

LAS LETRAS ROMANAS MODERNAS (DIDONAS): SU IDENTIDAD VISUAL EN EL DEVENIR TIPOGRÁFICO

MODERN FACE ROMAN (DIDONE) FONT: ITS VISUAL IDENTITY IN THE EVOLUTION OF TYPOGRAPHY

ALBERTO CARRERE GONZÁLEZ*

o
Alberto Carrere González¹
Universitat Politècnica de València

Resumen

El objetivo de este artículo es indagar en la *identidad visual* de las letras *romanas modernas (didonas)* en relación con el devenir histórico y teórico de la tipografía, averiguando por qué han recibido valoraciones tan dispares por algunas teorías tipográficas, y reconsiderar algunas claves de dichas teorías. Para ello se ha estudiado su historia, las opiniones acerca de ellas y el contexto en el que surgen, así como sus características formales y técnicas.

Se concluye que sus formas de finales del siglo XVIII, nacidas de una búsqueda racional e ilustrada, junto con la incipiente sistematización industrial, están en el eje de la evolución funcional, teórica e histórica de la tipografía occidental, con la dualidad de textos para lectura o para *titulares*. De ahí su carácter ambivalente (tradicionales, modernas, clásicas, románticas) o las críticas posteriores del *movimiento reformista*, que extendió en el siglo XX su posición sobre el diseño de libros al centro de la teoría tipográfica.

Palabras clave

didona; diseño gráfico; reformismo tipográfico; romana moderna; tipografía

Abstract

The objective of this article is to explore the visual identity of Modern Face Roman (Didones) font in relation to the historical and theoretical evolution of typography, assessing why it has been the subject of such disparate evaluations in different typographical theories and reconsidering certain elements of those theories. With this aim, this article analyses the history of this typeface, opinions about it and the context in which it arose, as well as its formal and technical characteristics.

The conclusion drawn is that the forms of this font, arising in the late eighteenth century out of a quest informed by rationalism and the Enlightenment, together with incipient industrial systemisation, were central to the functional, theoretical, and historical evolution of Western typography, with its duality of headlines and body text. Hence its ambivalent character (traditional, modern, classical, romantic) and the criticisms later made of it by the reform movement, which in the twentieth century extended its position on book design to the very heart of typographic theory.

Keywords

didone; graphic design; typographic reformism; modern face roman; typography

INTRODUCCIÓN

Fournier le Jeune en su *Manuel Typographique* (1764-1768) menciona los caracteres modernos para referirse a las nuevas formas que se abrían camino en letras como las de John Baskerville. La evolución de esa tendencia en las últimas décadas del siglo XVIII con Firmin Didot, Giambattista Bodoni y, poco después, Justus Erich Walbaum asumió la denominación de *romana moderna* y, en la clasificación de 1954 de Maximilien Vox (2004), *didona*, apelativo fruto de la contracción Didot-Bodoni (Figura 1).

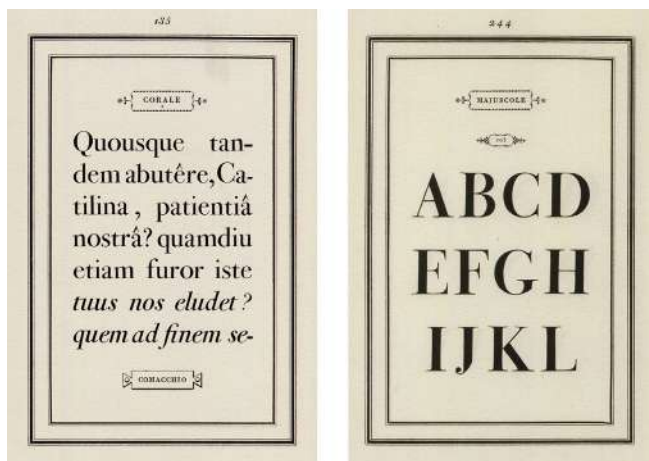


Figura 1. Páginas del *Manuale Tipografico* de Giambattista Bodoni. Fuente: Bodoni, 1818.

Estas *romanas modernas* (o *didonas*) son muy reconocibles, su fuerte presencia visual ha recogido en la historia adhesiones y refutaciones, sobre todo en relación con la lectura de textos largos, a la vez que se han utilizado con profusión en *títulos* (*display*)² de todo tipo. Benjamin Franklin afirmó en una carta a Bodoni que su *Essai des caracteres de l'imprimerie* "es uno de los más bellos ejemplares que el arte ha producido" (Füssel, 2011, p. 17). Un siglo después, a William Morris su letra le parecía ilegible y repugnante. Así, la valoración de las *didonas* ha reflejado puntos de vista dispares, igual que la caracterización de su *identidad visual* (o *poética visual*).³ Mientras muchos autores las sitúan bajo la denominación de neoclásicas, otros las califican de románticas. Comparten el adjetivo de *romanas* con sus precedentes *humanistas*, *garaldas* y *de transición* —todas letras tradicionales con remate (*serif*) aptas para textos de lectura—, no obstante, se ha destacado que suponen una ruptura significativa respecto de ellas, y avanzan hacia las posteriores *gruesas*, *egipcias* y *palo seco* (*lineales*), que surgen en el siglo XIX para crecer en el XX, a la vez que se sembraba la duda acerca de su legibilidad (Figura 2).

El objetivo de este artículo es indagar en la *identidad visual* de las *didonas* y desentrañar el porqué de puntos de vista tan dispares sobre su ser tipográfico. La metodología utilizada reúne métodos de la Historia del Arte y estudios visuales de las tipografías, desde la interrelación de diversas disciplinas. Se estudian y analizan fuentes provenientes de la teoría, crítica e historia del diseño gráfico, que son representativas de diferentes contextos históricos y que han interpretado y valorado las letras *romanas modernas*, con frecuencia desde posiciones contradictorias. Entre ellas, se incluyen puntos de vista y consideraciones técnicas de tipógrafos fundamentales en la historia de la disciplina. Esa mirada historiográfica se amplía con el análisis de las tipografías como fenómeno visual, que supone no solo una cuestión fisiológica o formal, sino también un hecho cultural que implica aspectos cognitivos, funcionales, técnicos y estéticos. Pues el uso tipográfico, asociado a la escritura y lectura, es una práctica social, una construcción interpretada en un contexto que orienta la apreciación de su significado.

