juntos -la página y la caja tipográfica- producen una geometría de “antífona”. Esa geometría tiene el poder de atar al lector al libro por sí misma. O, por el contrario, puede hacerlo dormir o ponerle los nervios de punta o espantarlo (Bringhurst, 2008, p. 169).

La tipografía es a la vez funcional y expresiva, responde tanto a los objetivos de eficacia como de belleza. Para Willi Kunz, “si la función es importante para el intelecto, entonces la forma es importante para las emociones” (2003, p. 8).

Al considerar formas, tamaños, variables, tono y proporción, nos centramos en la experiencia de lectura, que tiene el poder de evocar emociones, establecer un tono y transmitir narrativas sutiles a través de la disposición y el estilo del texto. Cada decisión de diseño influye en la experiencia del lector.

La tipografía trasciende la simple selección y organización de letras; es un proceso creativo y reflexivo que requiere una comprensión profunda de la psicología humana y un compromiso con la expresión creativa y la comunicación efectiva. Un diseñador gráfico experimentado puede usar fuentes y técnicas de composición para transmitir sensaciones o emociones específicas. Cada tipo de letra tiene su propia personalidad y connota diferentes conceptos o sentimientos, permitiendo al diseñador jugar con estas asociaciones para crear una experiencia visual única.

Según el propio Bringhurst,

Como la oratoria, la música, la danza, la caligrafía, como cualquier cosa que preste su gracia al lenguaje, la tipografía es un arte por el cual se pueden aclarar, honrar y compartir los significados de un texto (o su ausencia de significado) o, por el contrario, disfrazarlos a sabiendas (2008, p. 23).

En tipografía, es crucial considerar la forma y la contraforma, el espaciado, la estructura, la secuencia y el contraste, y cómo estos elementos se combinan. Comprender el espacio negativo y positivo en el diseño y la importancia de crear armonía visual implica que los elementos tipográficos, fotográficos y otros componentes del diseño trabajan juntos de manera equilibrada y complementaria, manteniendo un sentido de cohesión estética en toda la composición. Además, es vital mantener la coherencia cultural y lingüística dentro del diseño, especialmente cuando se combinan elementos de diferentes idiomas. Esto requiere seleccionar tipos de letra apropiados para cada idioma representado y asegurarse de que el diseño sea culturalmente sensible y comprensible para el público objetivo.

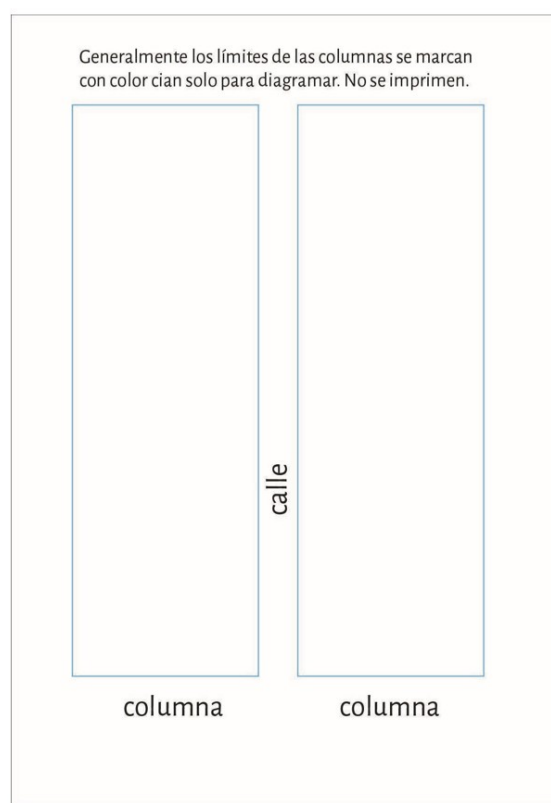
Los diseñadores deben crear proyectos que se ajusten al tipo de mensaje que se quiere dar. En ese proceso se debe considerar todos los elementos que componen el diseño y de qué forma éstos serán colocados en los distintos soportes. Es por eso que analizaremos los diferentes modelos históricos, también conocidos como "cánones", para la construcción armónica de la página. Antes de sumergirnos en estos modelos, es importante mencionar algunos conceptos previos:

- **Bibliología:** es la “ciencia que se ocupa del libro” en sus aspectos internos y externos, es decir, el estudio del libro tanto de manera individual, desvinculado de su contenido, observando sus condiciones materiales, literarias, evolución a lo largo del tiempo, signos de autenticidad y características de mérito, como en conjunto, analizando colecciones o bibliotecas.
- **Retícula o pauta:** es la división geométrica de un área en columnas, blancos tipográficos y márgenes que nos permite organizar los elementos de diseño en un soporte dado y saber de qué espacio disponemos para títulos, bajada, imágenes, texto, espaciados, etc. Y así mostrar la información de forma ordenada y creativa, facilitando la legibilidad y comprensión.
- **Alineación:** es la forma que toman los bloques de texto con respecto a los bordes de las columnas: se llama justificación o alineación “en bandera” cuando por un costado está alineado — a la izquierda o a la derecha— y por el otro queda de forma irregular; cuando está irregular en ambos lados pero en forma simétrica, se dice que está justificado al centro, y cuando está alineado en ambos extremos se habla de justificación forzada. El texto alineado a la izquierda y el de justificación forzada, son los ideales para la lectura extensa.
- **La caja tipográfica:** es el espacio dentro de la página que marca los límites para los textos tratados para la lectura continua; simultáneamente, el espacio sobrante en cada extremo se denomina margen. Es interesante comprobar que las dimensiones de la caja han sido acuciosamente estudiadas desde los primeros libros; se buscaron proporciones áureas tanto para los formatos como para las cajas, con el fin de encontrar un equilibrio entre el formato y la cantidad de texto impreso de cada página. Estos principios se mantienen fuertemente en la tradición de los libros, pero con la aparición de diarios, revistas y las nuevas técnicas de encuadernación, estas convenciones se han transformado para las necesidades de cada caso. Según Brighurst,

en China, la caja tipográfica se conoce como *yèxīn*, una frase muy útil: *yè* significa “página”; *xīn* significa “corazón” y “mente” (2008, p. 169).



Diseño de Caja tipográfica.



División a dos columnas.

La macrotipografía se refiere al diseño tipográfico a nivel global o estructural dentro de un documento o diseño. Se trata de cómo se organiza el texto en la página, incluyendo decisiones sobre el tamaño general del texto, la elección de tipos de letra (serif, sans-serif, etc.), el espaciado entre párrafos, márgenes y la disposición general de los elementos en la página. La macrotipografía busca establecer una jerarquía clara y estructurar visualmente el contenido para guiar al lector a través del documento de manera efectiva. Se enfoca en la estructura general y la disposición del texto en una página o diseño.

ejemplo: Decidir utilizar una fuente serif para el cuerpo del texto y una sans-serif para los encabezados principales. Establecer márgenes adecuados y decidir la estructura de columnas para una página de revista.

La microtipografía se concentra en detalles específicos y sutiles del diseño tipográfico. Incluye aspectos como el espaciado entre letras (kerning), el espaciado entre líneas (interlineado), el ajuste de la longitud de línea (line length), el uso de guiones y caracteres especiales, así como el tratamiento de citas, notas al pie de página y otros elementos tipográficos pequeños pero importantes. La microtipografía tiene como objetivo mejorar la legibilidad, la estética y la coherencia visual del texto en niveles más detallados. Se centra en los detalles más finos que afectan directamente la legibilidad y la estética del texto.

ejemplo: Ajustar el espaciado entre palabras para evitar huecos notorios en un párrafo justificado. Controlar el kerning para mejorar la legibilidad de un título en negrita. Elegir el tamaño adecuado para las notas al pie de página para garantizar que sean legibles, pero no intrusivas.

Macroestética y microestética tipográfica

La evaluación de la tipografía se puede abordar desde dos perspectivas fundamentales: la macroestética y la microestética. Estos conceptos se centran en diferentes aspectos del diseño tipográfico y se complementan entre sí para crear un diseño tipográfico cohesivo y efectivo.

En el nivel macroestético, los componentes visuales básicos de un diseño se reconocen en primer lugar (...) La macroestética captura la atención inicial del lector y lo conduce al nivel microestético, más complejo (...) en realidad la microestética desempeña el papel más significativo en la calidad y la expresión de una composición visual (Kunz, 2003, p. 98).

La macroestética tipográfica se enfoca en el análisis y la evaluación de las formas generales y las combinaciones de letras dentro de una tipografía.

- **Forma:** Se refiere a la forma positiva de las letras, es decir, los trazos que componen los caracteres.
- **Contraforma:** Se refiere a los espacios negativos o vacíos alrededor y dentro de las letras. La relación entre forma y contraforma es crucial para la legibilidad y la armonía visual del texto.
- **Combinaciones de letras:** Evalúa cómo se combinan las letras en diferentes palabras y contextos. La cohesión visual entre letras y palabras influye en la fluidez y la estética del texto.
- **Tamaño relativo:** Cajas Bajas: Se refiere a las letras minúsculas. Cajas Altas: Se refiere a las letras mayúsculas. La proporción entre las cajas bajas y altas afecta la legibilidad y la percepción general de la tipografía. Una buena combinación asegura que el texto sea fácil de leer y visualmente atractivo.

La microestética tipográfica se centra en los detalles más finos y específicos del diseño de una tipografía.

- **Refinamiento de las curvas:** El diseño preciso y suave de las curvas de las letras mejora la legibilidad y la estética del texto. Las curvas deben ser consistentes y armoniosas.
- **Conexión entre los trazos:** La manera en que los trazos de las letras se conectan entre sí es crucial para la fluidez y la coherencia visual. Las conexiones deben ser naturales y no forzadas.

- **Forma de los remates:** Los remates (serifs) son las pequeñas líneas o adornos al final de los trazos de las letras. La forma y estilo de los remates pueden influir en el tono y la personalidad de la tipografía. Pueden ser serif (con remates) o sans-serif (sin remates).
- **Proporciones de los trazos ascendentes y descendentes:** Trazos ascendentes: Son las partes de las letras que se extienden por encima de la altura de la x (como en "b" o "d").
- **Trazos descendentes:** Son las partes de las letras que se extienden por debajo de la línea base (como en "p" o "q"). Las proporciones adecuadas entre los trazos ascendentes y descendentes contribuyen a una mejor legibilidad y equilibrio visual.

La alineación tipográfica

Este concepto se refiere a cómo se organizan y distribuyen los caracteres en relación con los márgenes de la página, las columnas de texto y otros elementos de diseño. Existen varios tipos de alineación, cada uno con sus características y aplicaciones específicas.

- **Alineación a la izquierda:** (*Izquierdo Justificado*), todos los renglones de texto se alinean con el margen izquierdo, mientras que el margen derecho queda irregular. Este tipo de alineación es común en la mayoría de los textos occidentales, ya que respeta el flujo natural de la lectura de izquierda a derecha.
- **Alineación a la derecha:** (*Derecho Justificado*), La alineación a la derecha alinea todos los renglones de texto con el margen derecho, dejando el margen izquierdo irregular. Este tipo de alineación se utiliza menos frecuentemente y se emplea principalmente para fines estéticos o en casos específicos de diseño.
- **Centrado:** El texto centrado distribuye cada línea equidistantemente respecto a los márgenes izquierdo y derecho, creando un diseño simétrico. Esta alineación se utiliza para resaltar títulos, subtítulos, citas y otros elementos que necesitan destacarse visualmente.
- **Alineación justificada en bloque (4a y 4b)** Similar al justificado completo, pero con la última línea de cada párrafo alineada a la izquierda, a la derecha o centrada. Este enfoque mantiene la uniformidad del bloque de texto mientras facilita la legibilidad de la última línea.
- **Justificado completo:** La justificación completa ajusta las líneas de texto para que se alineen tanto con el margen izquierdo como con el derecho, creando un bloque de texto uniforme. Este tipo de alineación puede mejorar la apariencia del texto, pero puede introducir espacios variables entre palabras y letras.

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

1.

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

2.

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

3.

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum".

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

4.a

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

4.b

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

"Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt anim id est laborum".

5.

Tipos de justificación de columna de texto.

Elegir el tipo de alineación adecuada para un proyecto de diseño es crucial para la legibilidad y la estética del texto; mejorar la calidad general del diseño y la experiencia del lector.

La elección de un estilo de letra puede complementar el tema de una fotografía o reforzar el tono de un texto, contribuyendo así a la narrativa visual general.

Ortotipografía

La ortotipografía es una disciplina que se sitúa en la intersección entre la ortografía y la tipografía, encargándose de la correcta aplicación de las normas ortográficas en el ámbito del diseño tipográfico y editorial. Se centra en cómo deben presentarse visualmente los textos escritos, asegurando que se mantengan tanto la corrección ortográfica como la estética tipográfica. A continuación, explicaremos los aspectos más importantes de la ortotipografía.

Aspectos clave de la ortotipografía

- **Normas ortográficas:** La ortotipografía se asegura de que se respeten las reglas ortográficas establecidas por las academias de la lengua, como el uso correcto de mayúsculas y minúsculas, tildes, puntuación y otros signos ortográficos.
- **Uso de tipografía:** La elección de la tipografía adecuada para diferentes tipos de texto es crucial. Esto incluye la selección de fuentes que sean legibles y apropiadas para el contexto del contenido (por ejemplo, fuentes serif para textos largos y fuentes sans-serif para títulos o textos cortos).
- **Formato y estilo:** La ortotipografía dicta cómo deben presentarse ciertos elementos de texto, como títulos, subtítulos, citas, diálogos y notas al pie de página. Esto incluye el uso de cursivas, negritas, comillas y otros estilos tipográficos para diferenciar y destacar elementos del texto.
- **Espaciado y alineación:** Se ocupa del espaciado adecuado entre letras, palabras, líneas y párrafos para garantizar una lectura cómoda y agradable. La alineación del texto también es un aspecto importante, asegurando que los textos estén justificados, alineados a la izquierda o a la derecha según el contexto y el diseño.
- **Signos tipográficos especiales:** La ortotipografía regula el uso correcto de signos especiales como guiones, rayas, paréntesis, corchetes, puntos suspensivos y otros signos de puntuación que pueden variar en su aplicación según el contexto tipográfico.

Aplicaciones Prácticas

Publicaciones editoriales: En libros, revistas y periódicos, la ortotipografía asegura que el texto sea coherente y visualmente atractivo. Por ejemplo, en la composición de un libro, se determina cómo se deben presentar los capítulos, los párrafos y las citas, asegurando una apariencia profesional y legible.

- **Diseño web y digital:** En el diseño de contenido web, la ortotipografía es crucial para mantener la legibilidad en diferentes dispositivos y tamaños de pantalla. Se aplican normas específicas para el uso de fuentes, tamaños de texto y espaciado para garantizar una experiencia de lectura óptima.

- Documentos corporativos: En informes, manuales y otros documentos corporativos, la ortotipografía asegura que el texto sea claro y profesional. Esto incluye la correcta aplicación de logotipos, eslóganes y otros elementos gráficos que deben integrarse armoniosamente con el texto.⁵⁷

Retículas: la estructura en el diseño gráfico

Los copistas medievales fueron los predecesores de los diseñadores gráficos de nuestros días. Establecieron algunas referencias, parámetros y normas en lo que respecta a los primeros diseños tipográficos, pero fue a partir del desarrollo de la impresión con caracteres móviles que surge la necesidad de generar un sistema que permita ordenar la información.

Si hacemos un repaso rápido por la historia, los primeros escritos se realizaron en tablillas de arcilla (4000 A.C) a éstos le siguieron los papiros (2400 A.C) y luego los pergaminos (s II A.C). En la antigua Roma y en Grecia nos encontramos con las tablillas de cera. En el período 400-600, alta edad media (s. V-X) surgen los primeros manuscritos iluminados en hojas de pergamino. Estos libros estaban escritos a mano, decorados con materiales preciosos, como plata u oro (letras iluminadas), coloreados con tintes y bellamente ilustrados.

