

Reportaje a Claude Garamond (1480-1561)

Por Rubén Fontana

El gran tipógrafo francés, conciencia crítica e inmortal del oficio, responde con sabiduría y humor a las preguntas que nos plantea la evolución del diseño de alfabetos.

Este reportaje fue hecho en mayo de 1987 y apareció en el primer número de la revista tipoGráfica. Fue revisado en 2010 por el mismo cronista, que para su ajuste se basó en las notas que realizó en la entrevista original.

Bajo la influencia de Geoffroy Tory —el hombre que liberó su talento y uno de los grandes impresores de su época—, Garamond adoptó la moda italiana del «bien escribir, trazar y formar las antiguas letras romanas». Es considerado uno de los personajes más honrados, influyentes e importantes de la historia de la tipografía. Fundidor independiente de caracteres, él mismo un virtuoso, diseñaba y tallaba los signos en las matrices. Contribuyó a la sustitución de los caracteres góticos por los romanos. Su trabajo tuvo tanta repercusión que sirvió de precedente. Se atribuye a Garamond ser el primero en montar una fundidora de tipos independiente de cualquier otra actividad y vender por sí mismo sus fuentes.

Garamond no tuvo suerte comercial, pero sus diseños tipográficos, realizados alrededor de 1540, alcanzaron la gloria. Por su difusión mundial, para los franceses representó una forma de estilo nacional.

Los caracteres por él diseñados sirvieron de modelo a las modernas versiones de las tipografías que hoy llevan su nombre: Garamond. A su muerte, desprovisto de todo, no dejó más bienes que las matrices que había grabado y que poco después, su viuda se vio en la necesidad de vender.

Un reportaje a través del tiempo

La distancia que nos separa del momento en que fueron tallados estos signos medievales, no se conjuga aparentemente con la vigencia que los mismos tienen en nuestra preferencia de lectores. Este reportaje intemporal, intenta el reconocimiento a una labor cuyo peso histórico resulta difícilmente valorable si observamos la cantidad de conocimientos, desventuras, pasiones e historias que los hombres han comunicado a través de los caracteres Garamond, a más de cuatro siglos y medio de haber sido tallados. Hemos traído desde el tiempo a Monsieur Claude Garamond para dialogar *tête à tête* sobre la idea de estos alfabetos y también sobre aspectos relativos a la problemática tipográfica.

—Maestro Garamond, existe una polémica acerca de la autoría de los alfabetos que se conocen con su nombre. Nos gustaría tener su opinión sobre el tema.

—En primer término, debo decirle que es raro que los descubrimientos e invenciones se puedan atribuir al talento de una sola persona, normalmente suelen ser el resultado de desarrollos paralelos y o evoluciones progresivas. El caso no me sorprende ni me inquieta, fíjese que para concretar mi trabajo tomé muy en cuenta las realizaciones de Aldo Manucio, especialmente en lo que considero su mayor aporte, el desarrollo de los caracteres itálicos. Los diseños que yo grabé estaban latentes en la época y seguramente no fui el único en expresarme con esas formas. Nicolás Jenson tiene un diseño de similar inspiración a los míos. Jean Jannon trabajó y grabó a posteriori con igual espíritu, alfabetos cuyas matrices encontradas a mitad del siglo XIX me fueron atribuidas en un principio. Me interesa señalar que existen varios alfabetos con las características de las formas tipográficas llamadas Garaldas, estilo en el que se inscriben los de mi autoría y han cumplido a lo largo de los años un papel en la historia de las comunicaciones.

—¿A qué atribuye que los tipos Garamond hayan sobrevivido desde 1540 hasta hoy?

—En los años en que realicé el trabajo, la evolución morfológica del alfabeto ya había alcanzado en general el nivel de hoy día; desde aquella época no ha habido cambios sustanciales en la estructura de los signos. Hay algo de casualidad en todo esto, ya que poco antes de realizar el diseño, los números habían evolucionado llegando a su estabilidad estructural para mi época. Es posible que, a causa de todos estos factores, las características de mi trabajo se hayan tornado intemporales.