De esta confluencia se obtienen las conclusiones en torno a la *identidad visual* de las *didonas*, entendida como su ser estético y significante que muestra un papel en la historia de la tipografía y su aportación al contexto cultural y social. En todo ello parece significativo que, tanto formalmente como en el momento de su aparición a finales del siglo XVIII, estas letras están en el centro de la evolución de la tipografía occidental, con la dualidad de textos para lectura y textos para *títulos*. A partir de ahí, su devenir histórico refleja y revela los debates posteriores acerca de la tipografía y su consideración crítica hacia el futuro.

ROMANAS ANTIGUAS (<i>Old Style, Old Face</i>)		
Humanistas	Garaldas	De transición, Reales
<p>Jenson (h. 1469)</p>	<p>Garamond (h. 1540)</p>	<p>Baskerville (h. 1754)</p>
ROMANAS MODERNAS (<i>Modern Style, Modern Face</i>)		
Didonas	Egipcias (Mecánicas)	Lineales (Palo seco)
<p>Didot (h. 1790)</p>	<p>Rockwell (1934)</p>	<p>Franklin Gothic (1904)</p>

Figura 2. Algunas clases de tipografías mencionadas en el texto. Fuente: Elaboración propia.

EL TRADICIONALISMO REFORMISTA TIPOGRÁFICO FRENTE A LAS MODERNAS DIDONAS

Uno de los rechazos más sonados a las tipografías *didonas* proviene de Morris, quien afirmó en 1893:

La repugnancia abrumadora de la Bodoni, el tipo más ilegible que existió jamás, con sus descabelladas letras gruesas y finas, quedó mayormente relegada a trabajos que no expresan sino el utilitarismo más despojado (aunque no veo por qué hasta el utilitarismo se inclina por utilizar tipos ilegibles), y fue reemplazada en muchos casos por el tipo Caslon y por el tipo antiguo (2005, p. 81).

Para situar estas críticas, que en 1918 reiteró el tipógrafo reformista Frederic W. Goudy (1992), conviene recordar no solo el gusto por lo medieval que Morris compartía con John Ruskin, o su aversión por la mecanización, sino también la degradación que se atribuyó a las ediciones impresas de las primeras décadas del siglo XIX, coincidiendo con su expansión en carteles y folletos publicitarios. La opinión de Morris en *El libro ideal* tuvo repercusión más allá de sus predilecciones y el estilo de su imprenta Kelmscott, pues precedió a un movimiento tradicionalista de *reforma de la imprenta o reforma tipográfica* que sería de gran influencia en la edición de libros hasta nuestros días, con figuras como Francis Meynell, Beatrice Warde, Stanley Morison o, en Estados Unidos, Daniel B. Updike (Pujol, 1998).

Para este movimiento reformista de origen inglés, las matrices de Didot y Bodoni que se habían generalizado en la primera mitad del XIX parecían el principio de todos los males, porque su construcción contenía el germen de la tipografía que llegó de la mano de la revolución industrial, con un ritmo cada vez mayor para responder a las demandas comerciales, lo que llevó a la estandarización de procesos más simples y económicos. Sus formas hechas a conciencia para no pasar desapercibidas y ser admiradas por su belleza fueron adaptadas reiteradamente en todo tipo de trabajos. La comunicación de masas necesitaba textos impactantes, y los primeros recursos persuasivos fueron el tamaño y el grosor. Esas, para Morris, “descabelladas letras gruesas y finas”, estaban en el origen de las tipografías extremadamente gruesas inventadas por Robert Thorne hacia 1803, y popularizadas en todo tipo de anuncios. Las letras no solo se podían hacer muy grandes con la introducción de la máquina pantográfica patentada por Benton en 1885, también se deformaban, ensanchaban o alargaban de acuerdo con las necesidades de espacio. Una práctica rechazable, ya que una letra ancha o estrecha debe ser diseñada genuinamente de ese modo y no deformada a partir de una redonda. A diferencia de los espléndidos trabajos de

Robert Thorne, Vincent Figgins o William Thorowoods, en las calles se veían tipos deformes y vulgares, a los que se les añadía muchas veces toda clase de decoraciones destinadas a llamar la atención, con frecuencia tomando como base las *romanas modernas*. Nada más lejano de las selectas ediciones de Bodoni o Didot, pero su culpa era haber servido de inspiración a tales aberraciones, como afirmaba Updike en *Printing types* (1922):

Tuvieron una maliciosa influencia en las formas tipográficas; por las derivaciones a tipos que su trabajo hizo popular, culminando en un tipo de letra de gran vulgaridad y degradación [...] Quizá Bodoni y otras grandes personalidades citadas no fueron malos en sus tiempos, pero pusieron a la tipografía en mal camino (citado por Corbeto, 2011, p. 45).

En ese contexto una de las primeras reacciones fue la recuperación a partir de 1844 de los antiguos tipos de Caslon por el editor William Pickering y la imprenta Chiswick Press, como alternativa a las *romanas modernas* imperantes (Goudy, 1992). Esta fue una constante del movimiento tradicionalista, la revisión crítica que llevó a recuperar lo que se conoció como tipos *old style (old face)*, frente al *modern style (modern face)* de Didot y Bodoni. La vuelta a los tipos antiguos se dio en diferentes ámbitos. Morris había propuesto como alternativa la *humanista* Jenson. También la American Type Founders abanderó con Updike un retorno similar, pero fue la empresa Lanston Monotype Corporation la autora del catálogo más extenso de recuperación de tipos históricos a partir de 1921.

Morison tuvo gran importancia en la política tipográfica de Monotype y en la hegemonía del reformismo (ya consolidada hacia 1930) en Inglaterra (Pujol, 1998). Tanto, que sus *Principios fundamentales de la tipografía* (1929) situaron en el centro de los debates su punto de vista sobre el diseño de libros, haciendo creer “que toda tipografía es la tipografía de los libros” (Kinross, 2008, p. 13),⁴ una influencia que se extendió durante todo el siglo XX hasta nuestros días.