Durante casi toda la Edad Media los libros constituían una propiedad colectiva, generalmente de una comunidad religiosa. Hasta el siglo XIII que comenzó a generalizarse el fenómeno de la propiedad individual de un libro, por parte de un personaje religioso importante o de un laico adinerado. Por eso, los libros eran un tesoro reservado solo para algunos. Su creación era un arte que requería meses de trabajo. La forma en que se determinaba el tamaño de cada uno de sus componentes y cómo se disponía la información en cada una de sus hojas, era un secreto de oficio. Un canon, mediante el cual los bloques de texto y las páginas se complementan entre sí, convirtiéndose en una unidad armoniosa.

En su reconocida obra *Manual de diseño editorial*, el colega Jorge de Buen Unna, sostuvo que

el lenguaje escrito, como lo conocemos hoy, está conformado por las soluciones que los viejos copistas y editores dieron para los problemas de comunicación. A lo largo de los siglos, las mejores ideas se han convertido en los preceptos que hoy constituyen el canon editorial (2009, p. 27).

⁵⁷ Ver: José Martínez De Sousa Ortografía Y Ortotipografía Del Español Actual (OOTE 3) Trea (2014) (a partir de pág. 452).

La puesta en página, también conocida como **diseño editorial**, ha evolucionado a lo largo de la historia del libro, adaptándose a las necesidades estéticas, técnicas y funcionales de cada período. Jorge de Buen Unna, señaló:

Existen composiciones editoriales que, contempladas simplemente como manchas de color, recuerdan las obras de Piet Mondrian y otros genios contemporáneos de la composición geométrica. De hecho, es posible tomar inspiración de algunas obras de arte abstracto, especialmente del neoplasticismo. Sin embargo, cualquier esfuerzo de interpretación estética estará, obligatoriamente, supeditado a la función primordial de la tipografía: la comunicación precisa y diáfana (2009, p. 152).

A continuación, se proporciona una visión general de la evolución de la puesta en página desde la antigüedad hasta la era moderna.

Manuscritos Antiguos

En los manuscritos antiguos, la puesta en página era realizada manualmente por escribas. Los textos estaban escritos en pergaminos o papiros, y la presentación visual no se consideraba tan rigurosamente como en la impresión moderna.

• Siglo XV Incunables y la invención de la imprenta

La invención de la imprenta por Johannes Gutenberg en el siglo XV revolucionó la producción de libros. La puesta en página se volvió más estandarizada y consistente. Se introdujeron columnas, márgenes y títulos para mejorar la legibilidad y la organización visual.

• Siglos XV-XVII Renacimiento

Durante el Renacimiento, se produjo una mayor atención a la estética. Las letras capitales decorativas, las ilustraciones y las ornamentaciones se incorporaron a las páginas. Se estableció una jerarquía visual clara con distintos tipos y tamaños de letra.

• Siglos XVII-XVIII Barroco y Rococó

En el período barroco y rococó, se enfatizó la decoración y la ornamentación. Los márgenes se ampliaron, y se utilizaron elementos decorativos elaborados para enmarcar el texto.

• Siglo XVIII Neoclasicismo

Durante el neoclasicismo, hubo un retorno a la simplicidad y la claridad. Se favoreció la simetría y la organización geométrica en la puesta en página. La tipografía más limpia y legible ganó importancia.

• Siglo XIX

Con el desarrollo de la litografía y la fotografía, se introdujeron nuevas posibilidades visuales. La puesta en página se volvió más creativa con el uso de ilustraciones y fotografías integradas en el diseño.

• Siglo XX

La llegada de la era digital revolucionó la puesta en página. La facilidad para manipular el texto y las imágenes permitió una mayor flexibilidad y experimentación. Los diseñadores empezaron a utilizar programas de diseño gráfico, para maquetar páginas de manera más eficiente.

• Siglo XXI

La puesta en página en la era actual sigue evolucionando con enfoques minimalistas, diseño responsivo para dispositivos digitales y una mayor experimentación con la integración de medios multimedia en libros electrónicos y publicaciones en línea.

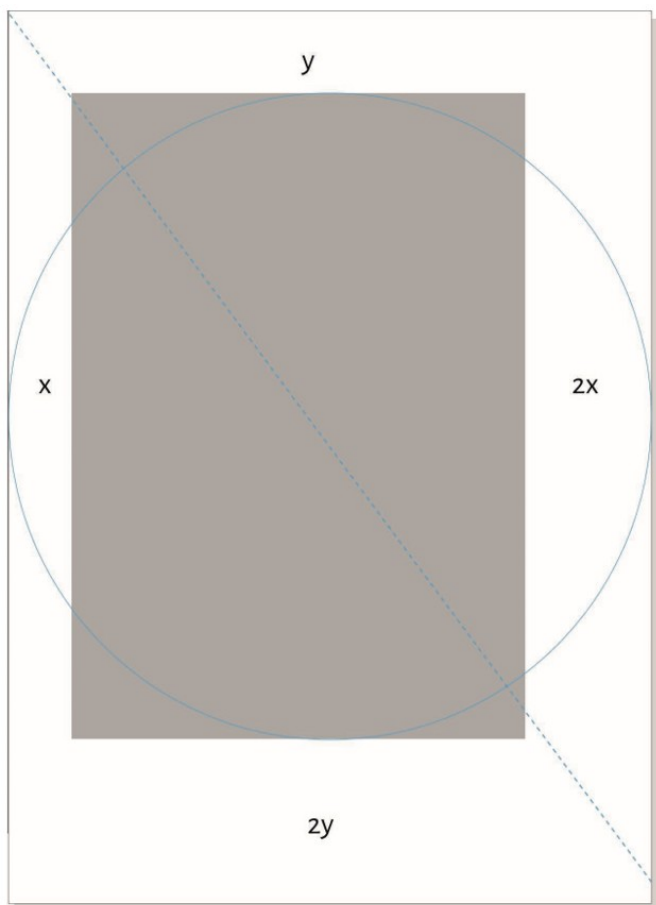
En cada período, la puesta en página ha reflejado no solo las capacidades tecnológicas disponibles, sino también las preferencias estéticas y la evolución de la producción editorial.

En el siglo XX algunos diseñadores contemporáneos comenzaron a estudiar los libros antiguos, tratando de encontrar una fórmula que se pudiera aplicar en la actualidad y lograr así la misma armonía y belleza de los libros incunables. Varios llegaron, aún separados por décadas e independientes entre sí, a la misma conclusión: hay distintos métodos para ubicar el texto en la página. Y esto está condicionado entre otras cosas por la superficie receptora (soporte/hoja), la superficie impresa (caja tipográfica/ mancha tipográfica/ espacio impreso) y el blanco tipográfico (zona no imprimible). Cada uno de estos “modelos históricos” busca crear un diseño visualmente atractivo y equilibrado.

Método de las cuatro reglas

Los libros de los siglos pasados tenían márgenes cuidadosamente pensados para optimizar los recursos y hacer agradable la lectura. Generalmente colocaban el rectángulo tipográfico (*o caja tipográfica) de forma tal que ésta no quedara centrada en relación con el centro de la hoja y considerando las siguientes cuatro reglas:

1. La diagonal de la caja debe coincidir con la diagonal de la página.
2. La altura de la caja tipográfica debe ser igual a la anchura de la página.
3. El margen exterior (llamado habitualmente “de corte”), debe ser el doble de margen interior (llamado “de lomo”).
4. El margen superior o “de cabeza”, debe ser la mitad del margen inferior o “de pie”. Esta última regla es consecuencia de las tres anteriores.



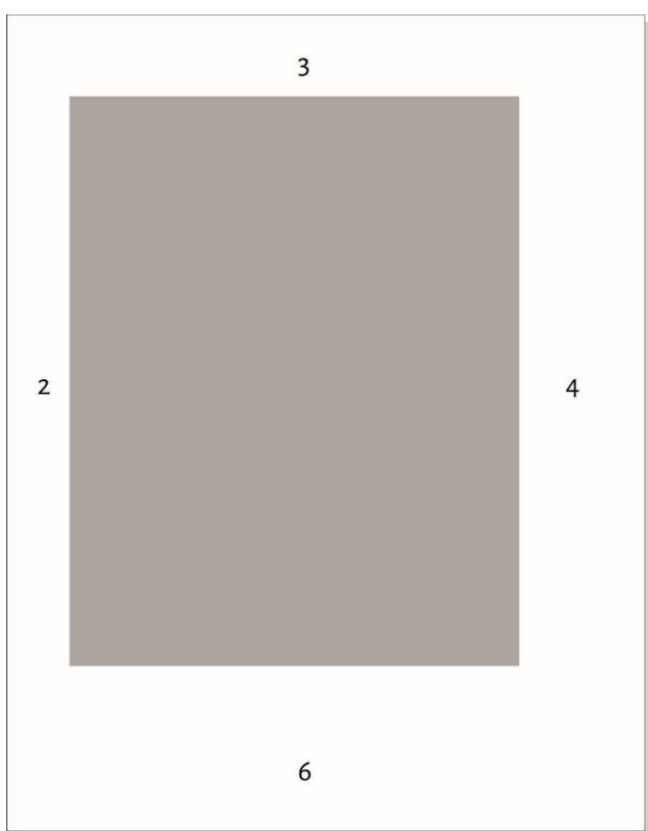
Método de las cuatro reglas.

Estas reglas generan armonía, ya que mancha y página poseen las mismas proporciones y los tercios superiores de las dos figuras descansan sobre la misma línea. El hecho de que la mancha esté ubicada ligeramente alta y hacia un lado la hace más liviana y dinámica que si estuviese colocada estáticamente, en el centro del papel.

Método de márgenes en proporción 2.3.4.6

Los números corresponden a la relación entre los márgenes y derivan del canon ternario. Con este método se busca cumplir con las reglas 3 y 4, aunque no necesariamente con las 2 primeras. Es un método veloz para proporcionar los márgenes. Se asigna a la unidad un valor cualquiera y luego se multiplica esa cantidad por 2, 3, 4 y 6 para encontrar el margen de corte, de cabeza, de lomo y de pie respectivamente.

Entonces nos queda que: el margen de corte tiene el doble valor que el lomo, la cabeza la mitad más que el lomo, el pie tiene el doble que la cabeza. Esta proporción crea una sensación bella y equilibrada al abrir el libro y es fácil de aplicar a cualquier pieza editorial.

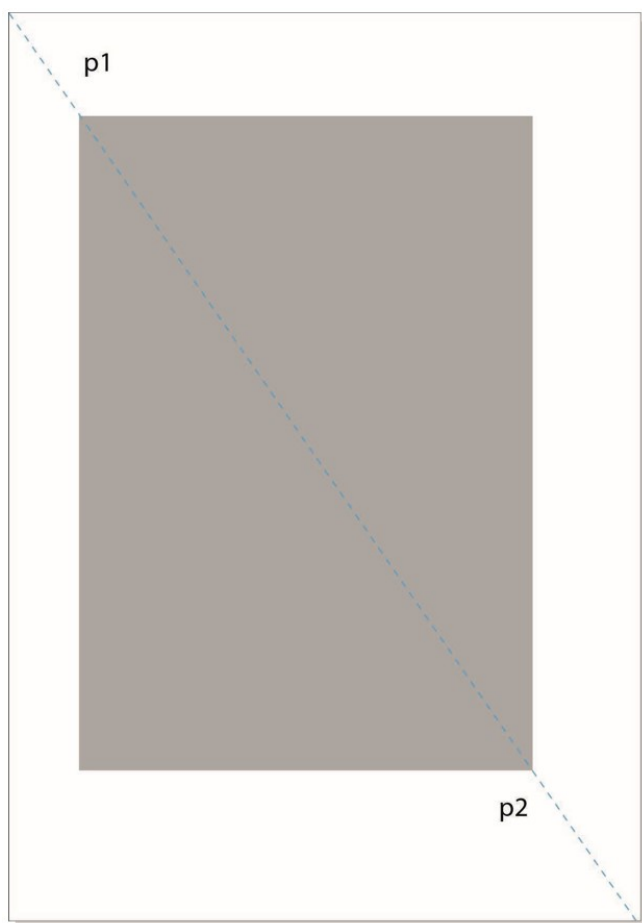


Método de márgenes en proporción 2.3.4.6.

Método de la diagonal

Solo se considera la primera regla. Y es muy simple, solo se traza una diagonal que coincida con la diagonal del soporte (hoja). La caja tipográfica deberá desarrollarse sobre la misma línea buscando un orden armónico. Trazar la diagonal buscando un punto (p1) y un punto (p2) y marco mi rectángulo tipográfico. El criterio para determinar el p1, es el margen de lomo

que se desee dejar. El punto p1 y p2 se pueden marcar en cualquier sitio de la diagonal. Los márgenes son arbitrarios.



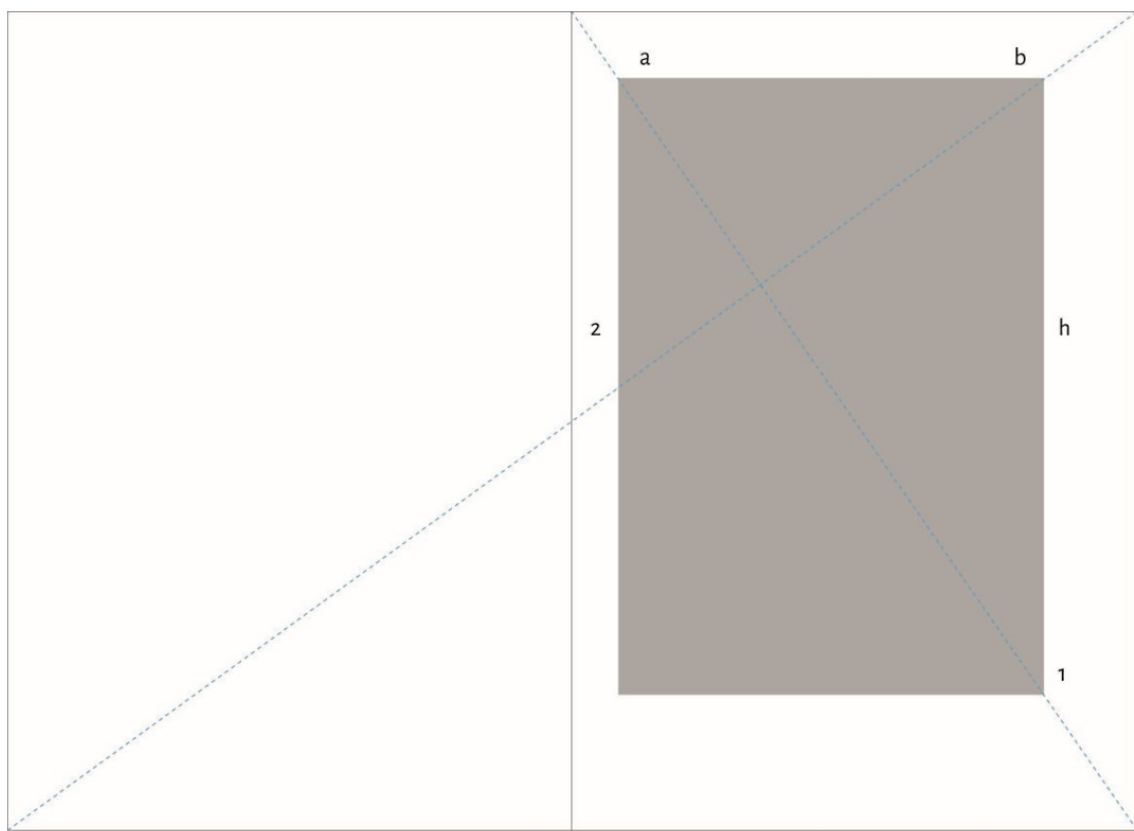
Método de la diagonal.

Método de la doble diagonal

Partiendo de un diseño de doble página, trazamos una diagonal, solo en la página derecha, desde el margen superior izquierdo al margen inferior derecho como en el modelo anterior. Y luego trazaremos una segunda diagonal que atraviese la doble página desde el margen superior derecho al margen inferior izquierdo.