—Bueno, los números tuvieron una variante después de la aparición de sus diseños, me refiero a la ubicación en la línea.

—Por eso le hablé de «estabilidad estructural». Lo que cambió de los números fue su alineamiento, no la forma. Antiguamente, los números se colocaban en la línea como si fueran letras minúsculas, es decir, tenían ascendentes y descendentes, por lo que en el gris del texto las cifras no sobresalían, actuaban como las letras en la palabra. La evolución ha determinado que en la actualidad los números se destaquen como mayúsculas, pero usted convendrá conmigo en que perturban la lectura corriente de los textos. Lo ideal es que cada fuente tipográfica disponga de las dos alternativas, las llamadas de caja baja para las cifras que aparecen dentro del texto y las de caja alta que tienen para lo contable, un uso más pertinente.

—Cuando diseñaba sus tipos ¿qué factores de legibilidad tenía en cuenta?

—En el siglo XVI no se había avanzado en estudios sistemáticos de legibilidad, de modo que yo apelaba básicamente a la observación y al sentido común. Pueden tener razón las objeciones de Cyril Burt en su libro «A psychological study of typography», donde cuestiona

la «h» itálica por parecerse a la «b» y le agregaría que debido a las limitaciones propias de la reproducción, algunos de mis signos pueden empastarse en los ángulos o formas menores, como la «A», «e», «a», etc. Aunque debo decir en mi descargo, que no era habitual, entonces, el uso de cuerpos tan pequeños como los que se usan ahora. Los cuerpos de lectura de la época eran mayores.

—¿Por qué los signos por usted diseñados son más pequeños que el de otras romanas posteriores dentro del tamaño del cuerpo tipográfico?

—Las necesidades de la época determinaban diseñar tipos que facilitasen la lectura particularmente de libros, por lo que uno de mis objetivos fue obtener líneas de texto despejadas, con rasgos ascendentes y descendentes generosos, que hicieran más fácil el reconocimiento de las palabras. No olvidemos que al leer, el ojo del lector adulto abarca palabras o conjuntos de palabras que reconoce por sus accidentes exteriores —rasgos ascendentes y descendentes— y también por las contraformas. No crea que yo dominaba acabadamente el tema, pero ese aspecto me preocupó mucho. No podía pensar en lo desconocido, en esos factores que no pudieron ignorar posteriormente otros diseñadores de alfabetos, como que los signos pudieran usarse para hacer carteles, títulos o señalizaciones y ser reproducidos luego en cine o televisión. Llegada esta etapa, los diseñadores de tipos tuvieron que aumentar el tamaño de la letra dentro del cuerpo tipográfico; de ese modo se consiguieron signos más importantes dentro de un mismo cuerpo, pero con un inconveniente inevitable si se usan en textos corridos, hay que agregar espacios entre las líneas a fin de mejorar la legibilidad.

—¿Cuál es la razón de la diferencia formal entre sus diseños de romanas e itálicas?

—En mi siglo, el concepto de familia tipográfica como hoy lo entendemos prácticamente no existía. En verdad yo realicé dos diseños que tienen en común sólo algunos rasgos y el color tipográfico, uno romano y otro itálico. El primero con una estructura marcadamente tipográfica, mientras que la itálica, que fue diseñada a pedido de la Corte de Francia ante el deseo de tener una tipografía como la creada por Aldo Manucio, tiene algunos rasgos con soluciones que imitan la escritura manual. Tiempo después, romanas e itálicas se diseñaron para funcionar juntas.

—¿Podría definir los detalles esenciales que dan personalidad a sus diseños?