Este modelo tradicionalista, orientado a la elaboración de libros, no parece desde la perspectiva de hoy incompatible con la ausencia de adornos y elegancia neoclásica de Didot o Bodoni. Pero aun así sus letras fueron obviadas a favor de las anteriores *humanistas, garaldas y transicionales*. El problema tenía dos vertientes. Por una parte, las circunstancias históricas dejaban de lado a las *romanas modernas*, por estar en el origen del pasado inmediato que los reformistas rechazaban. Por otra parte, como veremos, la evolución de sus formas era considerada excesiva para

el texto de lectura, pues rompían el principio de que la tipografía debe ser uniforme y *transparente*. Un punto de vista que ha pervivido con fuerza, más allá por ejemplo de las aportaciones de las vanguardias u otros movimientos contemporáneos situados “en un vacío” de la historia tipográfica (Kinross, 2008, p. 13).

Como ejemplo significativo está la posición de Jan Tschichold, tipógrafo fundamental del movimiento moderno y autor de *Die Neue Typographie* (1928), que poco después modificaría su punto de vista en lo que se refiere a libros y tipografías para lectura, acercándose al criterio de Morison, sobre todo en el gusto por las *old style*. Así, en 1946 menciona como tipos de máxima legibilidad las tradicionales Bembo, Garamond, Ehrhardt, Van Dick, Caslon, Bell, Baskerville o Walbaum u otras nuevas semejantes a las anteriores (1989b). Lista en la que solo aparece una *romana moderna*, Walbaum. Años después reforzaría su mirada tradicionalista a favor de los tipos *antiguos* dando a entender sus dudas sobre la legibilidad de las *didonas*, porque, en ellas, “partes claves para la legibilidad” son excesivamente finas (Tschichold, 2002, p. 47).

LEGIBILIDAD Y FRAGILIDAD DEL TRAZO Y EL REMATE MODERNOS

La primera crítica conocida en ese sentido es de 1800. Se produjo en la presentación de una muestra de tipos basados en Didot hecha por J. Gillé (hijo) ante la Société Libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris. Frente a ella, el también impresor Sobry afirmó que el refinamiento y las innovaciones de Didot iban en contra de lo más esencial de la letra, su legibilidad. Como demostración imprimió la misma muestra en Garamond y situó a expertos frente a ellas. Tras una lectura de cerca, los alejó del papel “demostrando” que el estilo moderno dejaba de ser legible antes que el antiguo de Garamond.⁵ Esa idea de que lo extremadamente fino y pequeño no es perceptible, por lo tanto no es legible, se ha repetido junto con otra que recuerda las dificultades técnicas para reproducir trazos finos y remates, que en tipos metálicos se rompían con facilidad.

Se debe precisar que la legibilidad, para ser afrontada en conjunto, debe incluir más aspectos de los aquí tratados, como la distinción aportada por Walter Tracy (1986) entre dos términos: *legibility*, referido a la facilidad para diferenciar unas letras de otras, y *readability*, que implica un orden tipográfico compositivo mayor; aunque algunos autores prefieren reunir ambos niveles en *legibility* para dejar *readability* (lecturabilidad) al dominio de la redacción lingüística. En todo caso, en relación con la legibilidad y la forma y detalle de las letras, tal como Tracy sugiere, hay que tener en cuenta la interrelación entre

contraste, eje y remate (serif). De hecho, estos parámetros son fundamentales, junto con otros aspectos de la forma, en la clasificación de Vox, estandarizada por la Association Typographique Internationale (Vox-ATypI) en 1962.

El objetivo de este artículo no es debatir el problema de la legibilidad, pero no debe dar la sensación de que esta es una cuestión limitada al contraste y finura de los trazos, aunque sea un motivo argumental reiteradamente señalado frente a las *didonas*. Ya a mediados del siglo XX Adrian Frutiger tuvo que adaptar *fuentes* históricas para la nueva técnica de fotocomposición. El tipógrafo explicó (2007) que dibujar los alfabetos para esta técnica representaba dificultades como esquinas redondeadas, puntos de las íes encogidos y remates finos, como los de las *didonas*, que podían desaparecer. Con estas palabras solo manifestaba la dificultad del dibujado de letras para fotocomposición, pero ello favorecía la duda. Mientras que los tipos móviles *abren* la tinta, la fotocomposición y el *offset* afinan los trazos, por lo que su percepción disminuye. Así, para Douglas Martin (1994) los caracteres de *transición* y los *modernos* son ligeramente menos legibles que otras redondas, por lo que hay que elegirlos con cuidado, en especial qué versiones se utilizan; y ubica finalmente a las *didonas* cerca de las *palo seco* para dar a entender que, como ellas, son más apropiadas para *titulares* o textos cortos. Un planteamiento acorde a la idea reformista que otorgaba especial importancia a la armonía en la textura de página, y que tanto se alababa (incluidas ilustraciones) en la edición aldina de *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) (Figura 3). Así, las líneas junto con su interlineado debían ser de tono uniforme, “invisibles” como *la copa de cristal* que muestra el vino —según la metáfora de Beatrice Warde (2005) de 1930—. En cambio la textura de línea de las *didonas* se muestra más vibrante, debido al contraste, lo que no permite usar una interlínea normal. Jorge de Buen (2000, p. 207) recoge esa pauta según la cual las *romanas antiguas* se asocian a interlineados normales, como ocurre en “los libros tipográficamente compactos”, mientras que las *romanas modernas* demandan un interlineado mayor, propio de “libros con amplios espacios”. En sus palabras se aprecia el vínculo entre las letras *antiguas* y un estilo de libros *tipográficamente compactos*, vinculado al *reformismo*, que se consolidó de forma paralela a las costumbres de lectura. Baste recordar la influencia que tuvo la sustitución de las *didonas* por la Times New Roman en el diario *The Times* en 1932. A partir de entonces, esta *f fuente* de Morison se convirtió en la más exitosa del siglo XX y paradigma de la legibilidad de las *old style* (Gürtler, 2005).