Marcamos con un punto (a) sobre la primera diagonal la medida del margen de corte deseado, y trazamos una línea horizontal hasta cruzar con la segunda diagonal (b). Desde allí trazamos una línea descendente vertical hasta tocar la diagonal (h). Trazamos una horizontal desde ese punto hasta llegar a la misma altura que el punto inicial, trazando una vertical ascendente hasta alcanzar el mismo. Este método cumple con las reglas 1, 3 y 4.

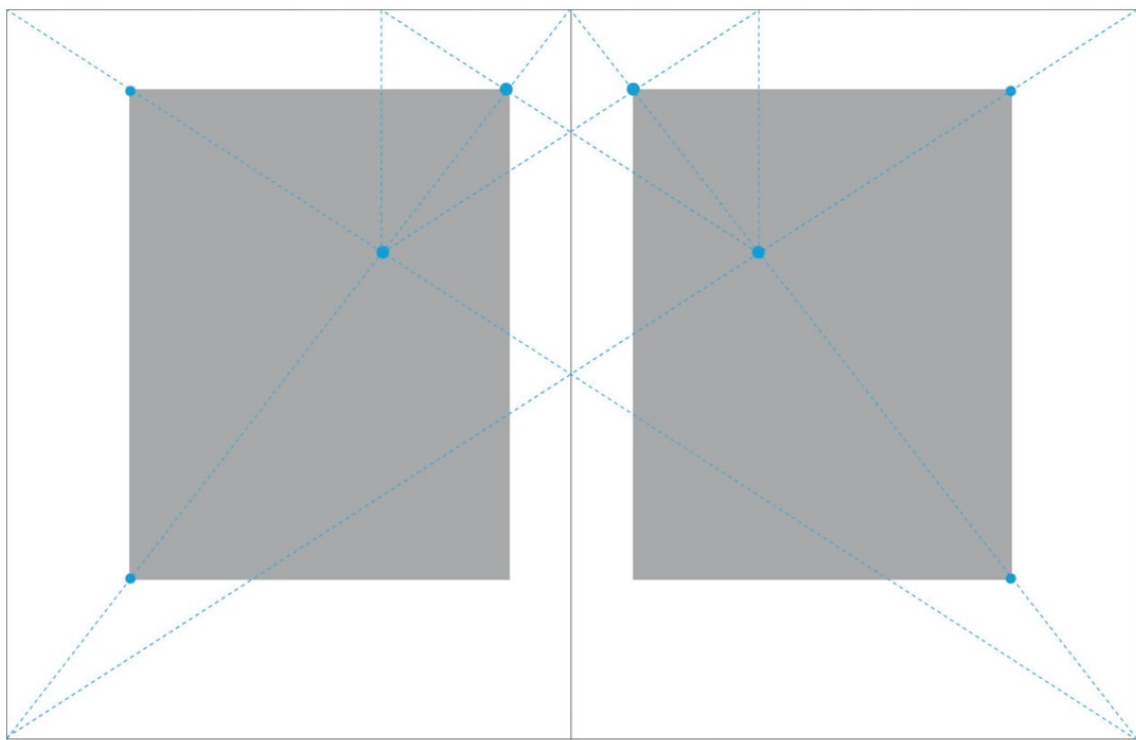
Cuando este sistema se aplica a formatos de proporción áurea o de aproximación áurea (dos números consecutivos de la serie fibonacci*) se llama **sección o relación áurea**.



Método de la diagonal.

Canon ternario o secreto. Jan Tschichold

Usado en los manuscritos medievales y libros incunables. Este método fue divulgado por el tipógrafo alemán por Jan Tschichold a mediados del siglo XX. Según Tschichold cuando la página tiene una proporción 2:3 y cumple con las cuatro reglas, el margen de pie es igual a la suma de los márgenes de lomo y de corte.



Canon ternario.

Jan Tschichold adoptó el canon de Van de Graaf pero hizo sus propias interpretaciones y ajustes para aplicarlo en sus diseños. Utilizó varias proporciones, incluyendo la proporción 2:3 y la proporción áurea (aproximadamente 1:1.618). Aunque el canon de Van de Graaf se puede aplicar a cualquier proporción de página, Tschichold tenía preferencia por ciertas proporciones que consideraba más armoniosas. Mientras que el canon de Van de Graaf es un método geométrico riguroso, Tschichold a veces hizo ajustes prácticos basados en la estética y funcionalidad. Por ejemplo, podría ajustar ligeramente los márgenes para mejorar la legibilidad o la apariencia visual en función del tipo de libro y su uso. Aplicó sus principios a una amplia gama de proporciones y formatos de libros, incluyendo no solo manuscritos medievales sino también libros impresos modernos.

Proporción 2:3

Similar a la proporción dorada, pero más práctica para la producción de libros. Una página con una relación de aspecto 2:3 tiene una altura 1.5 veces su ancho.

En una página con esta proporción, el área de texto y los márgenes se calculan dividiendo la página en tercios y luego subdividiendo estos tercios en unidades más pequeñas para obtener márgenes internos, externos, superiores e inferiores.

Proporción áurea

La proporción áurea (aproximadamente 1:1.618) es una relación matemática que se encuentra en la naturaleza y que se ha utilizado en el arte y la arquitectura durante siglos por su estética equilibrada. En el diseño de libros, la proporción áurea se puede utilizar para determinar tanto el tamaño de la página como la disposición del área de texto y los márgenes.

Comparación entre Tschichold y Rosarivo

• *Puntos en común*

Uso de proporciones matemáticas:

Ambos diseñadores utilizan proporciones matemáticas para crear diagramas de página equilibrados y armoniosos. Rosarivo se enfoca en la proporción 2:3, mientras que Tschichold también utiliza esta proporción junto con la proporción áurea.

División geométrica de la página:

Ambos métodos implican dividir la página utilizando técnicas geométricas. Rosarivo utiliza la división en novenos, mientras que Tschichold se basa en el canon de Van de Graaf, que implica el uso de diagonales para determinar la ubicación del área de texto.

Énfasis en la armonía y el equilibrio:

Ambos métodos buscan crear un equilibrio visual en la página que sea agradable a la vista y fácil de leer. Esto se logra mediante el uso de márgenes proporcionados y un área de texto bien definida.

• *Diferencias*

Método de división:

Rosarivo: Utiliza una división en novenos de la página, con proporciones específicas asignadas a los márgenes y al área de texto.

Tschichold: Utiliza el canon de Van de Graaf, que se basa en la creación de una cuadrícula mediante diagonales que determinan la posición del área de texto y los márgenes.

Proporciones utilizadas:

Rosarivo: Se centra principalmente en la proporción 2:3.

Tschichold: Utiliza tanto la proporción 2:3 como la proporción áurea, ofreciendo una mayor variedad de proporciones para diferentes formatos de página.

Aplicación histórica:

Rosarivo: Argumenta que su método fue utilizado por impresores renacentistas como Gutenberg.

Tschichold: Basándose en su interpretación de manuscritos y libros antiguos, afirma que su método de proporciones fue utilizado por los mejores escribas y diseñadores desde la época gótica.

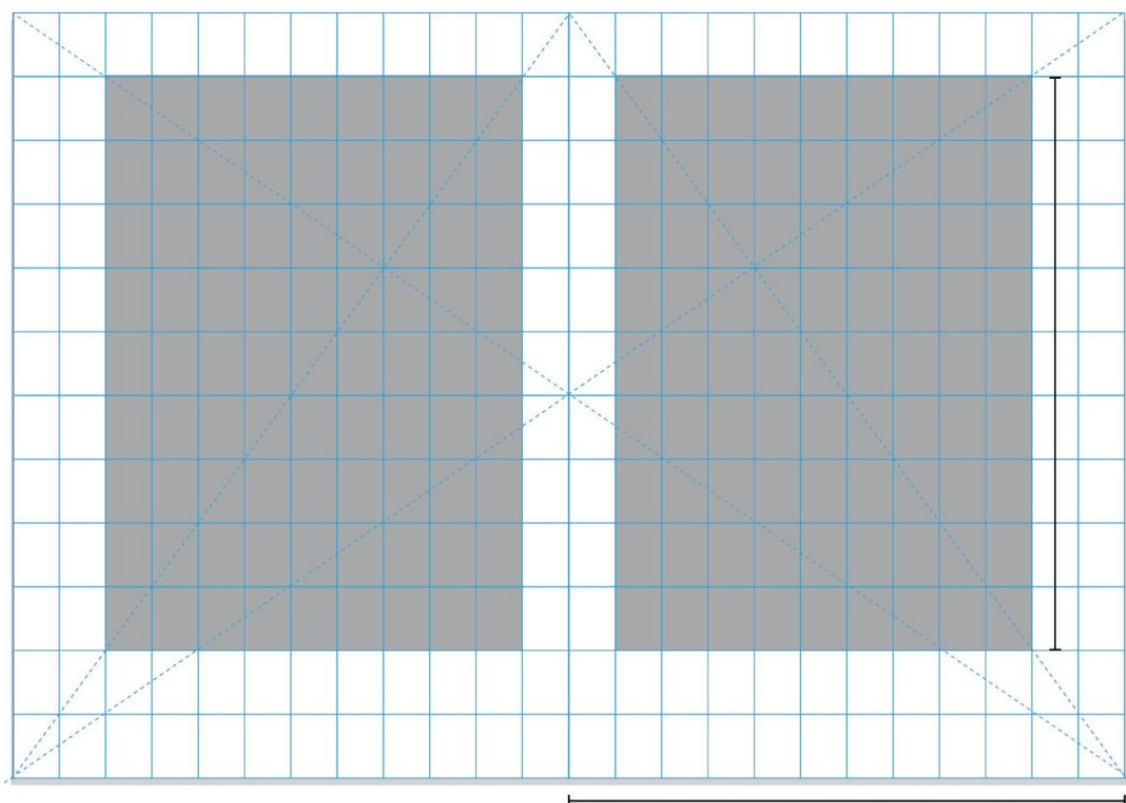
Tschichold estableció el modelo de los manuscritos góticos y estaba al tanto de que su trabajo y el de otros investigadores coincidían. Sin embargo, fue él quien estableció una nueva regla: la proporción de páginas es mejor de 2:3. Solución que se encuentra dentro de la secuencia de Fibonacci, así como de la proporción áurea, y establece que el bloque de texto será armonioso y proporcional a la página; así es como su altura es igual al ancho de la página.

Escala universal de Raúl Rosarivo

El diseñador y teórico argentino Raúl Mario Rosarivo (1903-1966), realizó un análisis exhaustivo de los libros de la era del Renacimiento utilizando herramientas simples pero efectivas como un compás de dibujo y una regla. A través de su investigación, publicada por primera vez en 1947 en su obra *Divina proporción tipográfica*, Rosarivo concluyó que figuras prominentes de la imprenta, como Gutenberg, Peter Schöffer y Nicolaus Jenson, aplicaron un conjunto específico de principios geométricos y proporcionales para la construcción de sus páginas.

Propuso que Gutenberg y otros impresores renacentistas utilizaron lo que él llamó el "número dorado" o "número secreto" 2:3. Esta proporción, según Rosarivo, establecía relaciones armónicas entre las diversas partes de la página impresa, creando un equilibrio visual y estético en la diagramación. Su trabajo fue tan impactante que fue analizado y republicado por expertos del Museo Gutenberg.

Según Rosarivo, la página ideal tiene una proporción de 2:3 entre su ancho y su altura. Esto no solo facilita la lectura, sino que también asegura que la página tenga una apariencia equilibrada y armoniosa. La página se divide geométricamente en novenos. Esta división se realiza trazando diagonales en la página y marcando puntos de intersección que definen las áreas de texto y los márgenes. Los márgenes de la página se establecen basándose en esta división, en novenos; un noveno del ancho de la página se destina al margen interior. Dos novenos del ancho de la página se destinan al margen exterior. Un noveno de la altura de la página se destina al margen superior. Dos novenos de la altura de la página se destinan al margen inferior. El área de texto, o bloque de texto, se posiciona y dimensiona de manera que su altura es igual al ancho de la página. Esto asegura que el área de texto tenga las mismas proporciones que la página en general, manteniendo así la armonía visual.

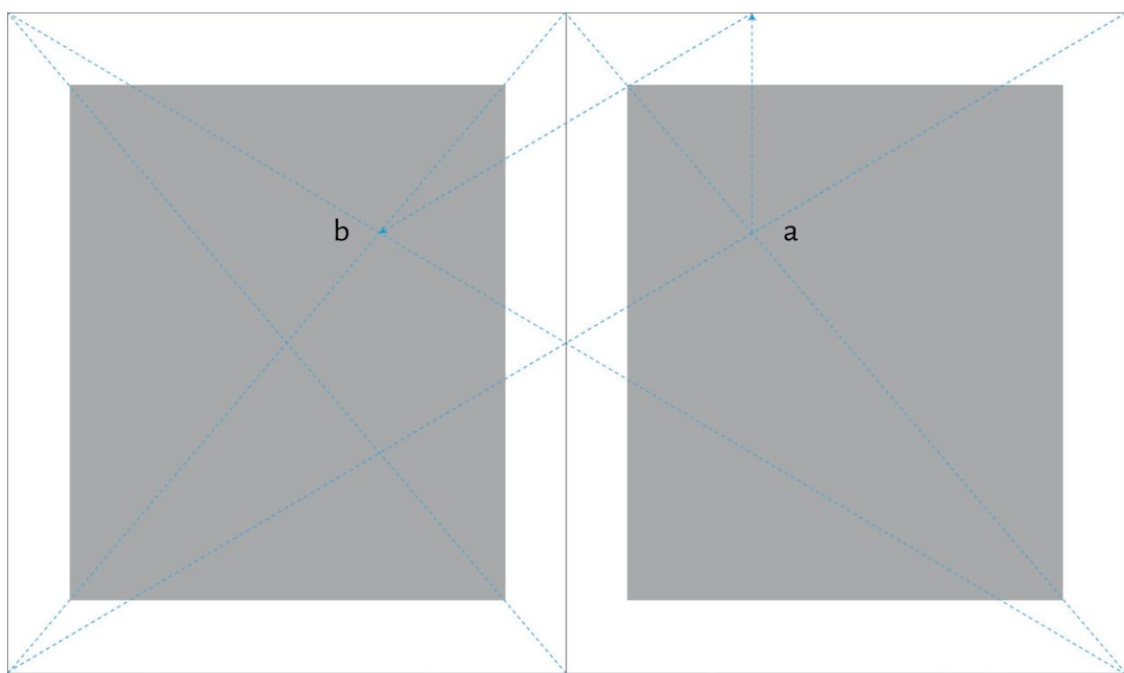


Método Rosarivo.

El método de Rosarivo fue validado y apoyado por otros diseñadores e investigadores. Y sigue siendo relevante en el diseño editorial. Los principios de proporción y armonía que él identificó son aplicables no solo a libros impresos, sino también a otros formatos de medios impresos y digitales. La comprensión y aplicación de estos principios pueden mejorar significativamente la estética y la legibilidad de cualquier diseño editorial.