—Un conjunto de pequeños detalles hacen a la singularidad que se le atribuyen a mis tipos. En las capitales romanas, las barras verticales no tienen estructura rígida. Hay otros rasgos pequeños también singulares, el caso de la «T» que prolonga las terminaciones superiores más allá de la línea transversal. En las letras de caja baja la «a» tiene cabeza pronunciada y cuerpo pequeño, la «e» una cintura alta que permite el desarrollo despejado de la curva de terminación. Otros ejemplos puede encontrar en el trazado de la «t», prácticamente del tamaño de la «altura de x» de los otros signos, ya que el ascendente es muy corto, y

terminaciones como la de la «b» que tiene un serif descendente al pie de la barra vertical, lo mismo que las «i», «m», «n» tienen en su parte superior terminaciones en forma de serif ascendente. Estos pormenores no son la esencia del diseño sino sólo particularidades; lo que define mi diseño es el criterio despejado, las curvas generosas y de desarrollo progresivo que no se atrofian en su recorrido, cierta calidez en el trazo de las barras gruesas y finas y, el encuentro de éstas con los serifs, que procuré fueran muy francos y decididos en su forma.

—¿Y qué nos dice de las itálicas?

—Me cuesta definir ese trabajo en pocas palabras, básicamente porque es más singular y expresivo, como lo demuestran los bastones de las letras que no guardan una inclinación rigurosa y constante. Su comportamiento difiere de otros alfabetos itálicos y sospecho que es de los últimos que sobreviven con estas características. Si observa las capitales verá que la «M» algo abierta se apoya francamente en sus patas, el sostén de la «R» sobresale ligeramente por debajo del renglón, cierta inestabilidad de la «S» y la «Q»; la «A», «V» y la «W» tienen el eje corrido hacia la derecha por lo que las letras parecen a punto de volcar, el ampersand de diseño «acostado» respecto del «vertical» de la romana y, por supuesto, nuevamente los finos y gruesos no constantes de los bastones. En cuanto a la caja baja, esta se caracteriza por tener empalmes entre barras y curvas singularmente abiertas; la «c» tiene una cabeza que avanza, la «g» no corresponde al espíritu caligráfico y tiene que ver con la característica de la letra de molde. Como hablamos, la «h» cerrada, una «k» con rulo, algo caprichosa, la terminación superior del cuerpo de la «p» cruzando el bastón, una «v» redonda en su vértice, el gesto ceremoniosamente blando de la «y», y lo exageradamente personal de la «z», muy ancha y barroca. Pero todo el conjunto tiene rasgos que lo particularizan; las terminaciones de los signos a veces se dan con serifs rectos, puntos o comas ascendentes, en una rara mezcla de tipografía de molde y escritura manual.

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

P Q R S T U V W X Y Z

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzæœç

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

() [] « » ?!

Versiones originales talladas por Claude Garamond guardadas en l'Imprimerie National (París, Francia).

—*¿Qué opina sobre la legibilidad de los diseños con serifas, respecto de las tipografías modernas de palo seco?*

—Los estudios realizados en los siglos XIX y XX son lo suficientemente contradictorios. En términos generales y siempre que estemos hablando de legibilidad en textos largos, se entiende que los alfabetos con serifas tienen ventajas de lecturabilidad y cuentan con la preferencia del lector, respecto de los modernos sin serif. Seguramente en señalización o cartelería las tipografías sin serif por sus características tengan claras ventajas respecto de las clásicas romanas. Pero también debe considerarse la fuerza de la costumbre. Según se sabe, los que estaban habituados a leer los textos compuestos con signos góticos, encontraban dificultad para leer las palabras en romanas. Quiero decir que el hábito de leer tipografías sin serifas con el tiempo podrían producir un cambio de paradigma en la preferencia.