Figura 3. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia, imprenta de Aldus Manutius, 1499.
Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

Llegado el siglo XXI la edición de grandes tiradas sigue haciéndose en *offset* y crece el mercado de la impresión digital. Todo ello sin contar con la lectura en ordenador, tabletas o teléfonos móviles. Así, las consideraciones técnicas están sometidas a evolución continua, por lo que algunas objeciones planteadas podrían dejar de serlo. No han cambiado los límites del ojo humano para discernir un trazo extremadamente fino, pero aun así este argumento tiene matices, si se reflexiona que la proporción y modulación de los caracteres no debería ser igual en tamaños grandes que en tamaños pequeños. La diferencia relativa entre el trazo fino y el grueso en una letra de cuerpo nueve debería ser menor que en un cuerpo noventa y seis. De hecho, en la época de los tipos móviles se ajustaba la forma de las letras pequeñas para mejorar su legibilidad aumentando el espesor, el grosor de las astas y la altura equis de sus caracteres, además de otras correcciones ópticas (Buen, 2011). Para alcanzar ese equilibrio con la fotocomposición, una solución era tener dos modelos para una misma tipografía, uno para cuerpos pequeños (*text*) y otro para cuerpos grandes (*display*), aunque muchas empresas no estaban dispuestas a soportar el coste, prefiriendo asumir defectos poco apreciables para la mayoría.

Las fuentes digitales precisan las mismas correcciones, por lo que algunas fundiciones incluyen variaciones para diferentes tamaños ópticos, por ejemplo, *caption*, *small text*, *text*, *subhead* y *display*. Cuando se trata de *romanas modernas* es muy importante la compensación óptica en texto pequeño, para que los trazos finos y remates no desaparezcan a la vista o si se quiere conseguir una textura

de línea más uniforme. Como se dijo antes, Tschichold solo incluía entre las tipografías más legibles una romana moderna, Walbaum. Si sirve la línea argumental anterior, tal vez sea porque Walbaum tiene menos contraste que otras *didonas* y sus trazos finos en tamaños pequeños no lo son tanto. Esta hipótesis coincide con sus características en algunas versiones contemporáneas, como la comercializada por FontShop: de hecho, en uno de sus documentos didácticos de 2010 se afirma que Walbaum, al ser una tipografía con menor contraste que Didot o Bodoni, es una opción mejor para los tamaños de texto más pequeños (FontShop, 2010).

La descripción de Robert Bringhurst (2014, p. 308) acerca de dos versiones actuales de dicha letra confirma ese planteamiento, pues la Berthold Walbaum (Günter Gerhard Lange, 1975) "está basada en las fuentes más grandes de Walbaum" mientras que la versión de Monotype (Robin Nicholas, 1991) está basada "en los puntajes chicos, para texto, del mismo diseñador", con menos contraste en su modulación (que es la comercializada por FontShop). La Bodoni Classico (Franco Luini, 1995) también tiene menos contraste que la famosa Bauer Bodoni (Heinrich Jost, 1924), refinada y espectacular en *titulares*. Además, algunas versiones actuales aportan soluciones ópticas para varios cuerpos como la ITC Bodoni (Janice Fishman, Jim Parkinson, Sumner Stone y Holly Goldsmith, 1994) y la HTF Didot diseñada en 1991 por Jonathan Hoefler para *Harper's Bazaar*, que tiene hasta siete matrices maestras de tamaños de referencia 6, 11, 16, 24, 42, 64 y 96 pt (Figura 4).



Figura 4. Matrices de HTF Didot. A la izquierda, para un tamaño de 96 pt. A la derecha, para 6. Fuente: Hoefler & Co, 1991.

Ante esta variedad de versiones y tamaños ópticos, la fragilidad del trazo y el remate modernos como base de su falta de legibilidad en tamaños pequeños debería ser un argumento a estudiar y revisar (Figura 5), como también el paradigma de la uniformidad de línea asociado a las *old style*, sobre todo teniendo en cuenta los diferentes medios y estilos gráficos contemporáneos o incluso las convenciones de lectura en diferentes formatos de libros o revistas. Algo que aún llevaría mucho más lejos si se tuviera en cuenta las publicaciones electrónicas, cuyas exigencias de ajuste para las tipografías en pantalla implican problemáticas que rebasan las tradicionales distinciones acerca de la presencia o ausencia de remates o los estilos *antiguo* y *moderno*.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

De las *didonas* surgieron las *gruesas*, *egipcias* y *palo seco* del siglo XIX. Después, su cualidad de precedente se proyectó hacia las tipografías de las vanguardias o funcionales del XX. Cabe recordar que el ideal bodoniano iba por un camino diferente al de las tipografías comerciales que adoptaron sus formas en el XIX, inimaginables para el italiano. Bodoni quería “contribuir a restablecer el decoro, la exactitud, la dignidad de la imprenta italiana [...] a través de un ideal estético simple, elemental, desprovisto de adornos” (Ciavarella, 1994, p. 8). Con esa orientación, el aspecto de sus letras se hizo progresivamente más geométrico y mecánico, lo que permite afirmar a Philip B. Meggs (2000, p. 118) que la “enérgica pureza del estilo de diseño gráfico posterior de Bodoni tiene afinidades con la tipografía funcional del siglo XX”. Para Rubén Fontana (2005, p. 126) Bodoni “anticipó el modernismo”. Y Tschichold (1989a) considera la tipografía *palo seco* una evolución consecuente de la línea Didot.

En paralelo al sentido de avanzadilla otorgado a las *romanas modernas*, la idea fuerte de ruptura que se les atribuye tiene que ver con que sus letras marcaron el fin de la caligrafía y el *ductus* manual como fundamento del

diseño de tipos (Meggs, 2000; Tschichold, 1989b). Una ruptura a la que siguen otras, pues la forma empieza a ser relevante por sí misma y, más allá de una escritura que conduce a leer el texto, las *didonas* “invitan al lector a quedarse fuera y *mirar* las letras” (Bringinghurst, 2014, p. 158). La idea de que la tipografía puede aportar algo al significado desde su presencia visual, también está implícita en la geometría autónoma de sus formas y su sofisticada elegancia. Una novedad rechazada por el *reformismo*, para el que “la tipografía es el medio eficaz para conseguir un fin esencialmente utilitario y solo accidentalmente estético” (Morison, 1989, p. 95). Pero en cambio, esa sugestión visual está acorde con los nuevos usos de letras en gran tamaño y la proliferación de textos de titulares o decorativos que a veces, incluso, rebasan su tradicional papel en la escritura.