Método Van der Graaf

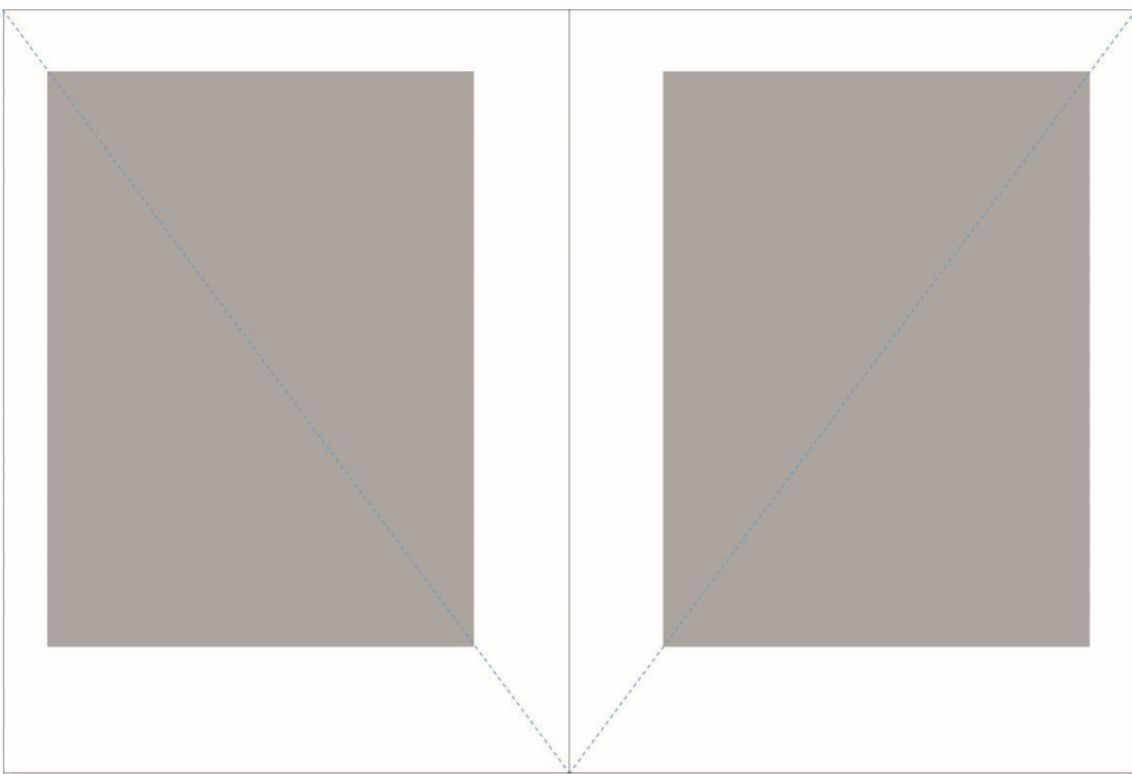
Sirve para encontrar los novenos de la página de modo gráfico, no aritmético. Para esto se trazan las 6 diagonales de la doble página. A partir del **punto a** se levanta una diagonal hasta el borde superior del papel. Desde aquí se traza una recta que encuentre la **intersección b** en la otra página. Donde esta recta cruza a la **diagonal b**, queda determinado el vértice superior izquierdo del texto. Este método equivale a dividir alto y ancho de la página en novenos y repartir los márgenes según el canon ternario (un noveno para los menores y 2 novenos para los mayores).



Método Van de Graaf.

Márgenes invertidos

La decisión del medianil angosto en el lomo, producto de márgenes la mitad de estrechos que los de corte, puede traer problemas según el tipo de encuadernación utilizado. Para evitar esto se puede invertir la relación dejando los márgenes anchos al centro de la pieza.



Método de márgenes invertidos.

El estudio de estas retículas y proporciones, hace evidente que la página no es solo un fondo sobre el cual las letras se despliegan, sino una estructura que interactúa activamente con la forma, el tamaño y la disposición de los elementos tipográficos. Esta **relación dialéctica entre letra y página** es lo que hace posible que las ideas fluyan con claridad y coherencia, guiando al lector a través del contenido de manera armónica y efectiva.

Conclusiones

La retícula, en cualquiera de sus formas, no es solo un conjunto de líneas que divide el espacio; es una **herramienta esencial** que proporciona cohesión y estructura a la composición. Los métodos aquí descritos son solo algunas de las estrategias que los diseñadores gráficos han desarrollado para crear páginas que son **funcionales** y **visualmente atractivas**. Al dominar estas técnicas, el diseñador no solo mejora la estética de sus trabajos, sino que también optimiza la **comunicación** y la **experiencia del usuario**.

El dominio de estas proporciones y retículas permite a los diseñadores moverse con fluidez entre la tradición y la innovación, manteniendo siempre el equilibrio entre la función y la forma. A lo largo de este capítulo, hemos visto cómo las letras y la página interactúan de manera inseparable, y cómo las retículas sirven como el puente que conecta estos dos elementos, garantizando que el mensaje llegue de manera clara, efectiva y estéticamente coherente.

Bibliografía

- Bringhurst, R. (2008). *Elementos del estilo tipográfico*. México: FCE-Libraria.
- De Buen Unna, J. (2009). *Manual de diseño editorial*. 3ra. edición. Gijón: Trea Ediciones.
- Gálvez Pizarro, F. (2012). *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía*. 3ra. edición. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Universidad Diego Portales.
- Hochuli, J. (2005). *El detalle en la tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Kane, J. (2013). *Manual de tipografía*. 2da. edición. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Kunz, W. (2003). *Tipografía: macro y microestética*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Marín Álvarez, R. (2013). *Ortotipografía para diseñadores*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Martín Montesinos, J. L. y Mas Hurtuna, M. (2007). *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. 6ta. edición. Valencia: Campgràfic.
- Martínez de Sousa, J. (1974). *Diccionario de tipografía y del libro*. Barcelona: Labor.
- Pohlen, J. (2011). *Fuente de letras. Anatomía de los tipos*. Colonia: Taschen Benedikt.

Romero, M. (2012) “Programas tipográficos”. OERT Open Educational Resources for Typography. <https://www.oert.org/programas-tipograficos/>

Páginas web

Eguaras, M. (2017). *Raúl Rosarivo y el canon ternario en los libros renacentistas*. <http://maria-naeguaras.com/wp-content/uploads/2017/02/Raul-Rosarivo-y-el-canon-ternario-en-los-libros-renacentistas-4.jpg>

Retinart. *Secret Law of Page Harmony*. <http://retinart.net/graphic-design/secret-law-of-page-harmony/>

Runde0. *Divina Proportio Typographica*. <http://runde0.de/divina-proportio-typographica/>

OERT. *Programas Tipográficos*. <http://www.oert.org/programas-tipograficos/>

OERT. *Tipografía y Proporciones*. <http://www.oert.org/tipografia-y-proporciones/>

Archive.org. *José Martínez de Sousa: Ortografía y Ortotipografía del Español Actual*. <https://archive.org/details/jose-martinez-de-sousa-ortografia-y-ortotipografia-del-espanol-actual-oo-tea-3-trea-2014/mode/2up>

Dokumen.pub. *A New Introduction to Bibliography*. <https://dokumen.pub/download/a-new-introduction-to-bibliography-9781884718137-9781873040300-9781584560364-1884718132-1584560363.html>

Iconio.com. *ABCD/A Section 3*. https://iconio.com/ABCD/A/sec_3.htm

Facebook. *Bardahl Mx*. <https://www.facebook.com/bardah>

CAPÍTULO 7

El estilo como variable tipográfica

Fabio Eduardo Ares

Introducción

Podemos definir a las variables o variantes tipográficas, como aquellas diferencias en el dibujo de los signos de una familia tipográfica, que comparten características morfológicas con la fuente principal, por lo general la redonda o normal.

Desde el análisis microtipográfico, es decir el que refiere a la forma de los caracteres, podemos ubicar estas variaciones en el tono (también conocido como peso), que impacta sobre el grosor de los trazos haciéndolos más finos o más gruesos; la dirección (o inclinación), que refiere al ángulo del carácter en relación con la línea de base; y la proporción (o ancho), que define el grado de anchura del signo en relación a su altura, y genera letras condensadas o expandidas.

La inclusión del tamaño como otra de las variables principales se puede fundamentar desde la historia del diseño de letras⁵⁸, y un concepto macrotipográfico que refiere a los usos tipográficos en la edición de obras⁵⁹: la ortotipografía.

Las variables son un elemento clave para la estructuración y la jerarquización de los textos, lo que facilita la comprensión por parte de los lectores, a la vez que pueden representar los diferentes matices de la voz del autor. Para Raquel Marín Álvarez, “las variables formales de las familias de tipos son distintas voces que dan carácter al escrito” (2013, p. 49).

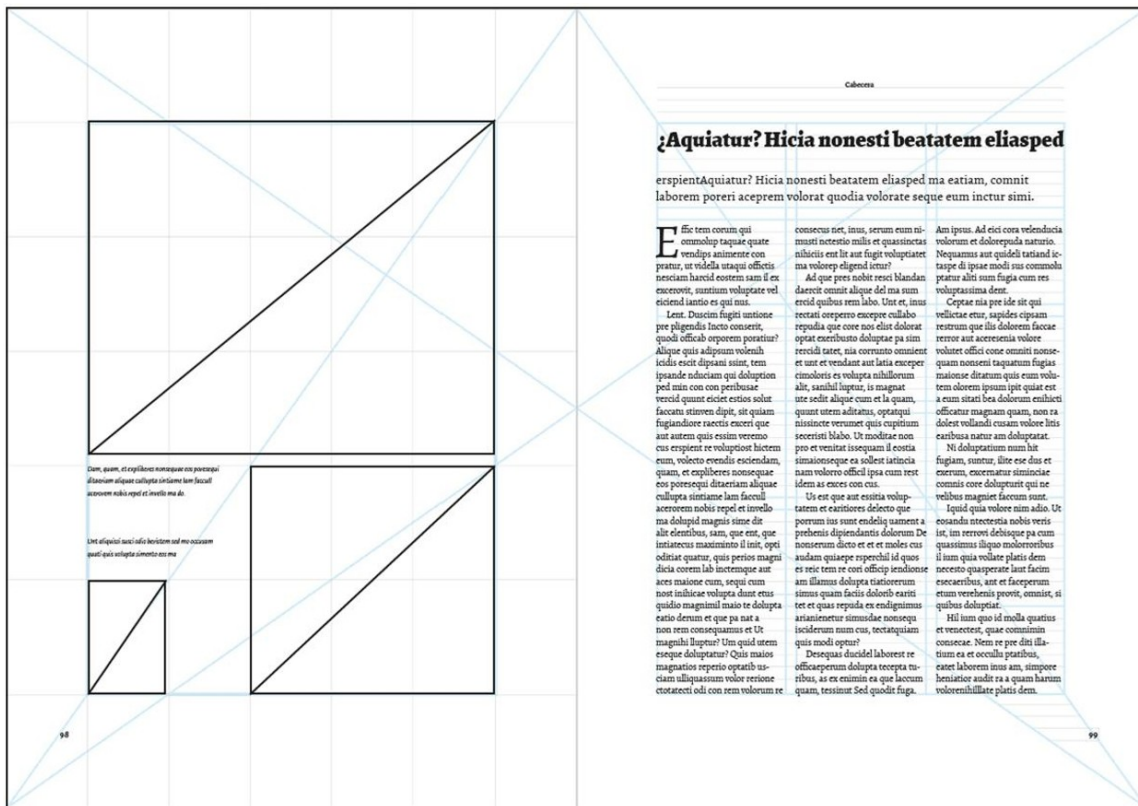
Además, son un instrumento clave para la escritura formal y/o académica, ya que las incorporan para varios de sus códigos como, por ejemplo, la utilización de negritas para resaltar palabras, o el uso de itálicas para señalar extranjerismos.

Otras variables señaladas por diferentes autores son la de caja, que refiere al uso de mayúsculas y minúsculas de la misma fuente, ya que “que tienen formas diferentes y sin embargo, idéntico significado” (Kunz, 2003, p. 26); la versalita, “letra mayúscula de igual tamaño que la minúscula

⁵⁸ Los primeros punzonistas ya contemplaban pequeñas alteraciones sobre el diseño principal para los cuerpos pequeños, fundamentalmente en función de garantizar la lecturabilidad y la reproductividad de los tipos impresos.

⁵⁹ En la imprenta tipográfica, los diferentes cuerpos de una misma familia se solían utilizar para titulares, subtítulos, capitulares y comienzo de versos, constituyendo un valioso recurso para la jerarquización de los textos.

perteneciente al mismo cuerpo, tipo y clase que aquella” (De Souza, 1974, p. 273); y el estilo, del cual más adelante, nos ocuparemos de manera más extensa.



Ejemplo de uso editorial de las variables tipográficas de tamaño, tono e inclinación, para la jerarquización de un texto. Cátedra Tipografía (2022).

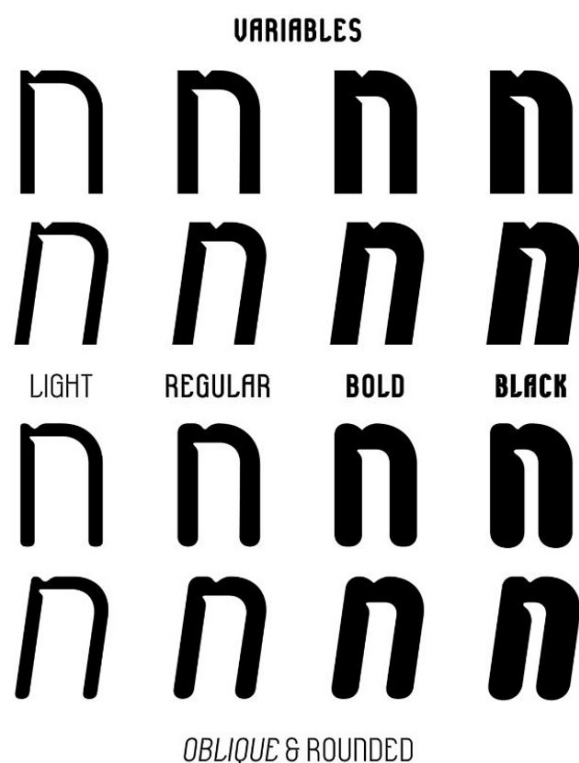
En la actualidad, algunos programas tipográficos contemplan otras variaciones formales, como signos compuestos (como los monetarios), ligados, alternativos (facilitados por la incorporación de tecnologías como OpenType⁶⁰), y números elzevirianos, versalitas y tabulares, conformando “sets expertos” (Galvez Pizarro, 2012, p. 117) de caracteres, que además, integran familias numerosas, por ejemplo, mediante la utilización de la tecnología Multiple Master, de Adobe, la cual permite la obtención de una amplísima gama de pesos, por interpolación y extrapolación. Por esto es que, hoy en día cada vez es más frecuente encontrar familias tipográficas hasta con una veintena de estos. Se conocen como superfamilias.

⁶⁰ Las fuentes con tecnología OpenType pueden contener miles de caracteres —de hecho soporta hasta 64.000 glifos—. Pueden tener varios alfabetos a la vez (como latín, griego y cirílico; o kanji, kana y romaji para uso japonés), por lo tanto ser multilingüaje. También pueden incluir refinamientos tipográficos como mayúsculas versales, figuras, ornamentos, y caracteres ligados, alternativos y alternativos contextuales, así como conjuntos completos de caracteres acentuados y con signos diacríticos.

Cuestión de estilo

Como mencionamos algunos párrafos atrás, y en consonancia con algunos autores, a las principales variables tipográficas podríamos sumar el estilo. Para Willi Kunz, “los tipos se dividen, por lo general, en dos categorías: con remates (serif) y sin remates (sans serif), aunque unos y otros comparten los mismos principios en cuanto a sus formas básicas” (Kunz, 2003, p. 26).

Los estilos tipográficos están permeados por la historia de la escritura y la tipografía, y discurren entre dos corrientes fundamentales que “afectan a su construcción y la interpretación de sus elementos: una que se podría denominar humanística y otra geométrica. No se trata de ámbitos enfrentados ni excluyentes. Los separa una delgada línea, a veces difícil de determinar” (Martín Montesinos y otra, 2007, p. 89).