—*¿Cómo procede un diseñador—tipógrafo para determinar los elementos formales que caracterizan a un diseño?*

—Fundamentalmente se apoya en la idea de lo que tiene o quiere hacer; a veces actúa por inspiración personal y otras, respondiendo a un encargo. Los parámetros que uno se traza deben ser precisos; luego es aconsejable una revisión histórica de soluciones encontradas por otros profesionales sobre el mismo problema, eso clarifica y quita incertidumbre. El resto comprende ajustes progresivos, con el fin de lograr la uniformidad de los distintos signos y mucha elaboración de la forma, la contraforma y el espaciado; fundamental éste último por ser uno de los elementos básicos para el comportamiento de la palabra.

—*Si tuviera que realizar sus diseños hoy, ¿volvería a trazar y grabar los mismos signos?*

—Cada diseño tiene íntima relación con el momento cultural y el desarrollo industrial de la época. Sólo los avances tecnológicos en los sistemas de reproducción y científicos en el conocimiento de los factores relativos a legibilidad, estarían cuestionando algunas soluciones que en 1540 pudieron estar bien aplicadas, pero que no corresponderían a la realidad actual.

—De su tipografía existen cientos de versiones, ¿podría señalar cuál de los rediseños se ajusta más a la idea original?

—Cada casa vendedora de fuentes produce su versión de los «clásicos». Pienso que los rediseños realizados para Monotype y AFT, y la versión reproducida en el libro «Treasury of alphabets and lettering», de Deberni & Peignot seleccionada por Tschichold, son respetuosas. Hay quienes prefieren la versión de la fundidora Stempel que es muy armónica. En este último caso, resulta curioso que a partir del diseño «sensual» de un francés, ésta, hecha por alemanes, trascienda por ciertos rasgos más duros y quebrados que forman parte de su singularidad. Pero es responsabilidad de cada diseñador gráfico buscar la versión que le parezca mejor.

—En una rápida recorrida, ¿podría darnos su opinión sobre algunos diseños o diseñadores—tipógrafos? ¿Qué piensa de William Caslon?

—Allá por 1730, Caslon realizó un diseño que también es fiel a su época, y que tanto los ingleses como los norteamericanos lo tienen en su preferencia, considerándolo un trabajo ejemplar. Para mi gusto, es excesivamente refinado y estático. Las palabras compuestas con estos signos resultan algo aburridas, todo está en su lugar... (Me parece escuchar a William decir que en mis alfabetos «ses lettres ne laissent pas de dansotter sur toute la ligne»)...Volviendo al tema, no puedo ocultar que la delgadez excesiva de sus trazos finos amenaza con hacerlos desaparecer ante el más leve inconveniente tecnológico de la reproducción.

—Algo más próximo en el tiempo, el británico Baskerville, fue autor de otro trabajo perdurable. ¿Qué reflexión le merece?

—Baskerville se distingue por guardar una muy buena relación entre finos y gruesos. Para quienes congenien con ese estilo —más aún en textos largos— sus formas son indudablemente armónicas.

—Cerca del año 1800 se produce un avance en el estilo de las romanas, sería interesante conocer su opinión acerca del principal protagonista, Giambattista Bodoni.

—Considero a la obra de Giambattista lo mejor de su época. Con sus diseños concreta lo que se ha dado en llamar las romanas modernas. Siempre sospeché que el resultado de su búsqueda tenía origen en una profunda observación del gótico. El principio que rige su

trabajo es el mismo —gruesos y finos claramente marcados, con la diferencia en sus empalmes, que en la tipografía de estilo gótico son quebrados, mientras que Bodoni realiza un empalme dulce—. Su elaboración de los trazos curvos es muy buena, puede observarlo en la tensión de las curvas de la «a» o de la «q» por sólo citar dos ejemplos; es magnífica. Bodoni se anticipa con sus signos a la era industrial: su trabajo es la respuesta a un cambio tecnológico relacionado con los instrumentos y el tallado de matrices. Por cierto que los rediseños que se realizaron posteriormente le han hecho aportes a la idea original, ya que los autores tomaron en cuenta los estudios formales que hizo el contemporáneo Fermin Didot; el encuentro seco entre los bastones y los serifs. En ese sentido, la interpretación a la distancia de los que hicieron algunos rediseños, nos ha posibilitado tener los maravillosos estilos bodonianos de hoy día.