Las *romanas modernas* no solo anticiparon o inspiraron estilos posteriores, además han convivido con ellos durante todo el siglo XX hasta hoy, compartiendo usos similares como si pertenecieran a la misma época y evolucionando en nuevos especímenes. Su presencia se vincula principalmente a un género gráfico que nace con las revistas del siglo XIX que buscaban un público femenino, caso de *Harper's Bazar* [sic] fundada en 1867. Su directora en 1934, Carmel Snow, nombró director de arte a Alexey Brodovitch y le pidió más espacio en blanco y tipografía *moderna* (Owen, 1991). Así, en 1939 su cabecera ya tenía el estilo que con variaciones ha llegado a nosotros, al tiempo que utilizaba Bodoni en el interior. Desde entonces, publicaciones y productos asociados a la moda y la belleza han recurrido a estas letras: baste recordar las revistas *Vogue* y *Elle*, o las marcas de Armani, Carolina Herrera y Valentino. En estos y otros mercados afines la presencia de estas tipografías ha sido abrumadora, aunque también se encuentran en otros ámbitos, en especial cuando se busca una belleza clásica no exenta de sensibilidad, o cuando ese clasicismo quiere ser percibido desde una cierta modernidad, o desde cualidades sensoriales o emocionales. En muchos de esos casos las alternativas a las *romanas modernas* han sido las letras *palo seco* habituales en *titulares*, frente a las *romanas antiguas* prioritarias en el texto de libros. Cabe decir que donde más se aprecia la fuerza visual de las *didonas* es en tamaños grandes en los que se acentúa el contraste de astas gruesas y líneas extremadamente finas, con resultado *deslumbrante*. Las mayúsculas han tenido mucha presencia en cabeceras y logotipos, y potencian su parte geométrica y el vínculo con las tipografías *palo seco*. Pero una mirada detenida a las minúsculas nos recuerda más su parentesco con las letras que les precedieron que con Futura (Paul Renner, 1927) o Helvetica (Max Miedinger, 1958). Conviene pues

Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? Nihilne te nocturnum praesidium Palati, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora voltusque moverunt? Patere tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides? Quid proxima, quid superiore nocte egeris.

Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quam diu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? Nihilne te nocturnum praesidium Palati, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora voltusque moverunt? Patere tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides? Quid proxima, quid superiore nocte egeris.

Figura 5. Arriba, tono de página con matriz para 6 pt de HTF Didot. Abajo, con Times New Roman.
Fuente: Elaboración propia.

recordar que provienen de una tradición con la que mantienen sólidos vínculos.

En ese sentido, hay detalles de Baskerville en Bodoni, por ejemplo, “la suave inclinación de los remates superiores de la «i», la «j» y la «l»” (Kane, 2012, p. 34). Sus predecesoras *transicionales* y *reales* participaron de la evolución de las *humanistas* y *garaldas* hacia las *romanas modernas*: algunas tienden más a las *garaldas* y otras a las *didonas*; de ahí la denominación *de transición*. De la Romain du Roi de Grandjean se dice que fue la primera construida con tipometría, en los inicios de la independencia respecto de la construcción manual de la letra. Con ellas empieza a generalizarse en vertical el eje de inclinación (aunque en ocasiones se mantiene orientado ligeramente a la izquierda) y los remates inferiores pierden curvatura, para acercarse a la horizontal, ambos aspectos reforzados en las *romanas modernas* (Figura 2). Si se prolonga atrás en el tiempo esta comparación, podría observarse que las *garaldas* también constituyen un paso entre las *humanistas* y las *de transición*. Por ejemplo, la construcción de la barra de la “e” que estaba inclinada en las *humanistas* pasa a ser horizontal, lo que continuará en los estilos posteriores. Incluso el rasgo más característico de las *didonas*, su fuerte contraste entre los trazos gruesos y finos proviene de una evolución ya iniciada en las *garaldas*.

El parentesco de estas letras con la tradición anterior establece un contrapunto a su condición rupturista y precedente de la tipografía contemporánea. Dualidad que indica una situación histórica de cambio de paradigmas tipográficos, en absoluto ajenos a otros cambios sociales y tecnológicos en los que surgieron. Pues en la conformación de un estilo tipográfico también intervienen las circunstancias que dan sentido a un momento histórico. Así, lo moderno en las *didonas*, además de describir unas características formales o composiciones con ausencia de

adornos y diseños neoclásicos, estaba relacionado con la liberación del Barroco a la búsqueda de una tipografía racional e ilustrada, en sintonía con la nueva república francesa y la sistematización industrial (Kinross, 2008; Rivera, 2008). Vox también las considera intelectuales y lógicas, y Tschichold (2002, p. 50) habla de “letra fría del racionalismo”.

CLÁSICAS Y ROMÁNTICAS

Muchos autores insisten en las *romanas modernas* como letras neoclásicas (frente al Rococó) que apelan al racionalismo formal y geométrico (Corbeto y Garone, 2015; Frutiger, 2007; Meggs, 2000). Sin embargo, Bringhurst en su reconocido libro *Los elementos del estilo tipográfico* identifica a las *didonas* con “La letra romántica”, separándolas de sus precedentes inmediatos, las *reales* y *transicionales*, a las que sitúa bajo el epígrafe de “La letra neoclásica”. Matiza, no obstante, que Neoclasicismo y Romanticismo están “vigorosamente opuestos en algunos sentidos y muy unidos en otros” (2014, p. 157). Y concreta que los diseños de ambos estilos tipográficos prefieren un eje racionalista. Suena paradójico asociar una construcción racionalista con una denominación romántica, pero lo justifica aludiendo a una característica de lo romántico en el dibujo, el contraste dramático derivado del ritmo que ejerce la mayor presión en la pluma flexible, rompiendo la continuidad que tienen las letras del Renacimiento. Para Bringhurst, Bodoni es lo tipográfico más cercano a Byron en literatura y Liszt en música, “el mayor archirromántico” (2014, p. 262). Esta conjunción clásica-romántica ya había sido aludida por Tschichold (1989a, p. 78), al decir que “los tipos clásicos (como los de Walbaum, Didot, Bodoni, etc.) ya no sirven como tipos corrientes. En lo que a su concepción se refiere, poseen asociaciones románticas”.