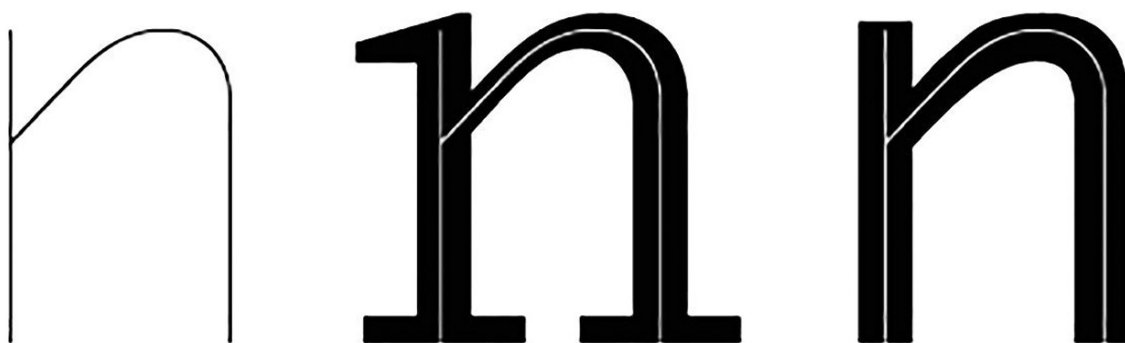
Variables de tono e inclinación de la familia serial Ascética. Fabio Ares y Cátedra Tipografía (2022).

Existen innumerables clasificaciones tipográficas. Los manuales de tipografía, las fundidoras y/o distribuidoras, y los sitios web sobre el tema, tienen sus propias formas de organizar las fuentes de acuerdo a su estilo, pero las más importantes se basan en la realizada por Maximilien Vox, y adoptada posteriormente por ATYPI, la Asociación Tipográfica Internacional.

Para el propio José Luis Martín Montesinos,

una clasificación puede resultar útil como herramienta de trabajo que nos conduzca (...) hasta la fuente que necesitamos, y puede ser válida también como marco que otorgue cierto orden y coherencia a toda la (...) oferta tipográfica. (...) Nos debería ayudar a ubicar cualquier familia como perteneciente a un grupo con características formales similares, o si ello no es posible, nos debería permitir identificar los rasgos que determinan la influencia recibida de más de uno de estos grupos: su tendencia (Martín Montesinos y otra, 2007, p. 95).

Ahora bien, es importante señalar que una fuente puede ser, en mayor o menor medida, catalogada dentro un grupo determinado, pero esto no sucede necesariamente con las familias, y aquí es donde entra la variable de estilo. Las familias seriales⁶¹ o multiestilo, que son aquellas que incluyen fuentes de diferentes estilos, como serif, sans serif y/o slab serif, que comparten una misma estructura subyacente, por lo general determinada por la relación entre el *cursus* y el *ductus*.⁶²

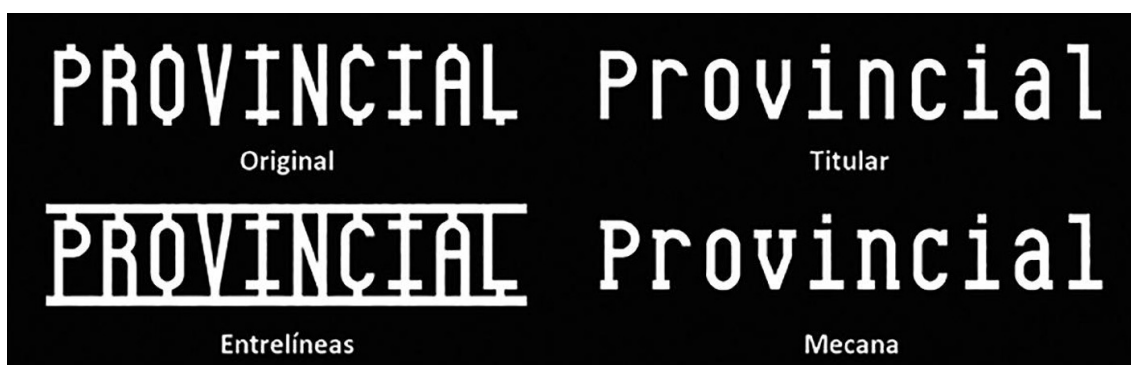


Parentesco estructural de “n” de las fuentes Scala y Scala Sans, de Martin Majoor (1993). Open Educational Resources for Typography. Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 Argentina License.

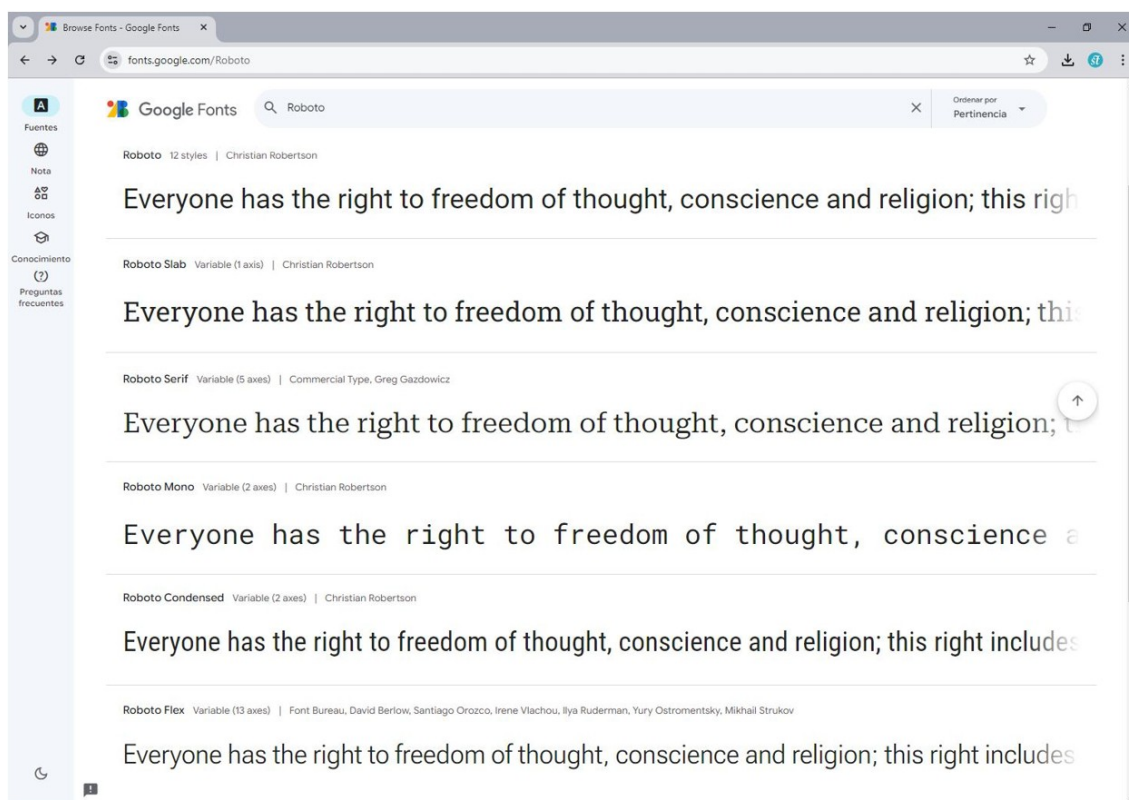
Cabe señalar, que la posibilidad de sumar el estilo como variable, no es exclusiva de los diseños de letras para textos. Los diseños para titulares, o *display*, también pueden incluir las variantes formales habituales, e incluso sumar estilos de fantasía, que por lo general “no sirven para el diseño editorial” (De Buen Unna, 2009, p.191). Tampoco se limita en el número de estilos tipográficos.

⁶¹ “Este nombre es propuesto por Muriel Paris en el *Breve Manual de Composición Tipográfica* (París, 1999) para referirse a familias tipográficas con más de un estilo, como lo son Rotis, Stone, Lucida, Thesis, Officina, Relato y Scala entre muchas otras” (Romero, 2012, s/p.).

⁶² Dos conceptos que provienen de la caligrafía y determinan, con las lógicas de la escritura y los estilos históricos, la forma final que adoptarán las letras.



Estilos de la familia tipográfica Fc Provincial (2019). Tipografía Histórica Ferroviaria.



Familia tipográfica serial Roboto, de Christian Robertson y otros (desde 2011). Google Fonts.

Todo queda en familia

Llamamos maridaje tipográfico a la combinación armónica de dos o más fuentes tipográficas. Existen varios elementos que permiten combinar fuentes de forma armónica: bastaría con igualar algunos elementos de su morfología, como el tono o la altura de la equis;⁶³ o bien recurrir a

⁶³ El libro *Tipografía Latinoamericana. Panorama actual y futuro*, de Vicente Lamónaca (2013), incorporó un arduo trabajo de maridaje tipográfico. Los diferentes artículos que lo integran están compuestos con diferentes familias unificadas por la altura de equis.

elementos del lenguaje visual, como el color aplicado sobre su superficie. La variable de estilo dentro de una familia serial produce un sutil maridaje entre fuentes, ya que la estructura que las vincula hace innecesario recurrir a otra familia. Para el caso del diseño editorial, especialmente de periódicos y revistas, bastaría una familia serial que incorpore, además, variables de tono e inclinación, para resolver todas necesidades de la edición de los textos de una publicación.

Para Jorge de Buen Unna:

La tendencia actual en la expansión de los tipos es la adición de palo-secos a fuentes de palo cruzado y viceversa. Esta estrategia está originalmente inspirada en la edición de periódicos y revistas, donde se necesitan enormes surtidos de letras, con amplias gamas de variaciones (2011. p. 130).

Conclusiones

Sin discurrir en grandes discusiones teóricas, el presente texto pone sobre el tapete un concepto que tenemos incorporado y con el que trabajamos regularmente: el de variable tipográfica; y lo vincula a otro que conocemos a partir de las clasificaciones tipográficas conocidas: el estilo.

El actual diseño de familias tipográficas para textos brinda innumerables soluciones para la edición de publicaciones. Por lo general incluyen las variables tradicionales, y en el caso particular de las familias seriales, suman el estilo. Los diseños para títulos, o *display*, también suelen incluir las variantes formales habituales, e incluso sumar estilos de fantasía.

Entender la inclusión de estilo como una variable facilita el maridaje de fuentes, a la vez que reduce el abanico de la elección de tipografías.

Referencias

- Bringhurst, R. (2008). *Elementos del estilo tipográfico*. México: FCE-Libraria.
- De Buen Unna, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Gijón: Trea Ediciones.
- De Buen Unna, J. (2009). *Manual de diseño editorial*. 3ra. edición. Gijón: Trea Ediciones.
- Gálvez Pizarro, Francisco (2012). *Educación tipográfica. Una introducción a la tipografía*. 3ra. edición. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Universidad Diego Portales.
- Hochuli, J. (2005). *El detalle en la tipografía*. Valencia: Campgràfic.

- Kane, J. (2013). *Manual de tipografía*. 2da. edición. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Kunz, W. (2003). *Tipografía: macro y microestética*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Marín Álvarez, R. (2013). *Ortotipografía para diseñadores*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Martín Montesinos, J. L. y Mas Hortuna, M. (2007). *Manual de Tipografía. Del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic.
- Martínez de Sousa, J. (1974). *Diccionario de tipografía y del libro*. Barcelona: Labor.
- Pohlen, J. (2011). *Fuente de letras. Anatomía de los tipos*. Colonia: TaschenBenedikt.
- Romero, M. (2012) "Programas tipográficos". OERT Open Educational Resources for Typography. <https://www.oert.org/programas-tipograficos/>

CAPÍTULO 8

Ortotipografía

Gastón Lugano

Introducción

Según el especialista José Martínez de Sousa, en su texto *Ortografía y ortotipografía del español actual*, se entiende a la ortotipografía como un «conjunto de reglas por las que se rige la confección de un impreso mediante recursos o signos tipográficos» (2014, p. 399).

Jorge de Buen, en su texto *Números romanos: ¿en mayúsculas o en minúsculas?* dice:

La ortotipografía descansa en tres principios: diacrisis, tradición y estética. El primero es el más importante, puesto que se trata de las modificaciones que se hacen a los signos para dotarlos de significados especiales. De hecho, la ortotipografía no tendría ningún sentido si no fuera el aya⁶⁴ de la diacrisis: su misión es dotarnos de los medios necesarios para que podamos manejar los signos correctamente. (2006, p. 5).

El presente texto tendrá el objetivo de dar a conocer las diferentes reglas y usos correctos de los signos tipográficos para ser empleados con criterio teórico en el quehacer cotidiano de nuestra especialidad, el diseño y la tipografía.

Entre las especificaciones de la ortotipografía podemos encontrar las aplicaciones de las variables tipográficas (redondas, cursivas, negritas y livianas, versalitas, anchas y estrechas, mayúsculas y minúsculas), superíndice y subíndice, signos y sangrías, por ejemplo. También centra su atención en la correcta escritura de aspectos bibliográficos (citas textuales, citas bibliográficas, notas, etc.), cifras, abreviaciones, entre otras.

Para colocarnos en un contexto más amplio, es fundamental tener presente que en lo que respecta a la tipografía encontramos dos grandes temas: la macrotipografía y la microtipografía.

Por un lado, la macrotipografía estudia el efecto global de los bloques de texto y cómo se distribuyen en la página, la elección del tipo de letra, la composición de las páginas y la compaginación son parte de ésta. Por otro lado, la microtipografía estudia los ajustes ópticos y los efectos de la

⁶⁴ Ayo, aya. 1. *m. y f.* Persona encargada en las casas principales de custodiar niños o jóvenes y de cuidar de su crianza y educación.

colocación de las letras y signos con respecto a otros como el espacio entre caracteres, entre palabras y líneas. La ortotipografía y la ortografía son parte de este último.

En el presente trabajo se presentará la información separada de la siguiente manera: 1) Recursos visuales, donde se ven los signos, variables, cifras y abreviaciones, 2) Citas directas y referencias bibliográficas.

1) Recursos visuales

1.1 «Signos, mi parte insegura». (Soda Stereo, *Signos*, 1986)

Como menciona el grupo de música argentino, los signos pueden ser un área de inseguridad para muchos, pero es clave comprenderlos y saber cómo se aplican para alcanzar una calma que nos despoje de cualquier duda o inquietud.

José Martínez de Souza plantea en su texto *Ortografía y ortotipografía del español actual* el siguiente cuadro de clasificación de signos ortográficos:

1- Signos diacríticos

1. Suprascritos: hay dos grupos:
 - o Acentuales (acentos, tildes)
 - o Especiales (virgulilla, punto suprascrito, diéresis, soberrraya)
2. Suscritos: cedilla, subpunto, subraya
3. Laterales: superíndices, subíndices, apóstrofo

2- Signos sintagmáticos

1. De puntuación: punto, coma, punto y coma, dos puntos, puntos suspensivos
2. De Entonación: exclamación, interrogación
3. Auxiliares de la puntuación y de la entonación: comillas, paréntesis, corchetes, raya, menos, antilambdas

3- Signos ortográficos auxiliares

1. Algunos ejemplos son: contrabarra, barra o diagonal, pleca, guion, igual, punto medio, llaves, cedilla, ampersand, letras ligadas, cruz, asterisco, etc.

La RAE, por otro lado, lo sintetiza un poco y describe a los signos ortográficos como: «todas aquellas marcas gráficas que, no siendo números ni letras, aparecen en los textos escritos

con el fin de contribuir a su correcta lectura e interpretación. (...) Hay signos de puntuación y signos auxiliares».

Dentro de los signos de puntuación tenemos: signos de interrogación y exclamación, coma, comillas, puntos (dos puntos, puntos suspensivos, punto y coma), primas, paréntesis, corchetes y raya.

Y dentro de los signos auxiliares encontramos: el apóstrofo; asterisco; barras; diéresis, guiones; llave; párrafo; tilde.

Para el presente trabajo nos guiaremos con ésta última clasificación, y a continuación describiremos y ejemplificaremos de manera breve alguno de ellos, teniendo en cuenta que solo se expondrán aquellos ejemplos más relevantes dado que su alcance es muy amplio. Por ello apelamos a la búsqueda particular del alumno/a si tuviese mayores dudas con respecto a un signo puntual.

Por último, cabe agregar que para algunos ejemplos de signos se colocaron entre paréntesis sus combinaciones del código ASCII⁶⁵, vulgarmente conocido como la combinación: *alt* + número, para que el/la lector/a pueda escribirlo fácilmente en su computadora.

1.1.1- Signos de puntuación

a) Signos de interrogación (¿?) y exclamación (¡!)