—¿Y sobre el diseño realizado por Eric Gill?

—Ese trabajo es interesante. Tanto Gill con su tipo homónimo, como Zapf con la Óptima, han producido diseños muy significativos; ambos de distinta manera cabalgaron sobre una misma idea: por su trazo son sin serif mientras que por su estructura son romanas clásicas. Fíjese que están solitos en una franja no muy transitada; por un lado, tenemos las tipografías con serifs y multitud de interpretaciones, en el centro las de Gill y Zapf que basan su singularidad en las proporciones romanas y luego las múltiples y cada vez más usadas sin serif.

—Más próximo, Herbert Lubalin inquietó a los diseñadores-tipógrafos con algunas propuestas audaces. ¿Cuál es su opinión sobre esos trabajos?

—De Herb me interesan más sus ideas gráficas aplicadas al diseño de logotipos que a sus alfabetos. Aunque no coincidamos en muchos aspectos, estimo muy importante su contribución —quizá no ortodoxa— al diseño tipográfico. Es posible que si la historia hiciera desaparecer sus diseños, difícilmente podría hacer desaparecer sus ideas.

—Los trabajos de Adrian Frutiger en su época de estudiante influyeron directamente en el diseño de la familia Univers. ¿Cuál es su apreciación sobre este trabajo tipográfico?

—Frutiger y la Univers forman un binomio indisoluble. No olvidemos que, con su amplia gama, representa el aporte más significativo que el diseño de alfabetos recibió en el siglo XX. La observación de Adrian y la sistematización del programa propuesto posibilitaron las 21 alternativas de una misma idea; así lo comprendieron los diseñadores gráficos que entre los años □60 y □70 explotaron toda una veta de ideas inspiradas en esa combinatoria. ¿Sabe dónde radica la importancia del Univers? En que a partir de la aparición de ese programa los diseñadores—tipógrafos no pueden hacer más alfabetos con uno o dos colores tipográficos, tienen que elaborar programas de diseño de amplia gama. Pero la labor de Frutiger no paró en Univers; entre los muchos aportes importantes que tiene en su haber me interesa mencionar el de la Roissy, hoy conocido con el nombre de su autor, Frutiger, realizado

originalmente para señalar el aeropuerto Charles de Gaulle. Formalmente este alfabeto es superior al Univers, del que señalé sus aspectos positivos, pero que entre sus debilidades tiene la de que las palabras compuestas con sus signos no son estables.

—*¿Y cómo considera a la Helvética?*

—Sin mucho riesgo y dentro de lo que se podría considerar un partido clásico, Hoffman y Miedinger concibieron un buen trabajo, con la mala suerte de salir al mercado casi simultáneamente con el sistema Univers, que ofrecía un programa de alternativas muy amplio —ellos realizaron su diseño a la usanza tradicional con un programa de dos variables—. Con la posterior incorporación de una gama de colores y condensados tipográficos más amplios, este diseño gozó de la preferencia de muchos. En su contra, la ampliación de alternativas de color y proporciones no se hizo de manera prolija no se reconoce como parte de un sistema.

—*Monsieur Garamond, ¿cuándo dejarán de usarse sus diseños de alfabetos?*

—Sólo cuando se modifiquen las costumbres, por descubrimientos científicos o avances tecnológicos. No creo que nuestros signos de escritura cambien formalmente de manera dramática. Llevan ya siglos transmitiendo información sin que ninguna propuesta de simplificación haya prosperado. Por ello sospecho que mientras se siga produciendo comunicación por medios gráficos, mis alfabetos seguirán siendo útiles.

Publicado el 15/11/2010



ISSN 1851-5606

<https://foroalfa.org/articulos/reportaje-a-claude-garamond-1480-1561>