Desde una lógica estricta desorienta atribuir a una misma grafía Romanticismo y Clasicismo. Pero la extendida idea de que Didot y Bodoni consiguieron una sofisticada elegancia destinada más a impresionar al ojo que a facilitar la lectura, junto con el valor anticipador de sus letras, les da un halo *dionisiaco* de ruptura con la tradición, lo que constituye un principio esencial en el Romanticismo. Su forma, se ha dicho, pone la belleza por encima de la legibilidad, a semejanza del poeta romántico John Keats para quien “la belleza es verdad [...] es cuanto necesitas saber”. Pero el orden neoclásico es muy sólido en sus formas fundacionales, por lo que en todo caso no se trataría de adscribirlas sin más al romanticismo histórico. Ciertamente es que dominaban en Europa a la vez que se expandía el Romanticismo; pero ello no es suficiente, pues

a propósito de las tendencias tipográficas en la Alemania de principios del XIX, Corbeto y Garone (2015) explican que la tendencia neoclásica preconizó el uso de *romanas modernas* mientras que el nacionalismo romántico defendió las letras góticas, que finalmente siguieron siendo las predilectas en el ámbito germano.

Pero si se tiene en cuenta el uso que posteriormente se ha hecho de ellas, se les puede atribuir otros rasgos asociados al Romanticismo, sobre todo en relación con la prioridad que este otorga a lo emocional. Se entiende así que el escritor Simon Garfield afirme que Walbaum “continúa siendo un bombón relleno de romanticismo” (2011, p. 117). Yves Peters ha estudiado por géneros los carteles cinematográficos, observando que mientras las comedias se suelen titular con tipos sin remate, en cambio, las *didonas* son las preferidas para comedias románticas (citado por Hyndman, 2016). En relación con la tipografía y lo “femenino”, es interesante el trabajo de Sarah Hyndman (2016), que ha estudiado la percepción emocional de las tipografías por medio de experimentos. Uno de ellos se basaba en citas a ciegas en las que la personalidad de hombres y mujeres se identificaba con una tipografía de entre nueve planteadas. Los 5.145 participantes elegían, por una parte, la tipografía que querían que representase su personalidad y, por otra, con qué personalidad (tipográfica) se citarían. La personalidad que más eligieron los hombres para sí mismos fue la de Futura light (22%), mientras que las mujeres preferían citarse con hombres de personalidad Franklin Gothic bold condensed (20%). En cambio, en las mujeres coincidió la personalidad que ellas más querían ser (26%) y la que los hombres querían elegir para la mujer con la que se citarían (21%): en los dos casos fue la *romana moderna* Didot. Al respecto, no se olvida que las revistas destinadas a un público “femenino” han utilizado mucho estas letras, por lo que entendiendo cierta reciprocidad, las *didonas* reciben connotaciones procedentes de tales revistas, como ese carácter “femenino”. Por otra parte, la relación de lo romántico y lo femenino proviene de la herencia patriarcal, donde la mujer estaba fuera de la esfera pública, dominada esta por el hombre a través del Contrato Social. La mujer quedaba relegada al cuidado del ámbito de lo privado y vinculada a la naturaleza por la función biológica. Fuera de la esfera de lo universal, Rousseau identificaba a la mujer con la esfera de la “sentimentalidad” (Oraic, 2014).

Diversos géneros editoriales relacionados con la belleza y el universo emocional han sido afines a estas letras. Así ha ocurrido en libros y revistas de poesía. Manuel Altolaguirre

extendió el uso de Bodoni en su larga producción como impresor, por ejemplo, en Ediciones del Árbol (Figura 6, a la derecha). Su estilo tenía mucho que ver con el de Éditions de la Sirène, también basado en las *romanas modernas*, como se puede apreciar en los poemarios de Jean Cocteau (Figura 6, a la izquierda). Igual que otros impresores, Altolaguirre añadía una búsqueda de la elegancia y el glamur, a veces con detalles suntuosos, ornamentos, colores vivos, perlados y el papel charol. “Eso se lo proporcionaba, casi sin querer, el toque bodoniano, que venía de la corte de Parma, de las curvas de las caderas de esas letras... y del perfume francés” (Trapiello, 2006, p. 120).

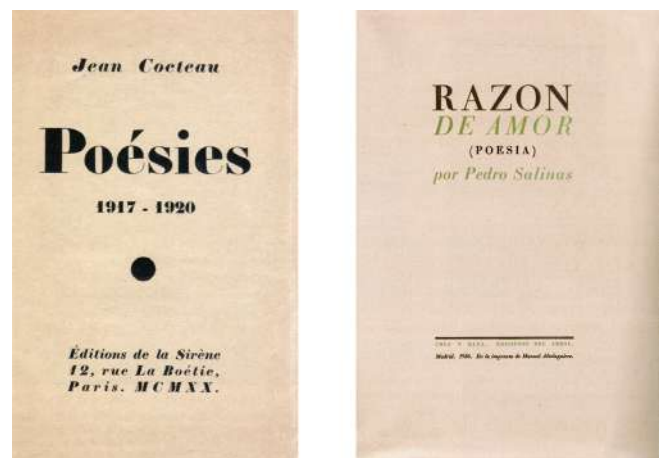


Figura 6. A la izquierda, portada de *Poésies*. A la derecha, portada de *Razón de amor*.

Fuente: Cocteau, 1920; Salinas, 1936.

Aunque las *romanas modernas*, igual que otras letras, sirven para publicaciones de todo tipo, se han elegido mucho buscando la belleza, lo artístico, lo poético, lo “femenino”, la elegancia, el lujo, lo sentimental y otras asociaciones románticas. Lo bodoniano ha sido relacionado con lo italiano en el mundo editorial, algo que podemos señalar de forma hiperbólica en las publicaciones de Franco Maria Ricci, el aristócrata especialista en ediciones para bibliófilos. En ellas conseguía unificar con estilo contemporáneo la elegancia clásica del libro antiguo y un sofisticado, a veces esotérico, toque en el uso de imágenes o en la exuberancia de sus materiales. Toda su trayectoria ha estado cerca de Bodoni, cuya tipografía utilizó en su identidad gráfica y en muchas de sus publicaciones, caso de la revista de arte *FMR* promocionada como “la publicación más bella del mundo” o “tesoro de imágenes”.