Son signos dobles que deben emplearse uno para el inicio (el de apertura) y otro al final (el de cierre) del enunciado correspondiente.

En dos frases consecutivas con estos signos, es conveniente dejar un espacio de separación entre una oración y la siguiente. Ej: ¿Cómo estás? ¿Todo bien?

Es correcto usar más de un signo y/o mezclarlos en una oración, teniendo en cuenta que deben abrirse y cerrarse la misma cantidad. Ej: ¿¿En serio?? ¡¡¡Increíble!!! ¿¡Estás seguro!?

Si uno de los signos coincide en su forma al final de una oración, puede eliminarse si se desea. Ej: ¿Leíste la novela de ¿*Arde París*?? o ¿Leíste la novela de *Arde París*?

«Hay que señalar que el ortotipógrafo José Martínez de Souza y, para el inglés, el Manual de estilo de Chicago si proponen la supresión de la segunda interrogación, pero no es realmente necesario e incluso puede resultar desconcertante que haya un signo de apertura que no tiene el correspondiente de cierre».⁶⁶

⁶⁵ Código ASCII: sigla en inglés de *American Standard Code for Information Interchange* (Código Estadounidense Estándar para el Intercambio de Información), es el conjunto de símbolos y caracteres utilizados en el entorno informático. Recomendamos visitar la web: www.elcodigoascii.com.ar

⁶⁶ Fuente: fundeu.es

Detrás de estos signos no debe ponerse punto final. Ej: ~~¿Por dónde vamos?.~~ Mejor: ¿Por dónde vamos?

b) Comillas

- Comillas latinas, bajas, españolas o francesas: « » (alt+0171) (alt+0187).

Son un signo doble y cumplen la misma función que las comillas altas o inglesas. Éstas últimas son adecuadas para usar en el idioma inglés (porque este idioma posee mayor cantidad de palabras con astas ascendentes y/o signos volados), mientras que en el español se recomienda utilizar las latinas ya que, debido a su diseño, quedan mejor integradas a los textos en lengua castellana (en el que predomina la caja baja). Ver punto 1.2.1- *Variables tipográficas > a) Comillas* para conocer sus usos.

- Comillas inglesas o altas: “ ” (alt+34) (alt+34).

Cumplen la función de las comillas latinas, pero como se comentó anteriormente, es adecuado para otros idiomas. Cabe aclarar que en una oración donde hace falta escribir comillas dentro de otras comillas, es correcto aplicar primero las comillas latinas y, dentro de esas, las inglesas.

En alemán se emplean tanto las comillas inglesas pero las de apertura están en posición de subíndice y la que cierra en supraíndice.

- Comillas simples o sencillas: ‘ ’ (alt+0145) (alt+0146).

Pueden aparecer en combinación con otras comillas o como signo independiente. Se emplean de forma independiente cuando cumplen funciones metalingüísticas⁶⁷. Ej: *Ajedrez* ‘juego de mesa sobre un tablero dividido en 64 casillas’.⁶⁸

c) Puntos

Tipos:

- Punto (.)

Funciona como signo de puntuación y para facilitar la lectura de números con cantidades superiores a los tres dígitos. Ej: la ciudad de La Plata tiene 193.144 hab., \$815.000. Cabe señalar que los años nunca se puntúan. Ej: en el ciclo lectivo 2022, se incluirá la asignatura Tipografía. Para los decimales se usa la coma ya que sería un anglicismo tipográfico⁶⁹ usar el punto. Ej: el

⁶⁷ El metalenguaje es el lenguaje que se usa para hablar del propio lenguaje.

⁶⁸ Aquí usamos la cursiva para señalar lo que se define.

⁶⁹ Anglicismo: palabra, expresión o giro procedentes de la lengua inglesa que se usan en otro idioma.

~~85.5 % de los alumnos/as.~~ Mejor: el 85,5 % de los/as alumnos/as o «la temperatura es de 9,7 grados Celsius».

- Puntos suspensivos (...)

Son siempre tres y se escriben sin espacio tras la palabra a la que siguen. Se utilizan cuando se quiere dar a la oración una sensación vaga de cierre. Pueden reemplazar a la palabra etcétera. Si la oración lleva punto final y coincide que la misma termina con puntos suspensivos, entonces se optará por dejar solo los puntos suspensivos ya que, por sí mismos, éstos concluyen la oración. Ej: Verbos sugeridos para la enunciación de propósitos: brindar, ofrecer, etc. | Verbos sugeridos para la enunciación de propósitos: brindar, ofrecer... | ~~Verbos sugeridos para la enunciación de propósitos: brindar, ofrecer, etc....~~

Algunas fuentes tienen particularmente diseñado un signo para estos tres puntos que tienden a estar levemente más juntos que si se escribe tres veces consecutivas el punto. Incluso en algunos idiomas, la separación entre estos puntos puede variar.

- Punto medio o volado (·) (alt + 250)

Tipo de punto ubicado en la mitad de la altura de las mayúsculas. Utilizado para separar conceptos en sustitución del guión y debe dejarse un espacio antes y después.

No confundir con el topo o bala (• [alt+0149]) ya que éste último es más grande y se aplica para hacer listas sustituyendo a los guiones.

d) Prima y doble prima (' ") y anillo (° [alt + 248])

Son signos que se usan para indicar los grados, minutos y segundos en las medidas angulares, y no deben reemplazarse por ningún otro signo. Ej: 3° 14' 59". No es correcto usarlo para abreviaciones ya que sería un anglicismo. Ej: ~~Mundial Qatar '22~~. Mejor: Mundial Qatar 22.

En cuanto al anillo, no usar el signo con la rayita debajo ya que corresponde a una abreviación. Ej: 3°

e) Paréntesis () (alt + 40 y alt + 41)

Sirven sobre todo para aportar información más o menos relacionada con el contexto en el que se inserta. Ej: La Plata (Argentina), Facultad de Artes (FDA). También es útil para evitar los tratamientos sexistas y abreviar la escritura. Ej: Sr. (a), aunque para este fin es más frecuente usar la barra inclinada. Va entre paréntesis el nombre del autor cuando aparece su nombre en un texto tras una cita suya.

f) Corchetes [] (alt + 91 y alt + 93)

Se usan con una intención más extratextual que los paréntesis (por ejemplo, en transcripciones) y en los libros se utilizan para señalar un paréntesis dentro de otro paréntesis, también cuando en una cita textual se quiere añadir datos que no constan (ej: «Podemos encontrar a la ortotipografía dentro esa área [la microtipografía]»), cuando suceden acciones que suceden al margen del relato en las obras teatrales (ej: ¡Bienvenidos y bienvenidas! [aplausos]), para suprimir información (ej: cuando una cita es demasiado extensa y se desea eliminar parte de ésta, se agrega de la siguiente manera [...]).

g) Raya (—) (alt + 0151)

Se utiliza para indicar incisos, para indicar los interlocutores en los diálogos. Ej: —Bienvenidos —dijo el titular— a la cátedra de Tipografía.

Aquí es importante aclarar que cuando la raya está en mitad del inciso, abre y cierra, pero si termina la frase solo abre, ya que el punto sirve de diacrítico y la raya se omite por cuestiones estéticas.

1.1.2- Signos auxiliares

a) Apóstrofo ('):

Es un signo de puntuación en forma de coma volada que indica, por lo general, la elisión de una letra. No es recto, sino curvo. Ej: en apellidos como D'Angelo o D'Alessandro. Cabe aclarar que se dice *apóstrofo* y no *apostrofe*.

b) Guiones

Tipos:

- El guión (-)

Se emplea para hacer una división de palabras por sílabas, para unir palabras compuestas o con algún grado de dependencia (ej.: relación marido-mujer), para vincular números (ej.: págs. 1-3; Feria del 21-24 de diciembre; Julio Cortázar [1914-1984]), para separar los elementos en una misma línea (ej.: Diseño gráfico - Diseño editorial - Tipografía).⁷⁰

- El menos (-)

Ocupa más o menos un cuarto de cuadratín, se utiliza como signo matemático para la resta o para indicar los números negativos. Un dato curioso es que todos los signos matemáticos

⁷⁰ Hoy en día este último ejemplo se lo reemplaza por los puntos medios o volados: Diseño gráfico · Diseño editorial · Tipografía.

son monolineales, es decir, no tienen trazos finos ni gruesos en su composición. Posiblemente venga a la memoria el signo de multiplicación, en este caso debe usarse el aspa ($\times$ [alt + 158]) y no la x .

- El guión bajo ($_$)

En español se usa prácticamente en el entorno informático.

c) Barras

Tipos:

- La barra inclinada ($/$) y la barra doble inclinada ($//$)

Tiene la altura de las letras mayúsculas e indica relación y puede aproximar tanto conceptos afines como excluyentes (ej: en matemáticas: 40 km/h, en fechas: 08/04/22), separa dos opciones (ej: verdadero/falso), y también se aplica en algunas abreviaturas (ej: 62 e/ 9 y diag. 78 s/n). La barra inclinada no indica unión. No debe usarse como sustituto del guión para unir elementos, sino sólo para separar. Tampoco debe confundirse con la barra de fracciones que tiene una inclinación diferente.

- La barra vertical o pleca ($|$) y la barra doble vertical o pleca doble ($||$)

Tiene la altura similar a las letras mayúsculas, pero no coincide exactamente con la línea de base, sino que continúa por debajo de esta. Se puede emplear en la separación de elementos que desean diferenciar. Ej: tipografía. 1. f. Técnica de imprimir textos o dibujos, a partir de tipos o moldes en relieve que, entintados, se aplican sobre el papel. | 2. f. Oficina o lugar donde se desarrolla esta técnica. Otro ejemplo puede ser: Segunda edición de Letras Platenses | La Plata | 1 al 31 de diciembre.

- La contrabarra ($\backslash$)

Se utilizan para el lenguaje informático.

d) Llaves { } (alt + 123 y alt + 125)

Se utilizan en los cuadros sinópticos o esquemas y en matemáticas para encerrar operaciones en conjunción con los paréntesis, corchetes y otros signos.

e) Signos extratextuales

Los signos tipográficos extratextuales (asteriscos, cruces, números volados, signos matemáticos) son signos de referencia, no de puntuación, y no forman parte del texto. Estos elementos extratextuales van siempre en redonda, independientemente de cómo vaya la palabra que acompañan.

1.2) Variables, cifras, abreviaciones

1.2.1- Variables tipográficas

a) Comillas

Su uso es para acotar citas textuales, para indicar que una palabra o expresión es irónica o con un sentido especial y para los siguientes procedimientos:

- Citas textuales.
- Palabras u oraciones empleadas como significados.
- Título de un capítulo o subdivisiones de una obra, títulos de artículos, reportajes, secciones, conferencias, etc.
- Para señalar un uso irónico del lenguaje.

b) Cursiva

Se escriben con cursiva:

- Los títulos de libros (como se escribe en las bibliografías, por ejemplo), publicaciones periódicas, nombre de obras de arte, de teatro, poesía, danza, ópera, de películas, programas, series, etc.
- Los extranjerismos o palabras en otros idiomas, incluido los nombres en latín de plantas, animales, virus, etc.
- Los seudónimos y apodos que vayan acompañados del nombre propio: Lionel *La Pulga*.
- Las letras minúsculas con que se enumeran apartados. Ej: *a)* Recursos visuales, donde se ven los signos, variables, cifras y abreviaciones, *b)* Citas directas y referencias bibliográficas.

c) Negrita

Se suele utilizar como forma de resaltar datos relevantes con el fin de que el lector localice rápidamente la información.

d) Mayúscula

Se usa en los siguientes casos:

- Los nombres y apellidos, los nombres propios geográficos, los nombres de edificios, entidades, asociaciones y corporaciones, las épocas y periodos históricos, las galaxias, constelaciones, estrellas, planetas y satélites

Un dato curioso: si corresponde que la mayúscula lleve tilde, entonces debe acentuarse. Es fundamental que las mayúsculas reciban el mismo tratamiento con los signos diacríticos que si estuvieran escritas en letras minúsculas.

e) Minúscula

Se escriben con minúscula, entre otras cosas, los días de la semana y los meses del año. Éstos se escriben con mayúscula en el idioma inglés, pero en castellano no.

f) Versalitas (mayúsculas con altura de las minúsculas)

Se utiliza en los siguientes casos:

- Los apellidos (pero no el nombre, generalmente) de los autores en bibliografías, prólogos, artículos, citas, etc.
- Las cifras romanas de palabras que se escriben con minúscula inicial, como los siglos, milenios, volúmenes, tomos, etc.

1.2.2- Abreviaciones: abreviaturas, siglas, signos y símbolos

Abreviaciones

Una abreviación es la acción de abreviar o hacer más corta una palabra o grupo de palabras.

Existen diferentes tipos de abreviaciones:

a) Abreviaturas

a.1) Abreviaturas por suspensión (se elimina la parte final de la palabra) o por contracción (se suprimen algunas letras internas de la palabra). En ambos casos, siempre terminan con un punto.

a.2) Abreviaturas por suspensión: se elimina la parte final de la palabra. Ej: Página > Pág. | Provincia > Prov.

a.3) Abreviaturas por contracción: se suprimen algunas letras internas de la palabra. Ej: Atentamente > Atte. En este tipo de abreviatura se incluyen aquellas formadas por caracteres voladitos que acompañan a una letra o número. Ej: 1.º (primero)/2.º/3.º | n.º (número) | M.^a (María).

Dato curioso: quizá haya llamado la atención que para palabras como *primero*, *segundo*, *tercero*, etc. se coloque un punto después del número y antes del carácter volado; lo cierto es que, si no se aplica ese punto que abrevia la palabra o el número ordinal, se estaría escribiendo una escala

en grados. Ej: ~~trabajo en el 2° piso (trabajo en el «dos grados» piso)~~ | trabajo en el 2.° piso (trabajo en el segundo piso).

b) Siglas

Es una abreviatura formada por la/s letra/s inicial/es de una palabra, normalmente nombres de instituciones, empresas, etc. Cabe mencionar que las siglas no llevan punto. Ej: Organización de Naciones Unidas > ONU | Yacimientos Petrolíferos Fiscales > YPF | Real Academia Española > RAE | Organización No Gubernamental > ONG.

Un pariente de las siglas son los *sigloides*, éstas son abreviaturas donde se mantienen letras secundarias o grafemas; y tampoco se escriben con punto. Ej: Pequeña y Mediana Empresa > PyME | Administración Nacional de la Seguridad Social > ANSeS | Registro Nacional de las Personas > ReNaPer.

Por último, para completar la familia, están los *siglónimos* o *siglas lexicalizadas* que son siglas que llegan a convertirse en vocablos comunes. Ej: OVNI u ovni > objeto volador no identificado | radar > acrónimo del inglés *ra*[dio] *d*[etecting] *a*[nd] *r*[anging] = sistema electrónico de localización, se ha adaptado al español como voz aguda: [radár]. | láser > acrónimo del inglés *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation* = amplificación de luz por emisión estimulada de radiación

Las siglas es conveniente escribirlas en versalitas, mientras que los sigloides con mayúsculas y minúsculas. Los siglónimos pueden escribirse en minúsculas o con la inicial en mayúscula y el resto en minúsculas.

c) Signo

La RAE lo define como «un objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro». Ej: cifras arábigas (el signo 1 sustituye a 'uno'), la cifra más una letra voladita (1.° a 'primero'); las cifras romanas (V es igual a 'cinco'); signos matemáticos (+ que es igual a 'más'), los signos especiales o económicos (\$) reemplaza a 'dólar'), el *ampersand* (& que es la ligadura de la palabra 'et'), la arroba (@ que sintetiza 'at'), etc.

Al momento de escribirlos recordar dejar un espacio entre la cifra y el signo.

d) Símbolo

Según la RAE: «Tipo de abreviación de carácter científico o técnico, constituida por signos no alfabetizables o por letras, y que difiere de la abreviatura en carecer de punto». Ej.: Norte > N | Helio > He | kilómetro > km, etc.