Las *didonas* también han sido utilizadas en libros infantiles, por ejemplo, *Los cuentos de los hermanos Grimm* (2013), *Los cuentos de Hans Christian Andersen* (2013) y *East of the Sun and West of the Moon* (2015) del ilustrador Kay Nielsen, todos de la editorial Taschen. La literatura infantil se puede vincular con la esfera sensorial emocional y, además, se trata de tres clásicos del Romanticismo histórico en ediciones cuidadas para público infantil y adulto, con una tinta extra dorada, encuadernación en tapa dura, estuche en algún caso y marcapáginas de tela. En el libro ilustrado por Nielsen se escogió para el texto la HTF Didot complementada en cubierta y *titulares* con la tipografía de inspiración *didona* Aquus, que incluye ligaduras geométricas y un sentido decorativo experimental y contemporáneo. En las ediciones de Andersen y los Grimm, se repite en *titulares* una *romana moderna* ornamentada al estilo victoriano, con una versión en cubierta y capitulares que añade ramificaciones vegetales apropiadas para cuentos decimonónicos.

Tales variaciones decorativas nos hacen ver la facilidad con que estas letras, ejemplo de la construcción racional de la Ilustración, han sido recreadas en clave ornamental (romántica), no solo en el XIX sino también en la tipografía actual: como la mencionada Aquus (Roland Hörmann y Felix Auer, 2012); Salomé (Atipo, 2013), con refinadas transiciones desde su extremo grosor a los remates superfinos, líneas ondulantes y un cierto aire decó; o

Carmen Fiesta (Andreu Balius, 2007-2008), descaradamente decorativa y coherente con su nombre, anticipo de una estructura de *romana moderna* ornamentada con florituras bilaterales que actualizan el estilo “toscano”, tan popular en el siglo XIX (Figura 7).

CONCLUSIONES

La *identidad visual* de las *romanas modernas*, su *poética visual*, ha sido explicada en varios contextos o situaciones históricas con interpretaciones dispares acerca de su funcionalidad como letras o su expresividad formal. Se puede pensar que las letras más convencionales asumen los diferentes roles de los textos que encarnan, pues en su *transparencia* tienen ese potencial. Pero aquí es mucho más que eso. La confluencia entre Clasicismo y Romanticismo asumible por sus caracteres es un síntoma de la posición que ocupan en un momento crítico del devenir tipográfico. Ese momento coincide, además, con un lugar de la historia decisivo para la evolución de la cultura occidental, pues gran parte de la cultura moderna se ha desarrollado en la tensión entre lo clásico y lo romántico (Argan, 1984, p. 3). Las *didonas* se identifican fácilmente con la razón y el universalismo clásico, pero también con la belleza, la sugestión visual y los sentimientos sublimes, y todo ello no es porque su neutralidad como letra se lo permita, sino por un potencial formal que les hace ser de algún modo clásicas y/o románticas.

a typeface from the spanish south
TASTE OF SHERRY
FIESTA
PAQUITO DE TRIANA
El «niño» toróó y se ganó una oveja
The Gypsy Kings
JEREZ

“OH!”
CRIED NED LAMB,
KICKING THE RESOUNDING PLATE.
“OPEN,
YOU INHOSPITABLE
RASCALS!”

GROTESQUE & EROTIC
Linocut of 1894
OSCAR
Aubrey Vincent
Beardsley
Fifty Drawings

Figura 7. De izquierda a derecha: Carmen Fiesta (Balius, 2007-2008, typerepublic.com); Aquus (Hörmann y Auer, 2012, phospho.at); Salomé (Atipo, 2013, atipo.es).

De hecho, aunque su estructura y forma han sido calificadas mayoritariamente de neoclásicas, el valor como precedente, el contraste, la evolución y el uso que se ha hecho de ellas, las situaron en el eje de lo romántico, al lado del rechazo de la tradición, adelantando la modernidad tipográfica del siglo XX. Suponen el fin de la construcción manuscrita en las primeras letras creadas *para ser miradas antes que leídas*, apuntando la revelación de los *titulares*, las letras de fantasía y hasta el individualismo tipográfico. Cambios que han supuesto la consideración del signo visual que hay en la letra, capaz de connotar emociones o significados. En resumen, una idea de la tipografía que se expande como sujeto teórico propio.

Los avatares de las *romanas modernas* ejemplifican muy bien algunos episodios de la historia inicial de esa expansión. El rechazo de las *didonas* por Morris y por los *reformistas* se basaba en lo que consideraban una decadencia de la impresión que las hacía el precedente culpable. Consideraciones formales y técnicas apoyaron la idea de que se trataba de letras poco legibles para el texto de lectura. El tradicionalismo tipográfico alcanzó tal relevancia en la cultura de la impresión en el siglo XX que sus puntos de vista sobre la legibilidad se consolidaron con los hábitos de lectura, ya que sus postulados profundizan en una tradición que perfecciona un modelo con siglos de historia. Se entiende que no hay convenciones universales e inamovibles, pero una vez establecidas su acuerdo suele convertirse en algo “natural”. Está asumida la armonía de la línea en los libros a la manera de

las *romanas antiguas* y no se sabe si eso ha de ser así de forma universal. Además, la aparición de variantes tipográficas ajustadas para diferentes tamaños ópticos, como la HTF Didot, cuestiona la fragilidad de sus remates en tamaños pequeños o que el tono de sus líneas no pueda ser más armónico que en otras versiones en las que su contraste hace las líneas más vibrantes.

Por otra parte, cabría preguntarse hasta dónde se puede trasladar una expectativa creada sobre el modelo del libro tradicional sin una revisión crítica acerca de otros medios o, incluso, de otros libros más grandes, con más imágenes o estructura reticular. Cabe cuestionar que una parte relativamente pequeña de la comunicación gráfica como es el libro tradicional centre los paradigmas del debate tipográfico, cuando la realidad actual de la tipografía es mucho más diversa, en especial considerando la expansión digital. La *autoedición* que trajo consigo el ordenador en la década de 1980 frenó el impulso reformista. La mayoría de las letras diseñadas actualmente, incluso para lectura, se elaboran desde una geometría tipográfica autónoma que, no obstante, hereda toda la tradición manual hasta las *didonas*, pero también integra las aportaciones de los remates egipcios u otras geometrías contemporáneas. Así, reconocer la profundización en un modelo fundamental que proporcionó el tradicionalismo reformista, no debe privar de una consideración crítica en la teoría e historia tipográfica, más allá de la repetición de principios vinculados a un estilo y un tipo de publicaciones muy concreto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argan, G. C. (1984). *El arte moderno. 1770-1790*, vol. 1. Valencia: Fernando Torres.
- Bodoni, G. (1818). *Manuale tipográfico*. Parma: Presso la Vedova.
- Buen, J. de (2000). *Manual de diseño editorial*. Madrid: Santillana.
- Buen, J. de (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Gijón: Trea.
- Bringhurst, R. (2014). *Los elementos del estilo tipográfico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ciavarella, A. (1994). El manual tipográfico. *El Alcaraván, Boletín del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, 5(18), 6-13.
- Cocteau, J. (1920). *Poésies*. Paris: Éditions de la Sirène.
- Corbeto, A. (2011). *Daniel B. Updike impresor e historiador de la tipografía*. València: Campgràfic.
- Corbeto, A. y Garone, M. (2015). *Historia de la tipografía*. Lleida: Milenio.
- Fontana, R. (2005). De signos y siglos. Breve historia conocida con final incierto. En Martínez Meave, G., Kloss, G., López Valdés, M., Calles, F., Blanco, C., Fontana, R. ... y Azcué, C., *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje* (pp. 113-132). Buenos Aires: Nobuko.
- Fournier le Jeune, P. S. (1764-1768). *Manuel Typographique*, vol. 2. Paris: Fournier. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=FP-4BAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Frutiger, A. (2007). *El libro de la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FontShop (2010). *Helvetica. Complements & Alternatives*. Recuperado de <http://www.fontshop.com/education/pdf/helvetica.pdf>.
- Füssel, S. (2011). Giambattista Bodoni, *Manuale tipografico* (1818). Una perspectiva histórica de la tipografía de Bodoni. En G. Bodoni, *Manuale tipográfico* (pp. 6-33). Köln: Taschen, [original de 1818].
- Garfield, S. (2011). *Es mi tipo*. Madrid: Taurus.
- Goudy, W. F. (1992). *El alfabeto y principios de rotulación*. Madrid: ACK [ed. original de 1918/1942].
- Gürtler, A. (2005). *Historia del periódico y su evolución tipográfica*. València: Campgràfic.
- Hoefler & Co, (1991). Matrices de HTF Didot [Imagen]. Recuperado de <https://www.typography.com/fonts/didot/features/>.
- Hyndman, S. (2016). *Why Fonts Matter*. Londres: Virgin.
- Kane, J. (2012). *Manual de tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kinross, R. (2008). *Tipografía moderna. Un ensayo crítico*. València: Campgràfic.
- Martin, D. (1994). *El diseño en el libro*. Madrid: Pirámide.
- Meggs, P. B. (2000). *Historia del diseño gráfico*. México D.F.: McGraw-Hill.
- Morison, S. (1998). *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona: del Bronce [ed. original de 1930].
- Morris, W. (2005). El libro ideal [ed. original de 1893]. En Bierut, M., Helfand, J., Heller, S. y Poynor, R. (Eds.), *Fundamentos del diseño gráfico* (pp. 25-30). Buenos Aires: Infinito.
- Oraic, D. (2014). El moderno masculino y el postmoderno femenino. *Criterios*, 62, 1048-1062.
- Owen, W. (1991). *Diseño de revistas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pujol, J. M. (1998). De William Morris a Stanley Morison. En S. Morison (Ed.), *Principios fundamentales de la tipografía* (pp. 11-90). Barcelona: del Bronce.
- Rivera, L. A. (2008). Sobre el carácter retórico de los caracteres tipográficos. *Diseño y sociedad*, 24, 54-63. Recuperado de <https://publicaciones.xoc.uam.mx/MuestraDocumento.php?Host=6&TipRec=1&IdRec=5027>
- Salinas, P. (1936). *Razón de amor*. Madrid: Ediciones del Árbol, imprenta de Manuel Altolaguirre.
- The Metropolitan Museum of Art (s/f). *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia, imprenta de Aldus Manutius, 1499 [fotografía]. Recuperado de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/23.73.1/>
- Tracy, W. (1986). *Letters of credit. A view of type design*. Londres: D. R. Godine.
- Trapiello, A. (2006). *Imprenta moderna. Imprenta y literatura en España*. València: Campgràfic.
- Tschichold, J. (1989a) *La nueva tipografía*. València: Campgràfic [original de 1928].
- Tschichold, J. (1989b). Creencia y realidad [ed. original de 1946]. En Tschichold, J., *La nueva tipografía* (pp. 259-274). València: Campgràfic.
- Tschichold, J. (2002). *El abecé de la buena tipografía*. València: Campgràfic [original de 1960].
- Vox, M. (2004). *Por una nueva clasificación de los caracteres tipográficos*. València: Campgràfic [original de 1954].
- Warde, B. (2005). La copa de cristal o la impresión debe ser invisible [original de 1930]. En M. Bierut, J. Helfand, S. Heller y R. Poynor (Eds.), *Fundamentos del diseño gráfico* (pp. 85-96). Buenos Aires: Infinito.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.

NOTAS

- 1 Profesor del Departamento de Pintura en la Universitat Politècnica de València. Contacto: acarrere@upv.es
- 2 Habrá de entenderse en este artículo la noción de titular o titulares referida a textos cortos de tamaño grande y de muy diversa índole, por oposición a los textos pequeños y extensos de lectura. Su sentido se asemeja al término inglés de difícil traducción display, por tanto con variadas funciones, desde títulos en revistas o lemas en carteles, web, usos decorativos, etc.
- 3 Los términos identidad visual o poética visual los explica Zunzunegui (1994, p. 72), dirigidos a la "identificación de los rasgos constitutivos y pertinentes de un sistema estético y de significación". Pero no se trata solo de sus cualidades formales o perceptivas, sino de toda la construcción connotativa de su ser estético y significativo en diferentes planos: su utilidad social, su estilo o su participación en un género gráfico, el entorno cultural o el espíritu de una época.
- 4 Kinross estudia desde una perspectiva crítica todo este proceso y considera que el argumento reformista de la decadencia de la imprenta en el XIX y su posterior regeneración es excesivamente simple.
- 5 El documento lo recoge Updike en el nº 6 de The Fleuron, quien (apostilla Kinross, 2008) compartía el punto de vista de Sobry.