1.2.3- Cifras

Una cifra es un símbolo o carácter gráfico que sirve para representar un número. A continuación, comentaremos algunos modos de uso junto con signos o símbolos:

- En español, los decimales se escriben con coma y los millares y cantidades superiores con punto. Ej: \$54.680,75. En otros idiomas esta regla es al revés. Dato curioso: los años no llevan punto. Ej: nací en 1989
- Los símbolos como unidades de peso, distancia, porcentajes, magnitudes, tiempo, etc. no llevan punto y se debe dejar espacio entre el mismo y el número que le antecede⁷¹. Ej: 21,7 kg | 11 km | \$ 89 | 85 % | 32 °C (aquí el símbolo va pegado al símbolo de la escala Celsius, si no estuviera, el *anillo* debe ir pegado a la cifra: 32°) | 22 h 15 min 30 s
- Horarios: puede separarse las horas de los minutos y segundos con punto o dos puntos. También se puede agregar un cero a aquella cifra menos a diez para que haya homogeneidad en la lectura. Ej: trabajo de 08:00 a 14:00 h | Los sábados se cursa de 9.00 a 13.00 h
- Fechas: para separar los días de los meses y años puede optarse por escribir guiones, barras inclinadas, puntos o espacios en blanco. Al igual que el punto anterior, pueden incluirse ceros o no a las cifras menores que diez. Ej: 28-02-2022 | 28/02/2022 | 28.02.2022 | 28 02 2022.

2) Citas directas y referencias bibliográficas

Una cita textual o bibliográfica consiste en la extracción «textual» de la redacción de un autor, hecha en una fuente física o virtual, el cual puede ser relevante agregarlo para un proyecto de investigación o trabajo personal que estemos realizando.

En las siguientes líneas abordaremos ese tema, teniendo en cuenta que se usará como guía las Normas de estilo planteadas por la editorial universitaria Papel Cosido⁷², la cual utiliza para sus libros, investigaciones y revistas las Normas APA⁷³.

⁷¹ El Sistema Internacional de Unidades (abreviado SI, del francés *Système international d'unités*) es 'un sistema constituido por siete unidades básicas: metro, kilogramo, segundo, kelvin, amperio, mol y candela, que definen a las correspondientes magnitudes físicas fundamentales y que han sido elegidas por convención'.

⁷² <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pautas/NormasDeEstilo.pdf>

⁷³ Las normas APA son normas estándares creados por la *American Psychological Association*, con el fin de unificar la forma de presentación de trabajos escritos a nivel internacional. Para mas información: <https://normasapa.in/>

2.1. Citas textuales

a) Si la cita textual es de cuatro líneas o menos, el texto del autor debe ir entre comillas. Si en algún momento de la misma se va a omitir algunas palabras, debe usarse paréntesis y puntos suspensivos (...). Por último, al final de la cita deberá colocarse entre paréntesis el autor, fecha y página donde se extrajo la cita. Cada uno de estos datos debe ir separado por coma.

b) Si la cita supera las cuatro líneas, se hará lo que se conoce como cita a bando. Éstas deben ir marginadas, sin comillas y con un cuerpo de fuente menor al del texto. Ej:

De este modo, con relación al tiempo Andrei Tarkovski (2002) explica:

El tiempo es imprescindible para el hombre, para constituirse como tal, para realizarse como individuo. Pero que quede claro que yo no estoy pensando en el tiempo lineal, sin el que nada puede hacerse, ningún paso se puede dar. Porque ya el paso es un resultado (p. 77).

En ambos casos, si se cita un material sin número de página, deberá escribirse (s. p.).

En el mismo caso, si se cita un material sin año y/o fecha, deberá escribirse (s. f.).

2.2. Referencias bibliográficas al final del texto

Al momento de escribir las referencias bibliográficas al final del cuerpo del texto, deberá tenerse en cuenta el siguiente orden y signos ortográficos para separar los conceptos:

Libros impresos:

BRINGHURST, Robert. (2008). *Elementos del estilo tipográfico*. México: FCE-Libraria.

Libros electrónicos:

ARES, Fabio. (2021). *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1940-2020)*. Buenos Aires: DG Patrimonio, Museo y Casco Histórico del GCBA. Recuperado de https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/en_torno_a_la_imprenta_2.pdf

Libros en otros idiomas:

WATERS, Sheila (2006). *Foundations of Calligraphy [Fundamentos de la caligrafía]*, Greensboro: John Neal Bookseller.

Apunte de cátedra:

OSORES, Octavio. (2022). *Gestión de fuentes tipográficas* (Apunte de cátedra). Tipografía, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Videos de YouTube:

IV Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (2017). *La persistencia de la razón en la locura. El Ecos... y la recuperación del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes* [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WKqvswTZbwk&list=PLZFywf-9AMzxI2rloe0EeLi-Yf5nWaMzB&index=5>

Instagram

Vuelta completa. [@vueltacompleta]. (s.f.). Guía de cultivos. Recuperado de: <https://www.instagram.com/vueltacompleta/guides/>

Cabe destacar que éstos son solo algunos pocos ejemplos de referencias bibliográficas, pero recomendamos visitar la web de Papel Cosido o de las Normas APA para interiorizarse de otros casos más.

Referencias

Álvarez, R. M. (2013). *Ortotipografía para diseñadores*. Barcelona: Editorial GG.

Álvarez, R. M. (2021). *Trucos infalibles para pulir textos. Diccionario de buenos usos para comunicar por escrito*. Barcelona: Editorial GG.

De Buen Unna, J. (2006). *Números romanos: ¿en mayúsculas o en versalitas?* Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/272158687_Numeros_romanos_en_mayusculas_o_versalitas

Le Comte, C. (2007). *Manual tipográfico*. CABA: Ediciones Infinito

Martínez de Sousa, J. (2014). *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón: Ediciones Trea S. L.

<https://normasapa.in/>

<https://elcodigoascii.com.ar/>

<http://www.oert.org/>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pautas/NormasDeEstilo.pdf>

<https://www.rae.es>

<https://www.rae.es/dpd/>

TERCERA PARTE

Producción tipográfica: diseño y patrimonio

(...) aunque el diseño de tipografía hoy esté más extendido, falta que baje al llano de las necesidades específicas del lugar e interprete los desarrollos propios de las culturas locales.

—Rubén Fontana, *Al pie de la letra*

CAPÍTULO 9

Ciudades de letras. Recuperación y puesta en valor del paisaje tipográfico como muestra del patrimonio y la identidad

Fabio Eduardo Ares

A diferencia de lo que sucedió con la investigación sobre tipografía para ediciones (o tipografía para obras impresas), los usos tipográficos⁷⁴ urbanos fueron y son en la actualidad muy poco estudiados en el mundo, aún menos en Latinoamérica.

Recién a partir de la década de los años sesenta del siglo XX, se comenzaron a editar algunos trabajos desde la arquitectura y el urbanismo, que integraron a las letras. Más tarde se sumaron algunos trabajos desde el diseño gráfico, aunque la gran mayoría de estos tienen una visión parcial, también asociaron la letra a la arquitectura (tanto las aplicaciones permanentes como eventuales), y suscriben a la idea de los edificios hablantes.

En concordancia con la colega brasileira Priscila Lena Farias, quién desde hace varios años integra un equipo interdisciplinario que se destaca en la indagación de la tipografía y de la epigrafía moderna en San Pablo (Brasil), observamos la ciudad a través de una mirada amplia y estructural que incluye el paisaje tipográfico (Farias y otras, 2009: p. 339).

Farias, cita con frecuencia los aportes conceptuales y metodológicos del arquitecto Kevin Lynch, especialmente en su obra *The Image of the City* (1960), quien al parecer fue el que introdujo la idea de “leer” el ambiente urbano a través de los elementos visuales que lo componen; una propuesta muy vinculada a la percepción (asociada a la naturaleza humana), donde lo tipográfico es un elemento importante, aunque no es el único.

Gordon Cullen en *El Paisaje Urbano. Tratado de estética urbanística* (1974), por su parte, propone ver el paisaje urbano como un arte más allá de la arquitectura. Una mirada sobre la ciudad que contempla los detalles y los objetos, en donde hay lugar para los anuncios y carteles, como soporte para las letras. El arte de la rotulación, para el autor, ocupa “cada metro del paisaje urbano”.

⁷⁴ Tipografía, en este contexto, se toma en un sentido amplio, que incluye a otras formas de producción de letras, especialmente a la rotulación.

Dentro de esta concepción integral, aunque para nada totalizadora, al ambiente público construido y urbanizado intervenido mediante letras, se le agrega el diseño de la información. De esta manera se estructura el libro *Señales. Rotulación en el entorno*, de Phil Baines y Catherine Dixon, quienes lo dividen en “letras en señales para dirigir e informar” (2004, pp. 12-95) y “letras para nombrar lugares y definir espacios” (2004, pp. 96-183).

La investigación “Tipografía Arquitetônica Paulistana”, definió una serie de categorías para la tipografía urbana (Silva Gouveia y Farias, 2007, p. 3), que definen el paisaje tipográfico de acuerdo con diferentes tipos de inserción y tiempos de permanencia. Éstas son, la **arquitectónica**: (inscripciones perennes, como el nombre y el número de un edificio, generalmente planificadas y construidas junto con el edificio); la **honorífica**: (inscripciones diseñadas para honrar personajes, hechos o datos históricos relevantes en los monumentos públicos en general); la **conmemorativa** (inscripciones funerarias encontradas en lápidas, iglesias o cementerios); la **de registro** (registros oficiales de empresas públicas o privadas, como proveedores de servicios telefónicos y de saneamiento, generalmente ubicados en tapas de fundición); la **artística** (manifestaciones artísticas realizadas por encargo, que hacen uso de tipografía, como pinturas y esculturas, presente en algunas ciudades); la **normativa** (inscripciones que configuran sistemas normativos y de información para el tránsito urbano, como las señales); la **comercial** (inscripciones efímeras, agregadas a los edificios y, en la mayoría de los casos, reemplazado periódicamente); la **accidental** (inscripciones no oficiales o no autorizadas a menudo ejecutados sin planificación y a pesar de la voluntad del arquitectos, constructores y propietarios de edificios).⁷⁵

La profesora argentina Silvia H. González (2014), por su parte, hizo hincapié en la función de la letra —para el caso de las inscripciones arquitectónicas utilitarias o decorativas, y sostuvo que está condicionada por factores de diversa índole como el ambiente, las características del sitio de emplazamiento, las tecnologías y la escala. Factores como los que señaló, deben ser atendidos sistemáticamente si se quiere tener una mirada más amplia respecto del tema.

Para el diseñador catalán Andreu Balius,

Nuestras calles son, pues, un hervidero de voces de colores y formas diferentes que nos invitan a leer. Y son todos esos rótulos, letreros, carteles... que atrapan nuestra mirada los que constituyen buena parte del paisaje urbano que habitamos (...) Leer la ciudad desde la tipografía nos permite observar las diferentes maneras de expresarse de los ciudadanos: los rótulos como señal de identidad de un determinado negocio, las señales como sistemas gráficos con voluntad universal, el graffiti como expresión social espontánea, los carteles como soportes de comunicación institucional. Podemos construir nuestro relato a partir de una lectura alfabética del espacio, buscando nuestro propio alfabeto entre la gran cantidad de propuestas tipográficas aplicadas a nuestro entorno (Balius, 2012, s/p).

⁷⁵ Estas categorías fueron consideradas para la elaboración de un trabajo práctico de la cátedra Tipografía (FDA, UNLP).

Cada letra esconde una historia, al descubrirla aprendemos un poco más sobre la comunidad que la produjo. Puede brindarnos pistas sobre sus orígenes, sobre quién y de qué manera la generó, sobre su producción y su circulación; este conocimiento contribuye a sumar a la letra como un aspecto novedoso del patrimonio cultural de ese grupo humano.

Para el mexicano Guillermo Jiménez Arredondo, las manifestaciones tipográficas:

habitan en todas las ciudades del mundo, como expresiones silenciosas en el paisaje urbano, y no como un accesorio inútil que puede estar o no frente a nosotros. Esta presencia se hace visible en los viejos rótulos de los negocios, en las placas de las edificaciones históricas, en las nomenclaturas de las antiguas casonas, en las letras labradas en decoraciones de templos y edificios emblemáticos, en la tipografía empleada en la señalética de las calles de la ciudad, o en la obra monumental que hoy ha dedicado un espacio especial a la obra tipográfica, en un diálogo simbólico y permanente entre el ciudadano y la urbe (Jiménez Arredondo, 2016).

Según la UNESCO (2003), el patrimonio cultural es la herencia cultural propia del pasado de una comunidad, mantenida hasta la actualidad y transmitida a las generaciones presentes. Si incluimos a la letra entre los bienes patrimoniales podríamos pensarla como patrimonio cultural inmaterial, o sea aquel que incluye los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas pero, además, el que suma los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes. Para que esto pueda suceder, las comunidades, los grupos e incluso los individuos deben reconocerlo como propio.

Algunas expresiones letrográficas o de la rotulación como las que delinean las letras del filete porteño para el caso de Buenos Aires son una clara muestra de que una letra es capaz de representar parte de la identidad de un pueblo. Allí deben estar los diseñadores para promover nuevas tipografías que recuperen la forma de las letras históricas y/o rescatar aquellos aspectos diferenciales que puedan cargar con los atributos identitarios de un lugar o una comunidad, e incorporarlos a los mensajes visuales que produzcan. El concepto de identidad nacional aplicado a la producción de tipografía y la utilización de ellas en los mensajes visuales dirigidos a una comunidad específica, acercan a esta última a sus características intrínsecas, entre las que se cuentan sus modos de representación, sus actuaciones, sus organizaciones, sus vivencias y sus recuerdos.



Letras pertenecientes al fileteado porteño aplicado en la carrocería de una unidad histórica de la línea de colectivos 59.

A modo de ejemplo, podemos mencionar a la fuente tipográfica Modelia (2010), del colombiano Carlos Fabián Camargo Guerrero, una letra *display* que rescata la rotulación manual que puede verse en letreros de comercios populares latinoamericanos. Un trabajo que solo pudo ser realizado luego de un exhaustivo estudio de letras vernáculas hechas a pincel (S/A, 2010, p. 19). Quisiera mencionar también los casos de Montserrat (2010), de Julieta Ulanovsky, y Confitería (2020), de la misma autora en colaboración con Sol Matas; ambos basados en letreros ubicados en el centro de la ciudad de Buenos Aires.



La familia FC Oeste es una reinterpretación tipográfica realizada a partir de la letra de los letreros del Ferrocarril Oeste de Buenos Aires. Tipografía Histórica Ferroviaria (2023). Fue utilizada por Martín Gorricho para la identidad visual del Parque de la Estación (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires).

Estos rescates incluso podrían representar el entorno geográfico y natural. Basta ver el caso de Radal, diseñada por Sergio Leiva Whittle (2013), una fuente de texto de estructura humanista que se caracteriza principalmente por sus líneas caligráficas que emulan el trazado de la pluma, con cortes abruptos y finas uniones. Su diseño se inspira en las particulares características topográficas de la VII Región del Maule, Chile, conocida por sus abruptos accidentes geográficos (Mordacci, 2012, pp. 24-25).

El universo referencial capaz de representar a un grupo social a través de una tipografía es tan complejo y diverso como la comunidad a la que señala. Estos referentes podrían trasladarse al diseño (de y con tipografía) de un sinnúmero de maneras, tanto a través de las formas de los signos como a través de su expresión, y como es de imaginarse, resultaría imposible transferir todas las cualidades de esa comunidad a un único mensaje visual. En este caso, debe ser el diseñador quien seleccione cuáles son los aspectos más significativos y qué referentes la representan mejor. Una tarea difícil si desconoce el contexto histórico (política, economía) y el patrimonio cultural de esa sociedad en particular.



Familia tipográfica basada en una tipología de letreros de establecimientos agropecuarios de la Provincia de Buenos Aires fundidos por la metalúrgica El Volcán, de Laprida. Fabio Ares y Octavio Osorio (2019).

La incorporación de estos aspectos históricos y culturales es un valor agregado para la producción tipográfica latinoamericana y, por otra parte, refuerza la identidad regional, otorgándole personalidad a los diseños. De allí la relevancia de conocer las producciones y los usos tipográficos locales.

En este sentido, las paulistas Laura González Díez y María Tabuenca Bengoa, señalaron:

La rotulación y la tipografía plasmada a pie de calle es capaz de conferir una identidad propia a cualquier entorno urbano, ya sea en la calle, plaza o barrio. Las calles se erigen en verdaderos escaparates de la vida ciudadana y son un reflejo de la vitalidad de las urbes. Y en ellas, los rótulos desempeñan un papel esencial porque la hacen más comprensible y accesible a quienes la viven y visitan (2015: p. 29).

Andreu Balius, dijo sobre el mismo punto:

Las letras de los rótulos no solo nos informan, también nos hablan acerca de las técnicas empleadas en su confección, de las preferencias tipográficas, las tendencias estéticas y los gustos de la gente; y, como no, de los contextos históricos y sociales (Balius, 2012, s/p).

La letra de letrista constituye una muestra significativa del diseño llamado “vernacular”. Algunos comerciantes así lo entienden y “ya sea por necesidad o por reproducción de patrones ya establecidos en su ciudad, encargan piezas gráficas caracterizadas como vernáculos para dar a conocer su negocio o, incluso, prestar atención al entorno en un detalle del paisaje urbano, como baches (...) o calles cerradas. Así lo sostiene el carioca William Rabello de Carvalho Almeida, en su tesis “Temos letras: uma pesquisa sobre o design vernacular no Rio de Janeiro”.

Por su parte, el diseñador argentino Eduardo Pepe rescató para sus trabajos un concepto muy interesante: el de glocalización, que fusiona la localización y la globalización. En pocas palabras, se refiere a “globalizar lo local y localizar lo global”. Las tipografías pueden ser un elemento dinámico de glocalización, en tanto se considere “su estructura como carga global o universal y su apariencia como vehículo de la carga local”. No se trata de aplicar un “maquillaje o disfraz tipográfico”, sino de “buscar elementos identitarios con cualidades y atributos que apunten a solventar nuestros requisitos locales” (Pepe, p. 13).

Para la diseñadora colombiana Viviana Monsalve,

el modo en que se hacen las cosas (en este caso la tipografía) las razones y los móviles por los que se realizan, los objetivos y los propósitos, definen y direccionan también el modo en que se usan, se socializan, se aceptan, se transfieren. En suma, el modo en que se aculturán. Desarrollar una tecnología como la tipografía de manera local es una oportunidad de revisar los paradigmas y eventualmente replantearlos (Monsalve, 2016, p. 58).

Hacia una clasificación para la letra en el entorno

Los investigadores deben necesariamente generar modelos de clasificación para organizar el producto de su trabajo en campo, y en ese sentido proponen diferentes planos para su registro y análisis. De esta manera, se hacen presentes distintos criterios para el estudio de la letra en el entorno. Los modelos utilizados por los autores revisados se articulan a partir de la función que tiene la letra dentro del mensaje que integra, y se completa con tópicos varios como su estilo, su capacidad simbólica o su materialidad.



Algunas letras urbanas relevadas en la ciudad de La Plata.

En línea con estas teorías, y en base a mis experiencias de investigación previas, si lo que se pretende es conocer las prácticas y los usos tipográficos de una comunidad, se hace necesario construir un modelo más amplio, que pueda sumar además de los mencionados tópicos, aspectos contextuales (políticos, económicos, culturales, etc) y procedimentales (materiales, técnicas), y de esta manera poder encarar un trabajo de campo que permita una mirada totalizadora, en función de conocer los múltiples elementos que modelaron el paisaje tipográfico de la ciudad.

- ¿Cuáles fueron y cómo influyeron estos factores en las decisiones que tomaron quienes estuvieron a cargo de la producción y emplazamiento de las letras que lo constituyen?
- ¿Qué relaciones podríamos establecer entre estos elementos, con el fin de determinar si las prácticas y usos de la tipografía urbana son un reflejo de la identidad?
- ¿De qué manera podrían las elecciones tipográficas conformar un conjunto de valores plausibles de rescate y puesta en valor patrimonial, que puedan servir como sustento a futuras producciones intelectuales y reinterpretaciones de diseño, pensadas desde la ciudad hacia la región, con una fuerte impronta local?

Estas preguntas son las que buscan respuestas a lo largo de la investigación. La misma debe concentrarse en zonas que mantengan el espíritu original de la ciudad y/o con fuerte impronta histórico-patrimonial; y tendrá como principal objeto de estudio las letras emplazadas en edificios, monumentos, letreros, mobiliario urbano, tapas de empresas de servicios, etcétera.



La familia FC Provincial es una reinterpretación tipográfica realizada a partir de la letra de los letreros de plataforma del ramal P1 del Ferrocarril Provincial de Buenos Aires. Tipografía Histórica Ferroviaria (2012).

A través de una postura conceptual, podría considerar que solo una mirada totalizadora sobre el tema de la tipografía urbana será posible comprender los criterios de elección, uso y registro que adoptaron quienes se encargaron de su elección, su producción y emplazamiento, considerando que existen elementos o componentes contextuales, funcionales, estéticos y tecnológicos que contribuyeron a modelar el paisaje tipográfico de la ciudad.

En el plano empírico podría conjeturar que la relación entre los distintos tópicos que serán analizados, y el contraste con experiencias propias realizadas en otras ciudades, como Buenos Aires, Valparaíso (Ares y Thiers, 2018) y Colonia del Sacramento, o ajenas, como el caso de San Pablo, permitirán verificar de qué manera se modeló el paisaje tipográfico y qué relaciones se pueden establecer con su evolución urbana.

En el terreno de la significación podría suponer que estas expresiones tipográficas son una muestra significativa del patrimonio material e inmaterial y de la identidad ciudadana, y las considero importantes para el estudio y la revalorización de la historia de la tipografía argentina, con proyección regional.

Para ello debemos entender a la letra urbana como el registro textual de las actuaciones políticas, económicas, sociales, culturales y tecnológicas de una comunidad.

Como señalara el doctor en Bellas Artes, Ricard Huerta (2013, p. 133), acerca de recorrer las letras de una ciudad, “conocer la ciudad, preferentemente caminando y fotografiando, significa rastrear su historia, sus deficiencias, sus particularidades, sus novedades”.

Es una forma de expresión que trasciende las fachadas y abarca a la Ciudad toda, incluyendo, por ejemplo, a la tipografía que se encontraba en movimiento (como la que fue incorporada al transporte público)⁷⁶ o incluso a la incluida en la indumentaria de los habitantes, lo que transforma a cada uno en una suerte de “letrero andante” (Huerta, 2017: p. 9).

Una tipografía puede identificar un edificio y decir qué empresa u organización funciona dentro de sus paredes; ordenar la circulación a través de las señales, la nomenclatura o la numeración domiciliaria; ayudar a la comercialización de un determinado producto; conmemorar un acontecimiento del pasado u homenajear a un prócer; o simplemente decorar un espacio valiéndose de sus capacidades expresivas, aún de forma “accidental”.⁷⁷

Es importante señalar, conocer y rescatar estas expresiones para poder difundirlas, y generar distintas acciones que sirvan de base a futuras producciones tipográficas pensadas desde el ámbito local.



Hojas espécimen de tipografías de raíz patrimonial diseñadas durante las cursadas de la cátedra Tipografía (2022 y 2023).

⁷⁶ Recomiendo consultar el trabajo que realizo desde 2012 junto con Octavio Osóres, sobre la tipografía

histórica de los ferrocarriles argentinos. En <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32692> se puede leer un artículo al respecto que fue publicado en la revista Arte e Investigación N° 13, La Plata, Papel Cosido.

⁷⁷ Producto de expresiones populares “no oficiales” como es el caso del graffiti (Silva Gouveia y Farias, 2007, p. 3).

Referencias

- Balius, A. (2012). La letra callejera. *Monográfica.org. Revista temática de diseño*, N°4, Barcelona, España: Asociación Cultural Monográfica. <https://www.monografica.org/Proyectos/6775>
- Baines, P. y Dixon, C. (2004). *Señales. Rotulación en el entorno* [1a. ed. en español]. Barcelona, España: Blume.
- González, S. H. (2014). Memoria de la escritura y la tipografía en la arquitectura y la ciudad. Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía (ponencia), Buenos Aires, Argentina: inédita.
- Farias, P. L., Silva Gouveia, A. P. y Gatto, P. S. (2009). “Letters and cities: reading the urban environment with the help of perception theories”, *Visual Communication* Vol. 8, N° 3, New York, EE.UU.: SagePublications. https://www.academia.edu/557637/Letters_and_cities_reading_the_urban_environment_with_the_help_of_perception_theories
- Garone Gravier, M. (2004). La historia en la enseñanza y aprendizaje de la tipografía. *La Puerta*, 1. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- González, S. H. (2014, mayo). Memoria de la escritura y la tipografía en la arquitectura y la ciudad. Ponencia presentada en el Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía, Buenos Aires, Argentina: Inédito.
- González Díez, L. y Tabuenca Bengoa, M. (2015), Madrid Tipográfico. Un recorrido ilustrativo por la rotulación de la Gran Vía, *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 7, Madrid, España: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.
- Huerta, R. (2013). Docentes paseando por las letras de la ciudad, *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, Vol. 8, Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Huerta, R. (2017). Investigar sobre tipografía urbana desde la Educación Artística. La ciudad de Cuenca (Ecuador) revisada por sus docentes, *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, Cuenca, Ecuador: Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.
- Jimenez Arredondo, G. (2016). “La ciudad tipográfica”. *.925 Artes y Diseño*. Taxco, México: Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2016/08/10/la-ciudad-tipografica/>
- Leao Dornelles, L. (2017). En las entrelíneas de la memoria y de los lugares: El proceso histórico de preservación del patrimonio cultural-material en la ciudad de La Plata (1982-2008). Tesis

- de posgrado. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1367/te.1367.pdf>
- Monsalve, V. (2016). Tipografía como tecnología. En Vicente Lamónaca (comp.). *{Diez años de tipografía digital uruguaya}*. Sucedió. Montevideo, Uruguay: ¡Que sea para bien!
- Mordacci, C. (2012). Tipos Latinos 2012: Quinta Bienal de Tipografía Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina: Tipos Latinos Argentina.
- Pepe, E. G. (2010). *Tipos formales. La tipografía como forma*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Utopía.
- Silva Gouveia, A. P., Farias, P. L., Pereira, A. L. y Barreiros, G. G. (2007). Paisagens tipográficas - lendo as letras nas cidades, *InfoDesign Revista Brasileira de Design da Informação*, Vol. 4 N° 1, San Pablo, Brasil: Sociedade Brasileira de Design da Informação. https://infodesign.emnuvens.com.br/public/journals/1/No.1Vol.4-2007/ID_v4_n1_2007_1_11_Gouveia_et_al.pdf?download=1
- S/A (2010). Tipos Latinos 2010: Cuarta Bienal de Tipografía Latinoamericana, Buenos Aires Argentina: Tipos Latinos Argentina.
- Thiers, K. y Ares, F. (2018). Letras urbanas históricas de Valparaíso. Estudio, rescate y puesta en valor patrimonial en *RChD: creación y pensamiento* Vol. 3, N° 5. Santiago de Chile, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. <https://rchd.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/49741>
- UNESCO (2003). Texto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. <https://ich.unesco.org/en/convention>

Autores

Coordinador

Ares, Fabio Eduardo

Diseñador en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Titular de Tipografía (UNLP). Diseñador e investigador de la Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Autor y compilador de *Expósitos. La tipografía en Buenos Aires* (2010 y 2011), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-2020* (2018 y 2020), *El Ferrocarril en Buenos Aires. Miradas en torno a la historia y el patrimonio* (2023), entre otros libros. Investiga sobre la historia de la tipografía y la imprenta (GCBA). Recibió el premio Bienal FADU-UBA (2013 y 2015). Fue vocal del Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces. Brindó talleres, charlas y conferencias sobre tipografía en diferentes ámbitos educativos y culturales de América Latina. Diseñó varias tipografías. Por Garrigós Ornamental fue seleccionado en la 9a. Bienal Latinoamericana Tipos Latinos (2022).

Autores

Lisa, Roxana Myrian

Diseñadora en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante diplomada de la asignatura Diseño 4C (UNLP). Fue Profesora Adjunta en cátedras de Diseño Gráfico y Diseño de Indumentaria y Textil, Universidad Nacional del Noroeste (UNNOBA). Participó de varios proyectos como docente investigadora. Produjo numerosos materiales de estudio. Ha realizado numerosos cursos de posgrado. Asistió a diferentes Congresos. Participó de exposiciones y muestras colectivas, y realizó numerosas colaboraciones en áreas de extensión y vinculación con el medio productivo. Como profesional ha trabajado para diversos clientes. Fue distinguida en Buenos Aires crea Trabajo, Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, Provincia de Buenos Aires (2000). Fue Consejera Directiva Titular, Escuela de Tecnología (UNNOBA) y Consejera Departamental por Graduados, Facultad de Artes (UNLP).

Lugano, Gastón

Diseñador en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata y Profesor de Diseño en Comunicación Visual (UNLP). Auxiliar docente (Ayudante diplomado) de las asignaturas Tipografía y Panorama Histórico Social del Diseño (UNLP). Fue docente del curso de posgrado En torno a la Letra y del curso de extensión universitaria Letras como Imágenes (FDA, UNLP). Junto con Fabio Ares formó parte de la investigación, puesta en valor y recuperación del Taller de Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes (GCBA). Es coautor de *En torno a la Imprenta de Buenos Aires: 1780-1940* (2018). Diseñó materiales didácticos pertenecientes al proyecto de extensión Proyecto Faro (UNLP). Se capacitó en temáticas de tipografía, caligrafía, grafología y paleografía en las Facultades de Artes y Humanidades (UNLP). Brindó charlas, talleres y conferencias sobre tipografía en diferentes ámbitos educativos y culturales del país.

Osores, Octavio

Diseñador en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Adjunto de Tipografía (UNLP) y Jefe de Trabajos Prácticos de Diseño 1B (UNLP). Profesor Titular de Gráfica, Licenciatura en Periodismo (UCALP). Diseñador independiente en El Taller de gráfica y afines (La Plata). Integrante del proyecto de investigación Tipografía Histórica Ferroviaria, declarado de interés académico por la Facultad de Artes (UNLP). En el marco del mismo, dio charlas en diversos ámbitos académicos e institucionales del país. Además, fue publicado en diferentes medios gráficos nacionales e internacionales. Por este proyecto ha sido premiado en la categoría Editorial / Tipografía en la Bienal Nacional de Diseño FADU-UBA (2015). En el ámbito institucional fue Vicepresidente de la Asociación de Diseñadores en Comunicación Visual de la Provincia de Buenos Aires (2001-2002) y Secretario de Cultura de ADULP.

Motta, María Laura

Diseñadora en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Auxiliar docente (Ayudante diplomada) de las asignaturas Tipografía y Panorama Histórico Social del Diseño (UNLP). Docente de la asignatura Taller de Texto, Escuela de Arte de Berisso. Coordinadora del Área de Diseño institucional y campaña política, Secretaría de Relaciones Institucionales, Prensa y Ceremonial, Municipalidad de Ensenada. Integrante del Proyecto de Investigación PIBA (FDA, UNLP). Colaboradora en el área de Restauración y Conservación del Patrimonio, Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para la Investigación Tecnológica, Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Se capacitó en temas de tipografía y caligrafía formal y artística a través de cursos de posgrado y talleres realizados en la Facultad de Artes (UNLP) y en el Taller Contemporáneo Cortés, La Plata.

Ares, Fabio

Tipografía : fundamentos, usos y producción / Fabio Ares ; Coordinación general de Fabio Ares. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2026.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2745-3

1. Tipografía. 2. Diseño. 3. Arte. I. Ares, Fabio, coord. II. Título.
CDD 700

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2026

ISBN 978-950-34-2745-3

© 2026 - Edulp

S
sociales


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA