

INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS EDITORIALES

RESCATE DEL PATRIMONIO TIPOGRÁFICO:
INVENTARIO Y CATALOGACIÓN DE LOS TIPOS MÓVILES
DE MADERA DE LA LINTERNA
2020 - 2022

JOSÉ DAVID GARCÍA BONILLA

BOGOTÁ

2023

INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS EDITORIALES

RESCATE DEL PATRIMONIO TIPOGRÁFICO:
INVENTARIO Y CATALOGACIÓN DE LOS TIPOS MÓVILES
DE MADERA DE LA LINTERNA
2020 – 2022

JOSÉ DAVID GARCÍA BONILLA

Trabajo de grado para optar por el título de
Magíster en Estudios Editoriales

IGNACIO MARTÍNEZ-VILLALBA

BOGOTÁ

2023



INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO

GUIA PARA LA ENTREGA DE TRABAJOS DE GRADO

ANEXO 1:

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO

1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

Magíster en Estudios Editoriales

2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:

Rescate del patrimonio tipográfico: inventario y catalogación de los tipos móviles de madera de La Linterna 2020 - 2022

3. SI AUTORIZO NO AUTORIZO

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo:

José David García Bonilla

Documento de Identidad:

1130619083

Firma:



La cultura
es de todos

Mincultura

www.caroycuervo.gov.co

NIT: 899.999.096-6

Casa Cuervo Urisarri

Calle 10 No. 4-69, Bogotá, Colombia

Hacienda Yerbabuena

Carretera Central Norte. Kilómetro 9 más 300 metros, Chia (Cundinamarca.)

(57-1) 342 2121 | Línea gratuita nacional: 018000111124

contactenos@caroycuervo.gov.co

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
García Bonilla	José David

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Martínez-Villalba	Ignacio

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
Magíster en Estudios Editoriales

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:
Rescate del patrimonio tipográfico: inventario y catalogación de los tipos móviles de madera de La Linterna 2020 - 2022

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO:
Maestría en Estudios Editoriales

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2023

NÚMERO DE PÁGINAS: 78

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías X___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Laureada

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL	INGLÉS
Rescate tipográfico	Revival type
Tipografía	Typography
Tipos móviles de madera	Wood type
La Linterna	La Linterna

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

Este proyecto consistió en el diseño e implementación de un plan (piloto) de gestión y conservación de la colección de tipos móviles en madera de la Escuela Taller de Artes Gráficas de La Linterna en Cali. Se llevaron a cabo acciones como: la aplicación de técnicas de limpieza y organización de la póliza de caracteres; inventario y clasificación morfológica para la cuantificación y cualificación del acervo tipográfico; investigación para la identificación y rastreo histórico de las fuentes, y la impresión de especímenes para el diseño de un catálogo tipográfico. Este proyecto de rescate se realizó con el fin de aportar a la valoración del patrimonio tipográfico, de los saberes, las prácticas y oficios de la impresión tradicional de La Linterna.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

In order to develop this project, I created and implemented a conservation pilot plan for the wood-type collection at the Graphic arts school of La Linterna in Cali. I carried out several activities such as the application of cleaning techniques and organization of the character set, inventory and morphological classification for the quantification and qualification of the typographic collection, research for the identification and historical tracking of fonts, and the printing of specimens for the typographic catalog. I developed this project intending to value the typographic legacy, the knowledge, and the practices and trades of the traditional printing of La Linterna.

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo I	
El cartel y la linterna	Página 5
Capítulo II	
La escuela taller de artes gráficas	Página 5
Capítulo III	
El rescate tipográfico	Página 5
Capítulo IV	
El plan de gestión y conservación	Página 5
Capítulo V	
El inventario	Página 5
Capítulo VI	
Análisis y resultados	Página 5
Capítulo VII	
El catálogo	Página 5
Conclusiones	Página 5
Bibliografía	Página 5

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Carteles ilustrados con la técnica de grabado en linóleo y tipos móviles de madera.

Figura 2. Proceso de composición, armada e impresión de cartel tipográfico.

Figura 3. Revista La Linterna dirigida por Simón Henao Rodas.

Figura 4. Mapa del centro de Cali. Ubicación de las dos sedes de la Linterna.

Figura 5. Carteles de los conciertos de Guns & Roses y Metallica.

Figura 6. De izquierda a derecha: David Otálvaro, hijo de Héctor; Jaime García, Olmedo Franco, Héctor Otálvaro y Dylan Franco, nieto de Olmedo.

Figura 7. Escuela Taller de Artes Gráficas La Linterna.

Figura 8. Prensa tipográfica Rapida di Lusso fabricada por Nebiolo en 1920.

Figura 9. Primer diagnóstico del material tipográfico.

Figura 10. El Ministerio de Cultura y la Secretaría de Desarrollo Económico de Cali inauguraron el Taller Escuela de Artes Gráficas La Linterna, ubicado en el edificio de Coltabaco. Dic 2019.

Figura 11. Organización y limpieza de las fuentes tipográficas.

Figura 12. Clasificación tipográfica según sus características morfológicas.

(<https://www.unostiposduros.com/clasificacion-de-los-tipos/>)

Figura 13. Organización de las fuentes tipográficas en los estantes metálicos.

Figura 14. Organización de las fuentes tipográficas.

Figura 15. Disolventes ecológicos.

Figura 16. Catálogos de fábricas y fundidoras de tipos móviles.

Figura 17. Catálogo de Gothics de la Hamilton Wood type.

Figura 18. Clasificación tipográfica según MX y actualización con la ATyPI

Figura 19. Jerarquía tipográfica en los carteles de La Linterna.

Figura 20. Tipometría a partir del sistema de punto-pica anglosajón.

Figura 21. Familia tipográfica Univers, de Adrián Frutiger.

Figura 22. Variables de peso y de ancho que compone una familia tipográfica en madera.

Figura 23. Variables de peso: Extra light, light, book, medium, bold y black.

Figura 24. Cambio de proporciones de la letra: condensada, normal y expandida.

Figura 25. Sello de la Hamilton Wood Type Manufacturing & Co.

Figura 26. American Wood Type collection de Rob Rob Kelly. Repositorio de la Universidad de Texas. <https://rrk.finearts.utexas.edu/>

Figura 27. Réplicas o facsímiles tallados a mano y/o en grabado de linóleo y madera prensada.

Figura 28. Letras partidas por la presión del rodillo.

Figura 29. Letras modificadas para hacer otras letras.

Figura 30. Letras talladas en el respaldo para crear nuevos caracteres.

Figura 31. Letra cortada para la armada de una composición más grande que un pliego.

Figura 32. Letras cortadas para kerning.

Figura 33. Puntillas en las letras para intervenirlas.

Figura 34. Calzas adheridas al respaldo de las letras para darle más altura al cuerpo tipográfico.

Figura 35. Deterioro biológico por gorgojo en las letras.

Figura 36. Jornadas de identificación e impresión de especímenes tipográficos en La Linterna.

Figura 37. Taller de impresión tipográfica con los estudiantes de Diseño de Bellas Artes.

Figura 38. Jornada de trabajo en la pasantía con los estudiantes de Diseño de Bellas Artes.

Figura 39. El 25 de junio de 2021, se dio la oportunidad de compartir la experiencia del proyecto de recuperación de sistemas tipográficos en madera del taller gráfico La Linterna con el semillero de investigación Locos por la Tipo, del programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca. <https://youtu.be/bm11BSpbmFE>

Figura 40. Pruebas de fabricación de tipos móviles en madera.

Figura 41. Librería/taller - Imaginario taller de libros.

– CAPÍTULO I –

EL CARTEL Y LA LINTERNA

Las paredes son la imprenta de los pueblos.

(Rodolfo Walsh)

El cartel nació en Europa en el siglo XV y se desarrolló inicialmente en países como Francia, Inglaterra y Alemania. El término cartel es la traducción de la palabra *affiche* del francés y de *poster* del inglés; este deriva del término *post* que significa colocar, situar, apostar, poste, puesto, colocación. El concepto de *poster*, según el diccionario de Wiley Cassell's, significa: “[...] cartón o papel impreso colocado y exhibido sobre paredes o superficies verticales con el objetivo de anunciar o promocionar un producto, un hecho o unas ideas” (Duque, p.10, 2009). El cartel publicitario se consolidó como una herramienta de promoción y divulgación de uso masivo a partir de la revolución industrial, que se expandió a otros países de Europa y América durante las primeras décadas del siglo XIX.

Como instrumento de publicidad pretendía, ante todo, captar la atención del público. Por ello, era muy importante emplear en su composición una tipografía atrayente y que fuese, además, legible a distancia. Los adelantos tecnológicos alcanzados por las nuevas prensas tipográficas, así como el refinamiento técnico en los oficios de impresión, fueron esenciales para poder imprimir en grandes formatos. En el siglo XIX los carteles eran, fundamentalmente, de carácter informativo y comercial, siendo clasificados por sus características en tres grupos: de contenido político o religioso, aquellos destinados a la promoción de espectáculos, y los de carácter comercial, especialmente anunciando productos y servicios de fábricas y empresas. Para la impresión de estos

carteles se usaron, en principio, tipos móviles¹ de madera², ya que eran más resistentes y se podían crear más variedades de estilos y familias de grandes tamaños, pues el costo de su producción y compra era más bajo frente a las aleaciones de plomo. “El uso de tipos móviles de gran tamaño, hechos de fundición, resultaban muy pesados al componer y generaban dificultades en su impresión, por lo que se optó por el uso de tipos móviles de madera” (Ferré Ferri y Alcaraz Mira, 2015). En Estados Unidos, en 1827, Darius Wells fue uno de los pioneros en el mundo en producir y comercializar tipos móviles de madera para la producción de carteles publicitarios.

La tipografía en un cartel, en general, ocupa dos espacios determinados de su superficie, el encabezado y el pie. El encabezado es el espacio en el que la tipografía adquiere el mayor protagonismo, es la parte del cartel que debe llamar la atención del público, por ello debe ser impreso con letras de gran formato, y que no incluya más de tres palabras. La tipografía situada en el pie es la utilizada para detallar y globalizar la información, también debe atraer al espectador e invitarle a leer, pero, en esta ocasión, a menor distancia. Previniendo la variedad del público lector de los anuncios, hay que tener en cuenta, según la ubicación del texto, las características de la tipografía a utilizar y el tamaño de su cuerpo, para que permita una lectura fácil, clara y rápida de los textos impresos. (Ferré Ferri y Alcaraz Mira, 2015, p.143)

¹ El principio técnico de los tipos móviles es concebido como un sistema de piezas que se relacionan entre sí para construir, o más precisamente, para componer palabras, líneas y párrafos. Están constituidos además de las letras o los signos propios de cada familia, por los blancos tipográficos –interlíneas, interletras y forniture– (Queiroz y Sandoval, 2022, p. 6).

² Según Martínez de Sousa (1981) “se fabrican de madera los tipos de los cuerpos 60 (puntos) en adelante. Suelen usarse para carteles, anuncios y grandes titulares” (p. 265).

En Colombia, La Linterna es uno de los últimos talleres de impresión tipográfica³ que se dedica a la producción de carteles publicitarios a partir de la técnica del grabado de ilustraciones en linóleo y del uso de tipos móviles para la impresión de textos. La tipografía es una expresión gráfica que ya hace parte de la cultura visual caleña, donde La Linterna ha apostado por construir, a partir de sus carteles, un estilo particular y propio que ya cuenta con un reconocimiento tanto nacional como internacional.



Fig. 1. Carteles ilustrados con la técnica de grabado en linóleo y tipos móviles de madera.

El acervo tipográfico de La Linterna es extenso y aún no está clasificado. Poseen tipos móviles originales de plomo y de madera, y también algunos facsímiles con el ojo o cara de la letra grabado en linóleo y pegado sobre una base de madera prensada, conocida como “trípex”, que le da la altura requerida al cuerpo⁴ tipográfico para lograr la impresión. Otras letras han sido talladas en madera de forma rudimentaria y artesanal sin aplicar de manera rigurosa criterios de diseño tipográfico, como forma de subsanar la pérdida de ciertos caracteres necesarios para la producción impresa.

³ Sistema de impresión con formas o moldes cuyos motivos impresores están en relieve. || Arte de componer o imprimir con tipos móviles o con planchas de diversos materiales fundidos o grabados en relieve, reproduciendo lo escrito por medio de caracteres (Martínez de Sousa, 1981, p.266).

⁴ El cuerpo es el tamaño que tiene una letra o un tipo y se expresa en puntos. Su símbolo es *pt* y equivale a 1/72 de pulgada y a 0,03527 mm.

La colección, en general, está compuesta por tipos móviles de madera que hacen parte del oficio fundacional de La Linterna: la impresión y comercialización de carteles publicitarios de gran formato, aquellos que los maestros impresores denominan “cartel mural”. Estos carteles se elaboran a partir de la composición tipográfica de cuerpos muy grandes y frases cortas, tipo titulares. En la actualidad, estos tipos móviles también son usados en la producción gráfica de artistas y diseñadores locales.

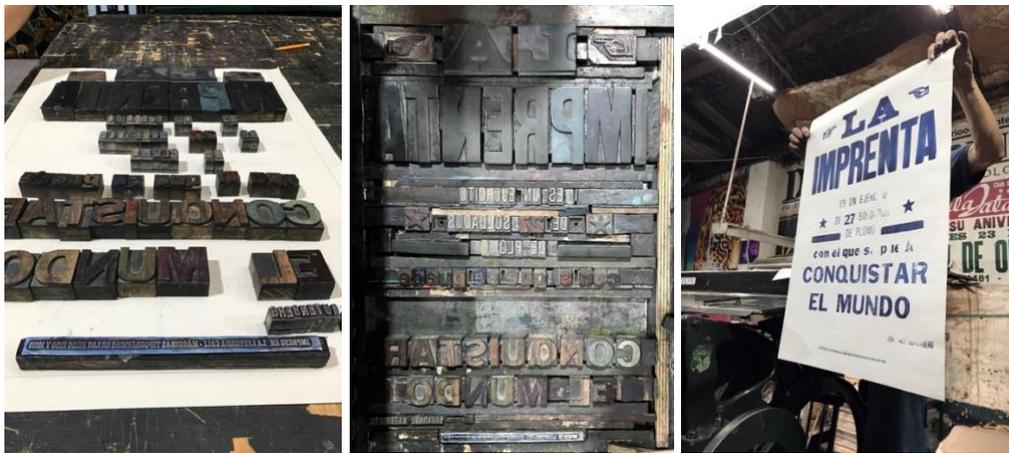


Fig. 2. Proceso de composición, armada e impresión de cartel tipográfico.

Según comentan los maestros Jaime García, Héctor Otálvaro y Olmedo Franco, La Linterna existe desde principios de la década de 1930, hace 88 años aproximadamente. Las dos prensas tipográficas con las que funciona actualmente el taller —la *Marinoni* de fabricación francesa de 1870 y la *Babcock Printing Press* de origen americano de 1890— pertenecieron al periódico *El Relator*. Simón Henao Rodas, quien era periodista y trabajaba en este diario, adquirió las dos máquinas e inició con ellas un proyecto de revista llamada *La Linterna*, que en sus inicios funcionaba como un inserto en la edición dominical de *El Relator*.



Fig. 3. Revista La Linterna dirigida por Simón Henao Rodas.

En 1950 La Linterna inició la producción de cartelismo publicitario, cuando Simón Henao Rodas consideró que su imprenta debía ser más productiva, por lo que decidió dedicarse a la publicidad exterior al darse cuenta que:

[...] con imprimir un periódico que circulaba con pocos avisos publicitarios cada domingo, no sería posible vivir, por lo que abrió las puertas a toda clase de trabajos tipográficos, con una demanda que le copó todo su tiempo, el de su familia y el de varios trabajadores y que le dio réditos económicos. Hasta ahí llegó su vocación de periodista y debió formarse en la praxis como empresario de las artes gráficas [...] (Vallejo, 2018).

La producción de carteles publicitarios era un negocio novedoso y rentable. A las personas que contrataba en su momento como voceadores de prensa, ahora les pagaba para pegar carteles en las paredes y muros de la ciudad: “[...] ‘pegadores’ de carteles y afiches, quienes en tropilla salían en las horas de la madrugada, dotados de escaleras, hisopos de cabuya, tarros con engrudo preparado con base en almidón de yuca, a instalar los carteles del día” (Vallejo, 2018).

Olmedo Franco, el maestro impresor con más años de antigüedad en La Linterna, cuenta que el taller tuvo dos sedes, “Yo llegué a La Linterna en 1976 cuando estaba ubicada en el barrio Santa Rosa. Simón Henao Rodas ya había fallecido y el taller estaba a cargo su esposa” (Franco, 2021). El taller inicialmente funcionó en la carrera 10 # 6-66, hasta el año 1986, cuando se trasladó al barrio San Antonio, en la carrera 5 # 2-70, donde funciona actualmente. En esa época ya se producían carteles publicitarios callejeros para bares, *grilles* y discotecas. Se promocionaban orquestas, conciertos, obras teatrales, circos, corridas de toros en la Feria de Cali, campañas electorales, hasta protestas sindicales.

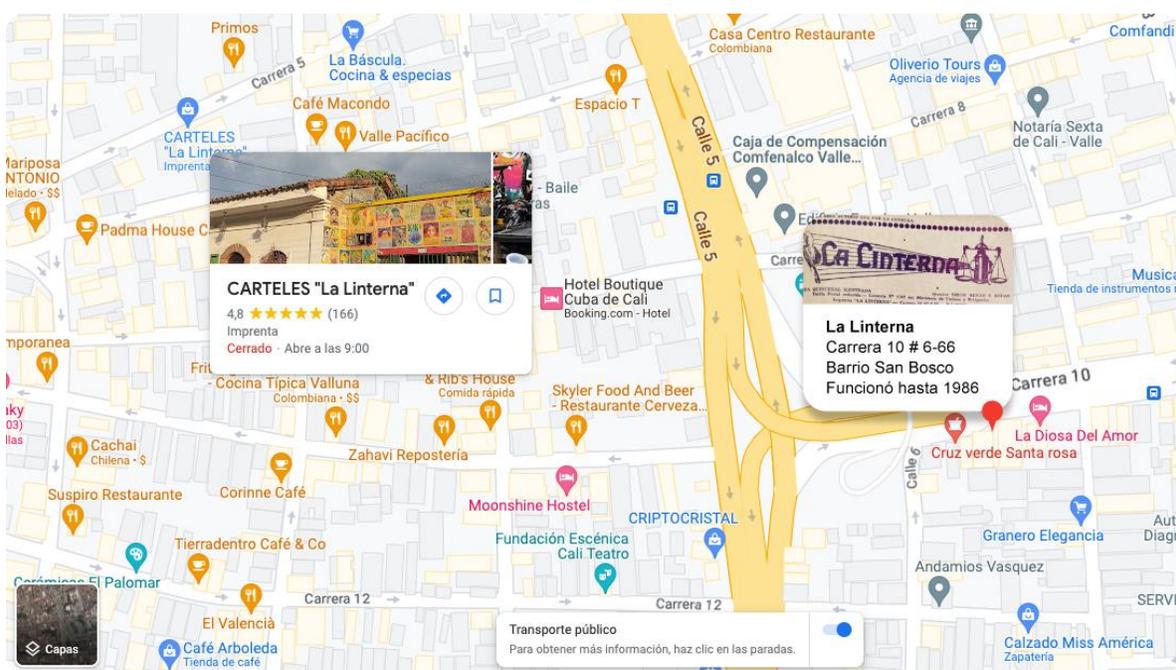


Fig. 4. Mapa del centro de Cali. Ubicación de las dos sedes de la Linterna.

En 1987, Gustavo Sinisterra adquirió la imprenta de Carteles La Linterna, la organizó y reestructuró administrativamente, consolidándola como una empresa. Abrió nuevos mercados para venta de carteles publicitarios en ciudades como Medellín, Bogotá y Barranquilla.

Aumentó la velocidad de las máquinas para producir más carteles, incorporó el linograbado⁵ para gráficos e ilustraciones de gran formato y lanzó al mercado el novedoso cartel tipográfico ilustrado.

La Linterna inundó las paredes de la ciudad con anuncios, las máquinas trabajaban las 24 horas del día y había entre 20 y 25 personas trabajando en tres turnos para cubrir la demanda. “Todos estos llegaron a la empresa sin saber absolutamente nada de impresiones gráficas. Allí mismo se volvieron expertos, en ese aprendizaje de lo empírico que es mucho más sólido que el meramente teórico” (Vallejo, 2018).

La demanda de los carteles fue tan grande que tuvieron que abrir una sucursal en Bogotá para satisfacer los requerimientos de los clientes a nivel nacional. La Linterna trascendió su carácter local y empezó a cubrir pedidos de Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cartagena, Pereira, Sincelejo, Ibagué, Popayán, entre otras. Las décadas de los años 80 y 90 del siglo pasado fueron la época de mayor auge de La Linterna, en donde se imprimieron miles de carteles para diferentes eventos, entre ellos para los conciertos en Bogotá de *Guns and Roses* (1992) y *Metallica* (2014).

⁵ El linograbado, o grabado en linóleo, es un tipo de grabado hecho en una superficie de linóleo (lámina de caucho) que se utiliza para hacer dibujos o fondos poco delicados y de grandes tamaños (Martínez de Sousa, 1981, p.119).



Fig. 5. Carteles de los conciertos de Guns & Roses y Metallica.

A finales de 1990 los sistemas de impresión en Colombia se transformaron. La modernización de la tecnología para las artes gráficas permitió que se logaran impresiones de mejor calidad a menor costo de insumos, más limpias, nítidas y de un mayor tiraje. Una competencia difícil para el mercado de impresión tipográfica tradicional. Esto afectó notablemente la demanda de carteles para La Linterna. Si bien, “[...] consideraron que su mercado tenía un espacio propio” (Vallejo, 2018), el cartel continuaba siendo la forma publicitaria más barata y masiva del mercado.

Aunque los avances tecnológicos representaron una coyuntura para La Linterna, la verdadera crisis inició con la prohibición del uso de carteles para la publicidad política en épocas electorales en Bogotá. Este veto, que pretendía evitar que se empapelaran las ciudades con imágenes de los candidatos, también incluyó los carteles de carácter publicitario de eventos sociales, culturales y artísticos. En 1998 Gustavo Sinisterra, propietario de La Linterna, denunció cómo se vieron afectados por dichas prohibiciones de la administración local:

Como es normal por estos días, los candidatos a cualquier cargo público por elección popular se valen de todo tipo de artilugios y acrobacias para ganar votos: uno de estos, el más utilizado y tal vez uno de los más económicos, es el cartel. Ellos, los candidatos, con

una tropa de gente se encargan en las noches de cubrir las ciudades con sus rostros y su número en el tarjetón. Debido a esto, algunos gobiernos locales, entre estos el de Bogotá, se han puesto en la tarea de cortarles el paso prohibiendo la colocación de estos carteles en algunas zonas como, por ejemplo, la carrera séptima. Con esta medida se ha dado un gran paso contra la invasión de publicidad política, pero, por otro lado, se está cerrando la puerta a los divulgadores de cultura, que hoy sólo pueden aprovechar algunos muros de cerramientos (*Pegar carteles no es como lo pintan*, 1998).

Gustavo Sinisterra intentó tener acercamientos con la administración de Bogotá para lograr algún acuerdo sobre el uso de carteles en la ciudad, pero no fue posible. “En Bogotá, el único ejemplo claro de esto se presenta en la localidad de Santafé, donde se han establecido desde 1993 sitios específicos para la fijación de carteles. En otras localidades como Suba, todo se ha quedado en intenciones” (*El Tiempo*, 1998).

Para el 2016 en Bogotá, bajo el mandato del alcalde Enrique Peñalosa, se decretó esta prohibición mediante la Ley 1801⁶ del mismo año. La restricción afectó mucho la economía de La Linterna porque en esta ciudad se generaba el 80 % de sus ingresos. Esta ley no solo perjudicó la producción de carteles, sino que condujo al cierre de varias imprentas. Muchos trabajadores quedaron desempleados, y ninguno tenía experiencia en otra cosa. Eran personas que llevaban años en el medio y solo sabían untarse de tinta, “armar cajas metálicas, apretar

⁶ Artículo 140. Comportamientos contrarios al cuidado e integridad del espacio público. Inciso 12: Se prohíbe fijar en espacio público propaganda, avisos o pasacalles, pancartas, pendones, vallas o banderolas, sin el debido permiso o incumpliendo las condiciones establecidas en la normatividad vigente.

ajustes con llaves en L, sostener y alinear lingotes, leer con las yemas de los dedos y armar avisos que debían entender sin necesidad de pararse en la cabeza” (Vallejo, 2018).

La Linterna, aunque resistió varios años de crisis, finalmente empezó a sucumbir la demanda de impresos de gran tamaño en ciudades como Medellín, Barranquilla, Cartagena, Sincelejo, Ibagué, Popayán y Pasto. Bajó tanto que “fue posible atenderla con solo tres trabajadores: Olmedo Franco, Jaime García y Héctor Otálvaro, quienes presentían que el futuro de la empresa y el suyo era oscuro y no se encontraba la linterna para alumbrar hacia delante” (Vallejo, 2018). Finalmente, en 2017 el taller cerró su sede en Bogotá. Por esos días, en una entrevista que le hicieron a Olmedo Franco, comentó: “hemos perdido todas las ciudades, solo nos queda Cali y eso que aquí ya hay restricciones para pegar carteles en algunos lugares” (Rojas, 2017). Para entonces, la publicidad también empezaba a tener mayor demanda a nivel digital y su circulación ya se daba a través plataformas en línea y redes sociales, lo que sumó otro factor al declive de la publicidad impresa tradicional.

[...] La velocidad de impresión de las viejas y aparatosas máquinas no está en condiciones de competir con apenas mil ejemplares por hora, con los cientos de miles de ejemplares en el mismo tiempo que puede producir un equipo laser, sistematizado en su totalidad y con procesos de diseño gráfico incluidos en programas que realizan casi todo el trabajo de lo que antes era el producto artesanal de los seres humanos (Vallejo, 2018).

Esta situación no solo afectó a La Linterna, sino también a otros reconocidos talleres gráficos importantes del país como el Atenas, Olympia, La Universal, Apolo y Carteles Colombia. En ese mismo año, Andrés Verón Sinisterra administraba el taller y acumulaba un retraso en las

obligaciones como arriendo, servicios del local y sueldos de los empleados. Por este motivo, los últimos tres de sus trabajadores, Olmedo Franco, Jaime García y Héctor Otálvaro, llegaron a un acuerdo para recibir las máquinas y el mobiliario como indemnización. Sin embargo, la crisis económica de La Linterna llegó a su pico más alto. Frente al inminente cierre del taller, la pérdida tanto de los saberes como de las prácticas de impresión tipográfica, del manejo de las máquinas y de tipos móviles parecía inevitable. Esta emergencia despertó en algunos colectivos de diseño de la ciudad de Cali el interés por el rescate de la imprenta, que junto a los tres maestros decidieron empezar a gestionar proyectos de producción artística colaborativa y de formación en artes gráficas que permitieran rescatar y poner en valor tanto su conocimiento y su oficio, como las máquinas, los tipos y las herramientas relacionadas. Todo esto con el ánimo, no solo de mantener viva una tradición, sino de estructurar un plan de gestión que les permitiera ser sostenibles en el tiempo.

Más pronto de lo que pensaron, los proyectos comenzaron a dar sus frutos: no solo se consiguió el dinero para solventar las deudas y seguir en funcionamiento, sino que se creó una comunidad de seguidores alrededor de La Linterna que aportaron para que los tres maestros impresores — quienes se formaron, crecieron y construyeron su vida y sus familias alrededor de la imprenta— se constituyeran como socios y dueños de la que es hoy la empresa La Linterna Cali Limitada.



Fig. 6. De izquierda a derecha: David Otálvaro, hijo de Héctor; Jaime García, Olmedo Franco, Héctor Otálvaro y Dylan Franco, nieto de Olmedo.

LA ESCUELA TALLER DE ARTES GRÁFICAS

En el 2019, la inclusión de los saberes y oficios relacionados a la tipografía y a la imprenta tradicional como patrimonio cultural de la ciudad permitió que se pudiera concretar, con apoyo estatal, la apuesta por la primera Escuela Taller de Artes Gráficas dirigida por La Linterna, con el fin recuperar y darle un nuevo uso y resignificación al oficio de la impresión tipográfica en Cali.



Fig. 7. Escuela Taller de Artes Gráficas La Linterna.

La Escuela Taller tomó forma a partir de la adquisición de dos prensas tipográficas: una “Rapida di Lusso” fabricada por Nebiolo en 1920, de formato medio pliego, y otra de fabricación alemana, de formato pliego, ambas acompañadas de una extensa cantidad de tipos móviles en madera y de material de imposición⁷. Toda estas herramientas y objetos pertenecieron a la empresa Carteles del Pacífico, una antigua imprenta que hacía un tiempo había cerrado sus puertas y que tenía estas tipografías en desuso y las máquinas proclives a la chatarrización.

⁷ Las impositores son los “blancos que se emplean para separar las páginas cuando están en la rama, así como para relleno en las páginas cortas [...] Se fabrican de plomo y hierro principalmente, pero también las hay de madera” (Martínez de Sousa, 1981, p.132).



Fig. 8. Prensa tipográfica Rapida di Lusso fabricada por Nebiolo en 1920.

Uno de los propósitos de la Escuela Taller fue crear una línea de acción diferente a la producción y comercialización de carteles, y construir un espacio dedicado a la formación en tipografía y artes gráficas a partir de cursos, talleres, exposiciones, residencias artísticas y pasantías académicas. Asimismo, generar vínculos con instituciones académicas y culturales para lograr que docentes y estudiantes enfocaran el conocimiento tipográfico hacia estas prácticas de impresión tradicional, y así formular actividades que permitieran poner en valor los tipos móviles, desde su contexto histórico y fundamentación teórica hasta su aplicación en la producción gráfica.

Frente a este plan de trabajo para la Escuela Taller, se decidió iniciar la intervención del acervo tipográfico con el fin de recuperar y poner en funcionamiento, lo más pronto posible, los tipos y las máquinas. Bajo esta premisa, se realizó un primer diagnóstico del estado general de los tipos móviles de madera. Para empezar, todo este material se encontraba almacenado en costales de lona, completamente empasteladas⁸, sin ningún tipo de organización bien sea por tamaño o

⁸ Empastelar significa “mezclar las letras de distintas clases, distribuyendo las de un tipo en otro de igual o distinto cuerpo || Mezclar entre sí las letras o materiales de un molde” (Martínez de Sousa, 1981, p.91).

estilo. La mayoría, sin embargo, eran fuentes⁹ en madera, originales, algunas producidas en Estados Unidos, aunque también había muchas grabadas en linóleo y con base de trípex. A primera vista muchas de las letras presentaban deterioro físico, desgaste por el uso y el mal manejo de limpieza: algunos tipos con capas secas de tinta que no permitía identificar los bordes de la cara u ojo de la letra, algunas rotas y otras intervenidas y/o modificadas. También se detectó un alto índice de deterioro biológico: insectos, gorgojos de madera, humedad y hongos que han afectado notablemente muchos de los tipos móviles. De otra parte, se confirmó el desconocimiento que tienen las personas que conforman el equipo de trabajo de la Escuela Taller, sobre las características del acervo tipográfico, quienes afirmaron que era la primera vez que se pretendía cuantificar y cualificar este material. Todo lo anterior hizo necesario diseñar un plan de trabajo para su organización, clasificación, recuperación, comprensión y formas adecuadas de uso y mantenimiento.



Fig. 9. Primer diagnóstico del material tipográfico.

⁹ Según Gálvez Pizarro “una fuente es un set completo de caracteres que generalmente contiene letras de caja alta, de caja baja, cifras, fracciones, ligaduras, signos matemáticos, de puntuación y de referencia” (2019, p311).

Teniendo en cuenta que en Colombia ya no se comercializan tipos móviles de manera abierta y que las colecciones que aún permanecen se produjeron, en su mayoría, en el siglo XIX y XX — lo que hace que tengan un valor histórico que bien vale la pena salvaguardar ya que, aunque puedan realizarse reproducciones en otros materiales, no tendrían el mismo valor que las fuentes originales— el acervo tipográfico de la Escuela Taller debe considerarse de carácter patrimonial. En este sentido, fue clave empezar a diagnosticar el estado real de todo el material y definir acciones de intervención inmediata que permitiera estabilizarlo.

Este proyecto consistió, entonces, en la estructuración e implementación de un plan de gestión y conservación de la colección de tipos móviles en madera de la Escuela Taller de Artes Gráficas de La Linterna en Cali, con acciones como la aplicación de técnicas de limpieza y organización de la póliza¹⁰ de caracteres, inventario y clasificación morfológica para su cuantificación y cualificación, investigación para la identificación y rastreo histórico de las fuentes, y por último la impresión de especímenes¹¹ para el diseño de un catálogo tipográfico.

Para la Escuela Taller era importante cuantificar el material tipográfico que no estaba en uso, con el fin de conocer de cuáles y cuántas fuentes dispone para los diferentes proyectos y actividades que realiza La Linterna de manera simultánea. Por otra parte, también se vio la necesidad de cualificarlo bajo criterios como tamaño, estilo y características morfológicas, con el objetivo de diferenciar y exponer un abanico de opciones de distintas características

¹⁰ Según Martínez de Sousa, “una póliza es una serie completa de letras y signos pertenecientes a un cuerpo. El número de suertes (caracteres) viene determinado por el uso que de cada una de ellas se haga” (1981, p.224).

¹¹ Un espécimen tipográfico “es una muestra impresa o digital, en una o varias páginas, que exhibe las características de diseño de una fuente o familia tipográfica. En estricto rigor, debería mostrar letras, frases y texto diagramado” (Gálvez Pizarro, 2019, p.311) || “El término espécimen se usó por primera vez en la muestra de Cristóbal Plantino, aparecida en 1567, denominada *Index sive Specimen Characterum*, y desde entonces se aplica a los impresos, libros u hojas sueltas con muestras de tipos de imprenta de un taller, grabador o fundidor” (Garone, 2012, p.188).

tipográficas, para que tanto los maestros como los artistas que producen obra en y con La Linterna, pudieran seleccionar entre las fuentes disponibles para componer con ellas: herramientas como un inventario y un catálogo son esenciales ya que les permitirá llevar el control de existencias, conocer sus características y planificar posibles composiciones, así como incorporar y sistematizar nuevos tipos que puedan adquirir a futuro.

Por otro lado, la investigación histórico-teórica de los tipos móviles permitirá generar un conocimiento relacionado con los sistemas de impresión tipográfica tradicional, susceptible de articularse a los procesos y actividades curriculares de formación académica y/o cultural en instituciones, colegios y programas de pregrado y posgrado en universidades que tengan dentro de sus planes de estudio un componente tipográfico.

– CAPÍTULO III –

EL RESCATE TIPOGRÁFICO

Para desarrollar este trabajo se planteó una estructura metodológica a partir de la referencia de otros proyectos donde se han realizado acciones similares de intervención, identificación y clasificación tipográfica. Inicialmente, se abordó el proyecto *Tipos de Madera: Investigación para la realización de un catálogo* realizado por el profesor Ignacio Martínez-Villalba del Instituto Caro y Cuervo, donde se llevó a cabo un proceso de limpieza, cuantificación, organización e inventario de tipos móviles en madera donados por Jairo Ojeda e Irene Vasco a la Imprenta Patriótica, con el fin de darle uso en los procesos de producción gráfica propios del Instituto y para las actividades de formación en las maestrías. En una segunda fase de este proyecto se realizó, además, una investigación y rastreo histórico de las fuentes para desarrollar

un catálogo. A partir de este modelo se establecieron pautas iniciales para el diagnóstico de los tipos móviles de la Escuela Taller: modelos de organización y cuantificación del conjunto de caracteres por cada fuente y la definición de las especificaciones de limpieza fueron las primeras referencias que se obtuvieron para este trabajo.

Del proyecto de *Tipografía histórica ferroviaria. Estudio y rescate del patrimonio tipográfico argentino* (Ares y Osore, 2017) —el cual tuvo como objetivo investigar los usos tipográficos históricos de las compañías ferroviarias argentinas para recuperar y poner en valor su letra histórica como parte del patrimonio tipográfico nacional— se referenció la propuesta de catalogación del material tipográfico que proponen los autores a partir del levantamiento de la siguiente información: definición de estilo según la clasificación de ATypI¹², materialidad del cuerpo tipográfico, ubicación o disposición de la letra en una unidad de almacenamiento, estado de conservación en el que se encuentran y documentos anexos donde se adjunta dibujos, fotografías y bibliografía relacionada.

Durante la indagación de estas referencias fue muy interesante encontrar que este tipo de proyectos donde se generan acciones para salvaguardar el patrimonio tipográfico se conocen como “rescate tipográfico”. Según D’Angelo y Guerrero: “Se llama así al estudio de la letra en su entorno para su posterior intervención: la recuperación y la puesta en valor” (2018, p.3). Para ello, se desarrollaron una serie de actividades que permitieron el análisis y estudio de la tipografía en diferentes contextos y manifestaciones materiales que pueden resultar en proyectos como:

¹² La clasificación tipográfica formal más corrientemente utilizada, y que tiene el mérito de recuperar las clasificaciones históricas, es la que elaboró en 1954 el francés Maximilien Vox, adoptada y completada por la Asociación Tipográfica Internacional (ATypI).

[...] *el revival*, que es la reproducción a partir de modelos tipográficos ya establecidos; *la reconstrucción*, que implica proponer modelos con un fuerte apego histórico; *la reinterpretación* que significa adaptar modelos antiguos a nuevos cánones; proyectos de *identidad y diseño*, donde se construye modelos a partir de un anclaje identitario, y por último, el modelo de *arqueología tipográfica*, que busca contribuir a la puesta en valor (D'Angelo y Guerrero, 2018, p.3).

Bajo esta premisa, este es un proyecto de rescate tipográfico que puede definirse según el modelo de *arqueología tipográfica*, pues busca sistematizar y establecer criterios y metodologías específicas de intervención para poner en valor el acervo tipográfico de la Escuela Taller de la Linterna. Una vez definido este modelo, se inició la búsqueda de antecedentes metodológicos que pudieran articularse a este tipo de proyectos. Uno de ellos fue el artículo de Rojido y Bastian (2019) *Arqueología tipográfica. Valor patrimonial de la ciudad de La Plata*, que plantea la estructura de un análisis semiótico que se aplica al proceso de rescate y se desarrolla en tres dimensiones: sintácticas, semánticas y pragmáticas. Para efectos de este proyecto se adoptó solo el primero de los tres, ya que...

El análisis de los aspectos sintácticos (morfológicos) permite clasificar a la familia tipográfica por el estilo, el cual, a su vez, se encuentra vinculado a un movimiento histórico [...] El campo sintáctico está basado en el estudio de la microtipografía¹³ y la macrotipografía¹⁴. La primera de ellas incluye los elementos que definen las características

¹³ La microtipografía estudia la relación de disposición de las letras y signos entre sí en una composición de texto, como el espacio entre letras o entre palabras.

¹⁴ La macrotipografía estudia el efecto visual de los bloques de texto y cómo se distribuyen en el espacio o formato de diagramación.

de las familias tipográficas [...] y por su parte, la macrotipografía nos permite estudiar la legibilidad y la lecturabilidad de los signos (Rojido y Bastian, 2019).

Estas referencias fueron muy importantes para el proceso de organización y clasificación de los tipos de la Escuela Taller. De los conceptos de micro y macrotipografía se pudieron obtener criterios de análisis que permitieron aportar información a dicho objetivo. En el caso de la microtipografía, fue muy clave abordar aspectos como la métrica del cuerpo tipográfico en madera; desde este enfoque se observaron detalles como que algunas fuentes incluían espacios de interlínea tanto en la parte superior como en la inferior del cuerpo, y otros incluían el espaciado entre caracteres. A partir de la macrotipografía se analizó la similitud de los rasgos morfológicos, se pudieron identificar características comunes como el ancho de las astas, los remates¹⁵, la modulación y el contraste, ya que a través de la forma y la materialidad de las letras se lograban percibir como un conjunto.

Frente al reto de la identificación y rastreo histórico de los tipos móviles, se hizo una selección de algunos criterios para la descripción de las fuentes tipográficas a partir de dos referencias. La primera, el libro *Anatomy of Type* de Stephen Coles (2012) en el cual el autor anota que una descripción básica de una fuente tipográfica se puede establecer a partir de estos ítems: nombre de la fuente, diseñador, fundición/fábrica, país de origen, año de lanzamiento (año, década, siglo) y clasificación. De esta forma se puede “re-conocer su procedencia, modo, lugar y criterios de creación, producción y usos, que conlleva a inscribirla en una clasificación

¹⁵ O también llamado *gracia*, “dícese del dibujo o elemento decorativo, consistente en los elementos de unión, adorno, etc., de una letra, y que junto con el asta o elemento necesario distingue entre sí las distintas familias” (Martínez de Sousa, 1981, p.126).

tipográfica a partir de categorías históricas, tecnológicas y de apropiación o uso” (Queiroz y Sandoval, 2022, p.5).

La segunda referencia fue el catálogo tipográfico *Tipos heroicos. Letras, orlas y rayas de la Imprenta Patriótica* realizado por el profesor Ignacio Martínez-Villalba del Instituto Caro y Cuervo. Este catálogo está dividido en tres partes: en la primera se encuentran todas las fuentes de linotipia; en la segunda, todas las muestras de tipos para titulares que se funden con la máquina *Ludlow*, y en la tercera están los ornamentos, orlas y viñetas que complementan una obra editorial. La estructura del catálogo está compuesta por varios tópicos de información. El primero, es una pequeña reseña histórica de la fuente, donde describe al diseñador, la fábrica o empresa que la produjo, el lugar y el año de lanzamiento y otros datos que varían según la información adicional. El segundo está compuesto por el espécimen, en el cual se desglosa información básica de la fuente: el código de la nomenclatura del magazín¹⁶ al que pertenece el tipo de letra (en el caso de las matrices de linotipia), el nombre, el tamaño/puntaje del cuerpo, la fundidora y la cantidad de fuentes que hay de este mismo cuerpo de letra. También incluye la muestra impresa del conjunto de caracteres que la compone, mayúsculas, versalitas, minúsculas, itálicas, números y signos. Para finalizar, una prueba impresa de rendimiento tipográfico donde se testea la interlinea en un párrafo de texto.

¹⁶ El magazín es una caja plana con separadores verticales que forman canales, un canal por cada carácter del tipo de letra. Por lo general los magazines tienen 90 canales, pero para algunas fuentes de mayor tamaño solo son 72 o incluso 55 canales. Los magazines auxiliares usados en algunas máquinas generalmente poseen 34 canales, o para fuentes de mayor tamaño solo 28 canales (Artes Gráficas, 2014).

A partir de estas referencias se consiguió adaptar y definir criterios propios de información para el diseño del plan de gestión y conservación de la colección de tipos móviles de madera de la Escuela Taller.

– CAPÍTULO IV –

EL PLAN DE GESTIÓN Y CONSERVACIÓN

La Escuela Taller de Artes Gráficas dirigida por La Linterna, surgió a partir de una iniciativa estatal entre la Secretaría de Desarrollo Económico de Cali y la Escuela Taller de Cali, como parte del *Programa Nacional de Escuelas Taller de Colombia* del Ministerio de Cultura, con el propósito de salvaguardar los saberes y oficios relacionados con la tipografía y la imprenta tradicional, recientemente declarados como patrimonio cultural de la ciudad. La Escuela Taller de Artes Gráficas inició labores en el 2019 en el sótano del edificio El Puente, mejor conocido como el "edificio de Coltabaco", un inmueble de casi 90 años ubicado en el centro histórico al frente del Bulevar de la Avenida Colombia, también conocido como Bulevar del Río, por estar situado a orillas del río Cali. Esta edificación fue declarada como Bien de Interés Cultural en 1969 y como Patrimonio Urbano y Arquitectónico de la ciudad en 1993. Actualmente este edificio es administrado por la Alcaldía de Cali, entidad que habilitó el espacio para su uso por parte de la Escuela Taller bajo la figura de comodato. El interés de la administración municipal es convertir este edificio patrimonial, estratégicamente ubicado en el centro histórico, en un eje cultural y pedagógico de la ciudad; por ello se ubicó aquí esta Escuela Taller.



Fig. 10. El Ministerio de Cultura y la Secretaría de Desarrollo Económico de Cali inauguraron el Taller Escuela de Artes Gráficas La Linterna, ubicado en el edificio de Coltabaco. Dic 2019.

Es necesario aclarar que este proyecto, que inició en agosto de 2020, se desarrolló en su mayoría en el edificio de Coltabaco; sin embargo, se vio interrumpido por cuestiones de gestión política y administrativa por parte de las mencionadas entidades vinculadas al proyecto. Desde septiembre del 2021, la Escuela Taller no pudo volver a hacer uso de este espacio, y en 2022 tuvieron que trasladar todas las máquinas, los tipos, las herramientas y el mobiliario para el taller de La Linterna en el barrio San Antonio. Esto modificó lineamientos claves del proyecto que se explicarán a detalle más adelante.

El espacio donde estuvo ubicada la Escuela Taller en el edificio de Coltabaco era muy amplio en comparación con el taller de La Linterna, por lo que resultaba muy práctico para desarrollar actividades con grupos más numerosos de personas. Era un salón grande sin divisiones, y contaba con un baño, área de oficios y una cocineta. Sin embargo, las condiciones de iluminación y ventilación eran bastante precarias debido a que era un sótano, donde la luz del sol y el aire no entraban directamente sino a través de una serie de rejillas de desagüe pluvial

construidas para el Bulevar, que coincidían con los ventanales del sótano. Debido a esto, las jornadas de trabajo siempre se llevaron a cabo con fuentes de luz artificial, y el calor y humedad eran considerables por la cercanía al río y por la escasa ventilación del lugar. Estas condiciones afectaron directamente el material tipográfico que se vio expuesto por mucho tiempo a la humedad y al polvo, factores que favorecieron la proliferación de insectos, algunos nocivos para la madera.

Como se mencionó en el capítulo II, todos los tipos móviles se encontraban almacenados en costales de lona, –20 en total– y sin ningún tipo de organización, por lo que se procedió, en primer lugar, a vaciar cada uno de ellos y a revisar una a una las letras para empezar a agruparlas. Estas, en su mayoría, presentaban algún tipo de deterioro físico, desgaste por el uso y por un mal manejo de limpieza. Muchos tipos traían capas secas de tinta y esto no permitía identificar algunas de sus características. También tenían mucho polvo, suciedad y, además, veneno en polvo para ratas y cucarachas. Debido a esto, se requirió del uso de herramientas de bioseguridad para su manipulación como tapabocas, guantes de látex, batas quirúrgicas y gafas para protegerse del contacto con alguna sustancia que pudiera ser tóxica o alérgica.



Fig. 11. Organización y limpieza de las fuentes tipográficas.

Frente a este panorama, se decidió iniciar la intervención del acervo tipográfico con una primera fase de limpieza en seco (trapos y cepillos) para remover el polvo y la mugre de los tipos, y de esta forma poder reconocer los rasgos y características de las letras para agruparlas. Para este proceso de identificación se abordaron conceptos de la *anatomía tipográfica*¹⁷; esto ayudó a la identificación de grupos de letras y la posterior organización de cada una de las fuentes. En primera instancia se analizó el trazo, que según Kane (2012) es “la línea que define la forma básica de las letras” (p. 1), y luego el contraste, que es aquella relación que existe entre el ancho de los trazos horizontales y verticales y la transición de los trazos curvos. En algunos casos el grosor puede ser proporcional para todos —lo que forma una letra de bajo contraste—, y en otros suelen ser opuestos o inversamente proporcionales. De esta clase hay dos variables: en la primera, los trazos verticales son mucho más gruesos que los horizontales (los más comunes) y en la segunda, los horizontales son más gruesos que los verticales; estas se denominan tipografías de *contraste inverso*. Se observaron, además, rasgos como los remates —también llamados *gracia*— y la contraforma o *contrapunzón*¹⁸, el cual se define como “el espacio que hay al interior de una letra que tiene un contorno cerrado por completo o bien parcialmente cerrado” (Kane, 2012, p. 3).



¹⁷ Se refiere al conjunto de términos que nombran las partes que componen las letras (grafías) y que definen las características visuales de las mismas.

¹⁸ Según Martínez de Sousa (1981) un contrapunzón es “el punzón que lleva grabada en hueco la letra o figura que se ha de marcar en relieve” (p.52).



Fig. 12. Clasificación tipográfica según sus características morfológicas.
(<https://www.unostiposduros.com/clasificacion-de-los-tipos/>)

Fue muy valioso el uso de estos conceptos para la identificación de los tipos, los cuales se pusieron a discusión y diálogo con los maestros impresores de La Linterna y se hizo una retroalimentación sobre el conocimiento que ellos tienen, desde su experiencia, de los conceptos de tipografía. Además, resultó muy interesante comparar los términos que han empleado desde el oficio, con aquellos que se definen desde la teoría y los estudios tipográficos; en general, ellos usan otras palabras para referirse a los rasgos de las letras. Por ejemplo: aquellas que tienen remates muy pronunciados, ellos las denominan *letras figuradas*. Todo este ejercicio fue esencial para empezar a reconocer características formales de los conjuntos de letras, y favoreció el proceso de reconocimiento de las fuentes, porque “si se conocen las partes que componen una letra, es mucho más fácil identificar cada uno de los tipos” (Kane, 2012, p.2).

En la Escuela Taller había algunos chibaletes¹⁹ para tipos de madera, cuyas cajas se usaron para ir organizando los conjuntos de las letras que se iban identificando. Como no había suficientes para todo el acervo, se decidió organizarlas en unos estantes metálicos que también había allí. En cada una de sus divisiones se organizó una fuente tipográfica con su set de caracteres completo.

¹⁹ Armazón de madera o metal donde se colocan las cajas (con tipos) para componer en la imprenta.



Fig. 13. Organización de las fuentes tipográficas en los estantes metálicos.

Una vez se revisaron todos los costales y se organizaron las fuentes, se encontraron un total de 75 series completas de letras y signos, verificando que cada una correspondiera al mismo cuerpo, es decir, 75 pólizas de tipos móviles originales en madera. También se encontraron muchas letras talladas en linóleo con base de tríplex y otros facsímiles tallados en madera de forma artesanal. Para efectos de delimitar este proyecto, se acotó la muestra únicamente a los tipos móviles originales en madera, ya que con estos se desarrollarían los procesos de formación y producción gráfica de la Escuela Taller. Por lo tanto, el proyecto de rescate se aplicó a estas 75 fuentes que se lograron reunir luego de esta etapa de organización y limpieza. Es importante mencionar que todas las letras no quedaron enteramente agrupadas, toda vez que se encontraron una gran cantidad de caracteres que no alcanzaron a formar conjuntos representativos de una fuente. Al cierre de este proyecto, no se había definido ninguna directriz para su intervención.



Fig. 14. Organización de las fuentes tipográficas.

Con las 75 fuentes organizadas, se dispuso realizar tres actividades de forma paralela. La primera: una segunda fase de limpieza de cada una de las pólizas. La segunda: el proceso de identificación y clasificación a través de un inventario, y por último: la impresión de los especímenes tipográficos para el catálogo.

Para iniciar la segunda fase de limpieza se observó que La Linterna dentro de sus protocolos de limpieza en el taller utiliza gasolina para remover la tinta de los rodillos, de los grabados en linóleo y de los tipos, pero debido a la poca ventilación que tiene el espacio en la Escuela Taller, se prohibió su uso. Por lo tanto, se realizó una indagación sobre diferentes solventes que pudieran utilizarse para remover la tinta tipográfica, que por tener una base de aceite requiere de productos especializados para limpiarla. En primera instancia, los tipos se lavaron con agua, jabón y un cepillo de cerda dura para remover el polvo y la suciedad. Se realizó el secado al aire libre y a temperatura ambiente para evitar hongos por humedad. Sin embargo, por las condiciones de poca iluminación natural del sótano, tomaban más tiempo para secarse completamente. Para remover la tinta se decidió aplicar aceite de linaza y esencia de trementina, que se usa con otros pigmentos a base de aceite como el óleo. Estos funcionaron muy bien: ablandaron las capas de tinta y se pudieron desprender con espátula y/o gubia. El aceite de linaza, además, nutre la madera y deja una capa esmaltada que protege la letra del polvo. Sin embargo, no rinde para grandes cantidades y es muy costoso, por lo que fue necesario buscar otras alternativas. La Imprenta Patriótica utiliza *Eco Solvent Cog-240*, un producto ecológico e inoloro que resulta muy adecuado para el proceso de limpieza de máquinas y tipos que están en constante funcionamiento y uso, y donde, además, hay muchas personas que tienen

contacto con él. Por ello, este solvente es idóneo para una producción de tipo industrial en el que intervienen muchas personas, porque no representa un agente tóxico considerable. Se cotizaron, además, otros disolventes como el *Roller Wash*, *hidrolavador para rodillos y mantillas* y se dejaron en la lista de observaciones para la compra de insumos por parte de La linterna. La limpieza general de las fuentes se realizó con varsol para remover la tinta, y luego con aceite de linaza para nutrir la madera.



	FICHA TÉCNICA	Página 1 de 2
	3ORWGAR	EDICIÓN 2
HIDROLAVADOR PARA RODILLOS Y MANTILLAS (ECOLÓGICO)		



COLOR	Característico suave, ligeramente verdoso		
PRESENTACIÓN	Envase plástico de 5 Galones Tambor Metálico de 55 Galones		
MARCA	CGM - CHAMPION GRAPHIC MACHINERY		
PROPIEDADES FÍSICAS			
COLOR SAYBOLT	21 Min.	PUNTO DE INFLAMACIÓN	32.2 Min.
CORROSIÓN LÁMINA DE COBRE	1 (1) Máx.	ÍNDICE DE REFRACCIÓN A 20°C	Reportar

Fig. 15. Disolventes ecológicos.

Como muchas de las letras tenían un alto índice de deterioro biológico producido por insectos, gorgojos de madera, hongos y humedad, se utilizó un insecticida llamado *Rutto*, que funciona como inmunizante de maderas. En el proceso de limpieza se separaron las letras que tuvieran gorgojos y se metieron en un pequeño tanque plástico con el veneno preparado. Se dejaron hasta por 12 horas sumergidas, y luego se jugaron para ponerlas a secar. A las letras menos afectadas se les inyectó directamente con una jeringa por los agujeros del gorgojo. A las demás se les roció con *spray* para protegerlas. Se recomendó realizar este proceso de desinfección de manera periódica, para control de plagas y mantenimiento de los tipos en buen estado.

Este proceso de limpieza y desinfección se realizó, en principio, con una muestra de 10 fuentes, con las cuales también se realizó una primera fase de identificación y clasificación. Esto, con el fin de experimentar y verificar si la metodología funcionaba o debía replantearse. Como ya se ha mencionado, tanto para la Escuela Taller como para La Linterna era muy importante caracterizar el material tipográfico desde criterios como el nombre, el estilo, el tamaño, entre otros, pues con ello se puede dar cuenta de una serie de datos sobre las distintas tipografías con que se cuenta, para que los maestros y los artistas puedan seleccionar las fuentes disponibles, conocer sus características y usarlas para componer con ellas. Por eso, en este punto del proyecto fue fundamental empezar a definir los ítems de información del modelo de inventario, que bien pudieron determinarse a partir del proceso de identificación y clasificación tipográfica.

Para empezar a identificar los tipos se tomó como referencia el proceso que llevó a cabo el profesor Ignacio Martínez-Villalba en el catálogo tipográfico *Tipos heroicos. Letras, orlas y rayas de la Imprenta Patriótica*, en el cual se señala que una de las fuentes más importantes para obtener información básica sobre los tipos de letra son, precisamente, los catálogos tipográficos²⁰ de aquellas fábricas y fundidoras que han producido tradicionalmente tipos móviles en el mundo. Estas constituyen publicaciones impresas que se elaboraban con el fin de promocionar y comercializar tanto las letras, como las máquinas, herramientas y mobiliario tipográfico necesarios para las labores de impresión. Estos catálogos son “una fuente de suma

²⁰ “Los catálogos tipográficos son publicaciones hechas por las fundiciones e impresores como ejemplo de productos de letrería y demás recursos tipográficos para demostrar el rango de calidad de tu trabajo, informar y promocionar novedades. Han sido una parte esencial desde la invención de la imprenta en el siglo XV y sirven para mostrar cómo quedará un texto tras ser impreso. El catálogo tipográfico ideal ordena las tipografías por tamaño y utiliza frases pequeñas (en vez de una línea de la A a la Z) para las muestras” (Carrera Sara, 2018).

utilidad para reconocer, identificar y localizar la procedencia del material tipográfico empleado en los impresos antiguos y modernos” (Garone, 2012, p.188).

Entre las características de los catálogos es posible observar los aspectos de contenidos, disposición y formatos. De los contenidos los hay de promoción empresarial y comercial: se indica el nombre y domicilio de la imprenta, en algunos casos quién es el grabador de los tipos, y se muestra el repertorio completo de las letras, caracteres y ornamentos. Las muestras publicadas por impresores están dirigidas básicamente a los clientes del taller para que estos puedan seleccionar el material tipográfico en que se compondrá su obra (Garone, 2012, p.189).

De esta manera, se inició una búsqueda e indagación de estas publicaciones para realizar el proceso de identificación de las fuentes tipográficas. Para empezar, se logró reunir 15 catálogos de diferentes fábricas y fundidoras como la *Hamilton Manufacturing Company*, una de las empresas más grandes y longevas de Estados Unidos, que fabricaron tipos móviles de madera desde inicios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. También se adquirieron catálogos de la *Stephenson, Blake & Co.*, de la *Cincinnati Type Foundry*, de *William H. Page & Co.* y de la *American Type Founders*, entre otras. Aunque varios ejemplares se lograron descargar libremente en internet, otros, más especializados debieron comprarse y traerse desde Estados Unidos. Estos catálogos tienen un valor histórico importante pues son el registro y la evidencia de un sistema de organización, de información y de divulgación de la producción tipográfica que se desarrolló desde los inicios de la imprenta en occidente en el siglo XV.

La producción de muestras de letra se remonta al periodo incunable donde aparecen los primeros esbozos de una práctica que, con el paso del tiempo, se hará común entre los impresores. La primera indicación conocida de una referencia de uso de letra se

encuentra en el primer catálogo de obras impresas de Peter Schoeffer, elaborado en Maguncia en 1469, donde se dice literalmente que el tipo de letra empleado en la impresión de la obra es la del Salterio de Maguncia (Garone, 2012, p.188).



Fig. 16. Catálogos de fábricas y fundidoras de tipos móviles.

A partir de estos catálogos se inició un proceso de observación y comparación de las características morfológicas de cada una de las fuentes para identificarlas. Se tuvieron en cuenta aspectos de la anatomía de la letra, se analizaron una a una y cuando coincidieron las letras con las del catálogo, se logró identificar el nombre de la fuente, la fábrica que la produjo, y en algunos casos, la fecha de lanzamiento y el tamaño en el que por primera vez se comercializó.

También se pudo identificar que algunos de estos catálogos corresponden a criterios de estilo tipográfico como *Gothics*²¹ y *Old Style Type*.

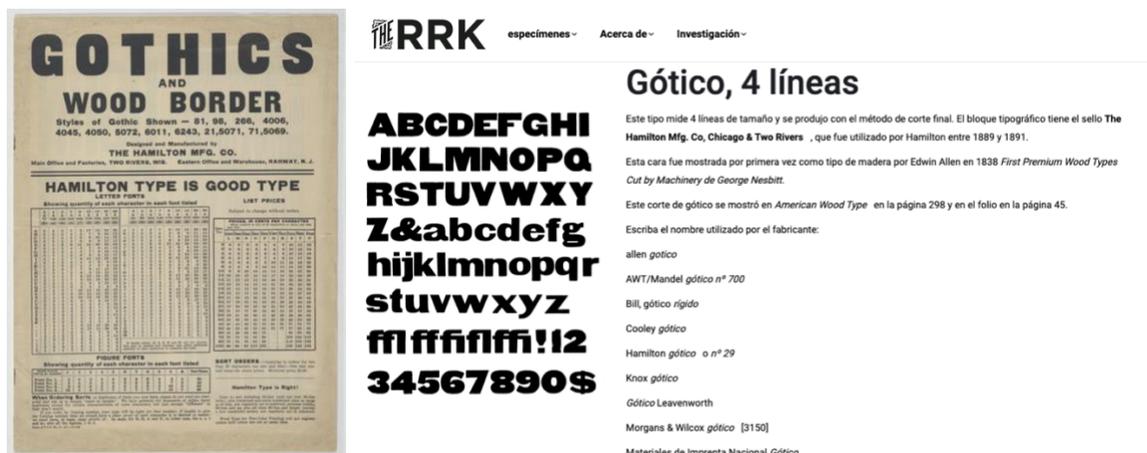


Fig. 17. Catálogo de Gothics de la Hamilton Wood type.

Este proceso se socializó con los maestros de La Linterna que no conocían estos catálogos y de inmediato se interesaron por conocer más sobre las cualidades de los tipos en madera que había en la Escuela Taller. Consideraron que este tipo de información podría ser muy pertinente para impulsar los procesos de formación e introducir a las personas interesadas al campo tipográfico. Entonces, a partir de esta premisa y teniendo en cuenta estos catálogos, se incluyeron en el análisis los conceptos de clasificación tipográfica²² con el fin de recopilar más información para

²¹ En Estados Unidos, se denominan *Gothic* a las primeras tipografías sin remates que hicieron su aparición en Europa entre 1815 y 1817. Es la equivalencia al termino en francés *Grotesque* y al alemán *Grotesk*, que se usaba en la época para referenciar un estilo de letra particularmente “feo”.

²² Según Martínez de Sousa (1981) las letras (caracteres) se dividen en 4 categorías: La primera por su figura, que incluye aspectos formales relacionados a su función en la escritura: redonda, cursivas, negritas, minúsculas, versales y versalitas. La segunda por su estilo, que generalmente está vinculado al contexto histórico donde fueron creadas: góticas, romanas antiguas, romanas modernas, egipcias y de palo seco o grotescas. La tercera categoría se define por los elementos que la componen: astas (rectas, oblicuas, circulares, semicirculares y mixtas) y remates (gracia); y la última, por las características de su ojo/cara: fina, regular, seminegra, negra, supernegra, estrecha y/o ancha. La clasificación por estilo es uno de los sistemas de organización más aceptado en el medio tipográfico. El primero fue creado por el francés Francis Thibaudeau en 1921. Luego, en 1954, Maximilien Vox decidió expandir

describir las fuentes de la colección. Para ello, se utilizó como referencia el sistema Vox- ATypI que divide en 11 subgrupos las tipografías según los rasgos característicos principales de letras como el grosor del trazo, la forma de los remates, la modulación (inclinación del eje) y el contraste. Cada una de estas propiedades varía según la época en la que fueron diseñadas y por quienes fueron diseñadas.



Fig. 18. Clasificación tipográfica según MX y actualización con la ATyPI

La clasificación se considera un medio para controlar la abundancia de tipos de letra con características muy diferentes y para «identificar, elegir y combinar tipos de letra» [...] Están destinadas a traer orden y claridad a lo que debe ser para muchos una masa ingente, intrincada y desconcertante de estilos. Sin embargo, las clasificaciones suelen ser complicadas y difíciles de manejar, son más teóricas que prácticas, lo que limita su utilidad para la evaluación y selección de diseños tipográficos (Dixon, 1995, citado en Unger, 2021).

esta clasificación, que a su vez fue revisada en 1962 por la Asociación Tipográfica Internacional (ATyPI) creando la Clasificación Vox-ATyPI, de uso más generalizado hasta hoy.

Las clasificaciones también pueden resultar problemáticas para la creación de nuevas fuentes. Desde mediados del siglo XX, muchos de los estilos clásicos comenzaron a reinterpretarse en el proceso de diseño tipográfico, lo que generó una gran dificultad para clasificar nuevas tipografías. Según Gálvez Pizarro (2019), recientemente en el diseño de tipos se ha venido transformando la idea de que una fuente para texto debe ser “transparente”²³ en su forma para no distraer al lector, pues medir o evaluar esta característica ya no depende únicamente de la legibilidad o lecturabilidad de su forma, sino de también de la composición. Ante este panorama, el sistema Vox-ATypI parece poco flexible y excluye muchos tipos de nuevas fuentes. Lewis Blackwell denominó una categoría para esta nueva corriente tipográfica, llamada: *Beyond Classification*, nombre propuesto para un grupo de fuentes llamativas que, en contra de los cánones clásicos, pueden usarse en cuerpos de texto. A pesar de esto, la clasificación de fuentes a partir del sistema Vox-ATypI continúa siendo de uso generalizado hasta hoy, y resulta un ejercicio didáctico para quien comienza a estudiar tipografía (Gálvez Pizarro, 2019).

Otro ítem de información que se pudo obtener de los catálogos fue la medida del cuerpo tipográfico. Muchas de las fuentes referencian el tamaño con que se produjeron y se comercializaron. Este es un tema importante para este proyecto pues una de las estrategias de negocio que tiene La Linterna, y por supuesto la Escuela Taller, tiene que ver con la oferta de actividades de producción artística colaborativa. Los artistas y/o personas que vienen a desarrollar un proyecto gráfico necesitan información sobre las características del acervo tipográfico: el estilo y el tamaño de las fuentes son un requerimiento esencial para la selección y uso de estas en cada proyecto en particular. En La Linterna existe un vínculo entre el tamaño

²³ “El tipógrafo [...] tiene ante sí el trabajo de erigir una ventana entre el lector, que se encuentra dentro de la habitación, y el paisaje que son las palabras del autor” La copa de cristal de Beatrice Warde.

de las fuentes tipográficas y su soporte: en el caso de los tipos móviles de madera que se usan para la impresión de carteles, es muy importante establecer el puntaje de la fuente en relación a la cantidad de información y a las características de dicha información. Es decir, si se quiere hacer énfasis en un título, diferenciar un subtítulo y dar una información complementaria a cada uno de estos tipos de texto, se le asigna un cuerpo y/o estilo diferente de letra. Asimismo, si se quiere resaltar un personaje importante o promocionar un evento, esto determinará la composición de textos e imágenes que deben organizarse dentro de unas dimensiones métricas de acuerdo al formato del papel. En el caso del cartel publicitario, estas jerarquías de información se definen por el puntaje y estilo de la fuente. Entre más relevante es la información que se desea dar, el cuerpo de esta será mayor.



Fig. 19. Jerarquía tipográfica en los carteles de La Linterna.

Para realizar el proceso de medición de cada una de las fuentes se abordó el concepto de tipometría²⁴, sistema con el cual se establecieron, inicialmente, los parámetros de medición de los caracteres de imprenta. A partir de estos se definieron el espacio y la forma de organización de la información en el formato: se dispusieron los espacios entre letras, entre letras y palabras, y entre líneas y columnas de texto. Así, “la tipografía se transformó entonces en la retícula que regula y dimensiona la página editorial” (Catopodis, 2014, p.18). Sin embargo, esta definición, como menciona Miguel Catopodis, tuvo una limitada vigencia pues es un sistema que surgió en un estado de las cosas en una época determinada y “es el reflejo de un paradigma tecnológico” (p.9) que tal vez, en la práctica del diseño tipográfico actual, predominantemente digital, parece obsoleto. Sin embargo, funcionó bien para este proyecto pues pudo aplicarse a la colección de tipos móviles de madera de la Escuela Taller.

La medición tipográfica tradicional se basa fundamentalmente en la medida del cuerpo total del tipo móvil que corresponde al bloque de metal o madera, porque este determina el puntaje (cuerpo 8, cuerpo 9, etc.). Los antecedentes de este sistema de medición se remontan a Pierre Simón Fournier, un impresor y tipógrafo francés que se ocupó, por primera vez en 1737, de la estandarización de los caracteres tipográficos. Desarrolló un sistema duodecimal cuya unidad natural de medida era el *punto*. Para ello, utilizó el tipo móvil de menor tamaño llamado *nomparela*, lo dividió en seis partes y a cada una de estas le dio el nombre de *punto tipográfico*. A la unidad equivalente al doble de la *nomparela*, es decir, a 12 puntos, la llamó *cícero*. Más tarde, en 1760, François Didot modificó y mejoró el sistema de medida propuesto por Fournier teniendo como referencia el *Pie de Rey*. El sistema Didot fue adoptado en todo el mundo,

²⁴ Según Martínez de Sousa (1981) la tipometría es la “parte de la tipografía que atañe la medida de la composición basada en el cícero y el punto” (p.266)

excepto en Inglaterra, Estados Unidos y algunos países hispanoamericanos, donde se utiliza la *pica*. El sistema de picas fue impulsado por Benjamín Franklin en sus épocas de impresor. Una pica equivale a doce puntos tipográficos, pero en este caso, un punto equivale a 1/72 de la pulgada inglesa que es un poco más pequeña que la francesa. El *punto* del sistema pica recibe el nombre de *punto pica*, para diferenciar el punto del sistema Didot.

Para este proyecto se utilizó el sistema métrico basado en picas —el cual es de uso y aplicación en nuestro contexto—, y se utilizó el tipómetro²⁵ como herramienta para medir cada uno de los tipos. Las equivalencias son las siguientes:

1 punto equivale a 0,35 mm – 12 puntos equivalen a 4,23 mm – 12 puntos equivalen a 1 pica



Fig. 20. Tipometría a partir del sistema de punto-pica anglosajón.

²⁵ El tipómetro es “una regla de metal, plástico u otro material, dividida en cíceros y puntos, a veces también en centímetros y milímetros, que sirve para medir el material tipográfico. [...] Algunos constan de columnas para medir los distintos cuerpos del texto: 6, 7, 8, 9, 10, etc. La idea del tipómetro se debe al impresor y librero francés Martin Dominique Fertel” (Martínez de Sousa, 1981, p.266).

Durante el proceso de identificación se encontraron rasgos morfológicos similares en fuentes de distintos cuerpos, algunas con ligeros cambios en las proporciones del grosor de los trazos, y otros con cambios más sustanciales en la amplitud de las contraformas. Al indagar con los maestros sobre estos cambios en las características de las letras, manifestaron que estas fuentes se utilizan para diferenciar o resaltar algunos textos sin cambiar de fuente. En el cartel publicitario existe un objetivo comunicativo: debe ser capaz de transmitir la información de una forma clara y las fuentes en uso deben permitir las posibilidades del lenguaje. Por esto, se incorporó a este proyecto el concepto de familia tipográfica²⁶ pues se encontró en el acervo de la Escuela Taller algunas fuentes que tienen variaciones en su morfología y que son claves para la producción de los carteles publicitarios en La Linterna.

Las letras que se diseñan para la composición de textos [...] normalmente forman parte de un consorcio de variedades, cada una de las cuales tiene la capacidad de aportar al lector información especial. Las cursivas, por ejemplo, indican que el texto que las lleva está en una lengua extranjera o es el título de una obra creada (un libro o una pintura), un apodo, el nombre de un transporte (*Titanic*), entre otros. [...] Las negritas son útiles en algunas funciones: para destacar gráficas en general; para resaltar párrafos, periodos o sintagmas importantes. [...] Esta capacidad para ampliar el significado de lo escrito mediante la adición o modificación de los signos se llama *diacrisis*, y es uno de los recursos más poderosos de la lengua escrita. (De Buen Unna, 2011, pp.113-114)

²⁶ Se llama familia tipográfica al “conjunto de tipos y cuerpos de un mismo dibujo o trazo, o sea del mismo estilo. [...] Cada familia suele constar de las variedades de redonda, cursiva, fina, negra, seminegra, supernegra, ancha estrecha” (Martínez de Sousa, 1981, p.103).

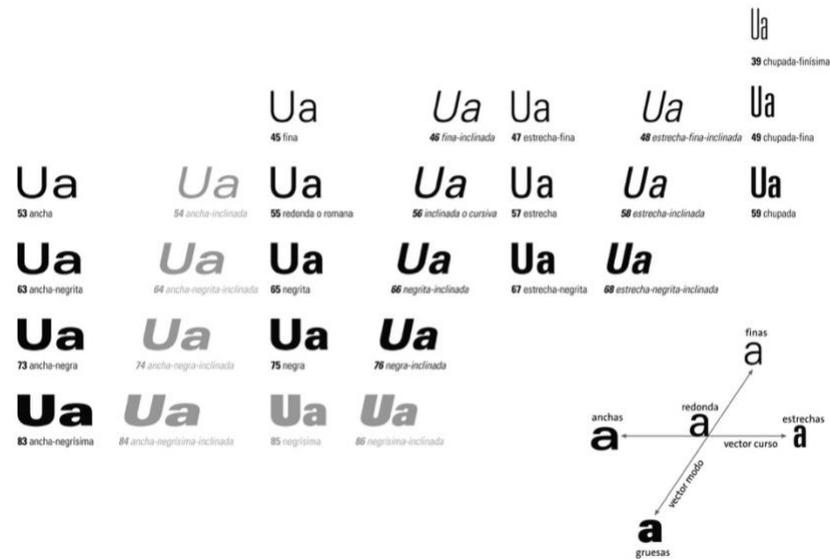


Fig. 21. Familia tipográfica Univers, de Adrián Frutiger.

“Los valores de un tipo son precisamente todos esos detalles que se juntan para distinguir una fuente determinada, como pueden ser la solidez de los fustes, el contraste, el tamaño de equis, las dimensiones de los hombros” (De Buen Unna, 2011, p.113); esto hace que los signos alfabéticos y no alfabéticos compartan las mismas características formales y estilísticas, y que se puedan reconocer dentro de un mismo sistema. Sin embargo, estas variables de los rasgos pueden dividirse en tres categorías fundamentales: *variable de inclinación del eje*, que diferencia entre redondas y cursivas; *variables de peso*, que establece los cambios de grosor de las negritas, y *variable de ancho*, que define la amplitud o la compresión de la forma de la letra. Es necesario aclarar que el concepto de *familia tipográfica* es posible aplicarlo a los tipos móviles únicamente cuando las fuentes relacionadas tienen exactamente el mismo cuerpo.



Fig. 22. Variables de peso y de ancho que compone una familia tipográfica en madera.

En el acervo de la Escuela Taller se encontraron fuentes con *variables de peso y de ancho*. La *variable de peso* tiene que ver directamente con el grosor del trazo de los caracteres. Se modifica la relación entre el ancho del trazo y la contraforma (blancos) dentro de cada signo tipográfico.



Fig. 23. Variables de peso: Extra light, light, book, medium, bold y black.

La *variable de ancho* modifica la estructura y la proporción de los caracteres. En principio el trazo no varía, solo se expanden o se contraen su longitud.

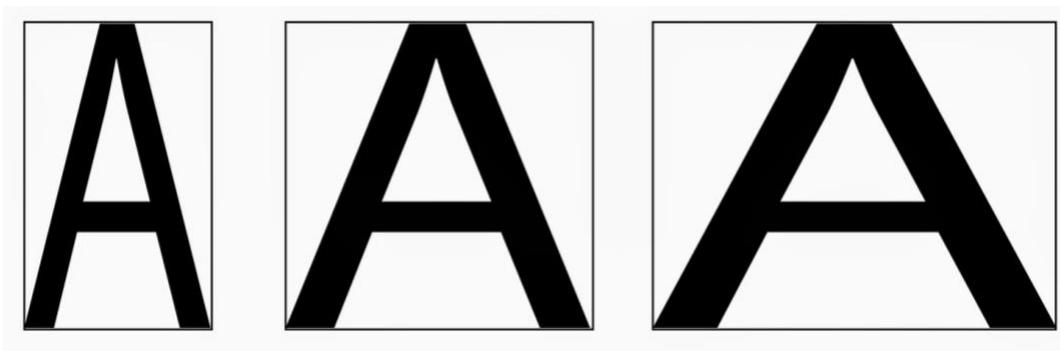


Fig. 24. Cambio de proporciones de la letra: condensada, normal y expandida.

Luego de aplicar estos conceptos a una muestra inicial de 10 fuentes, se socializaron los resultados con los maestros de La Linterna y se realizó una retroalimentación que permitió definir los ítems para el modelo de inventario. Todas estas decisiones metodológicas que se tomaron a partir de referencias de otros proyectos y del análisis propio de la materialidad y el contexto histórico de los tipos, se sometieron a comprobación con ellos con el fin de justificar la pertinencia de cada uno de estos conceptos tipográficos para darle a la colección el propósito que la Escuela Taller había concebido; y también con el objetivo de consolidar un modelo que funcionara a largo plazo y pudiera replicarse con todos los tipos móviles existentes en La Linterna.

Anexo a este documento se presenta cada uno de los puntos que hacen parte del inventario, con su respectiva definición y el modelo aplicado.

– CAPÍTULO V –

EL INVENTARIO

1. **Consecutivo:** Se generó un número consecutivo para contabilizar y enlistar las fuentes tipográficas en el inventario.

2. **Espécimen tipográfico:** Muestra del conjunto de letras y signos que componen la fuente, con el fin de identificar sus características y facilitar su clasificación. En primera instancia se utilizaron fotografías y luego se reemplazaron por impresos.

3. **Nomenclatura:** Código que se estableció para agrupar e identificar el conjunto de letras y signos tanto en el inventario como en su lugar de almacenamiento físico. La nomenclatura se estableció a partir de una designación alfanumérica. Ej.: 1A.

1 – Se le asignó un número a cada fuente tipográfica según su identificación (nombre). Este número cambia cuando cambia la fuente.

Ej.: 1. Clarendon | 2. Franklin Gothic

A – La letra determina que hay un (1) solo set de esta fuente tipográfica. La letra cambia cuando hay otra fuente del mismo estilo, pero tiene otro tamaño de cuerpo.

Ej.: 2A - Franklin Gothic – 10 picas

2B - Franklin Gothic – 13 picas

Cuando hay varias fuentes del mismo estilo y el tamaño del cuerpo es el mismo, pero tienen variables de eje, de peso y de ancho, debe usarse un anexo numérico para definirlo.

Ej.: 1A-1 – Franklin Gothic extra condensed – 10 picas

1A-2 – Franklin Gothic bold expanded – 10 picas

4. **Material:** La Linterna posee tipos móviles de varios materiales (madera/plomo/linóleo); por ello fue necesario especificar cuál era la referencia del material que se estaba estudiando. Es importante aclarar que el modelo de inventario deberá aplicarse a todos los tipos móviles que hacen parte de la colección —tanto de la Escuela Taller como de La Linterna—, con el fin de unificar criterios y establecer pautas para que el proceso continúe a medida que se incorporen nuevos tipos para estudio.

5. **Clasificación tipográfica:**

Se estableció la clasificación tipográfica a partir del sistema Vox- ATypI, que se desglosa de la siguiente manera:

Clásicas:

- Humanísticas - venecianas
- Garaldas
- Reales o de transición

Modernas:

- Didonas
- Slab Serif – egipcias
 - Antiques
 - Italiennes (letras de contraste inverso)
- Lineales:
 - Grotescas
 - Neogrotescas

- Geométricas

- Humanistas

Caligráficas:

- Incisas
- Script
- Góticas
- Gráficas

Decorativas o de Fantasía (Vox-Atypi):

- Toscanas (Tuscan)

7. Nombre: Se identificó el nombre de la tipografía según los catálogos de las fábricas y fundidoras que las produjeron y/o comercializaron.

8. Fábrica: Se identificó la fábrica o fundidora donde fue creada y/o comercializada la tipografía según la información de los catálogos.

9. Lugar de origen: Se identificó el lugar de origen de la tipografía según la procedencia de la fundidora o fábrica tipográfica.

10. Fecha de lanzamiento: (Año - Década - Siglo) La fecha específica el momento de la creación o lanzamiento del tipo de letra, más no la fecha de producción del material tipográfico que se conserva en la Escuela Taller.

11. Tamaño: Se especificó en dos unidades métricas: picas/ líneas y puntos, que son las medidas estandarizadas para los tipos móviles. Esto aporta una idea generalizada del tamaño tipográfico del acervo.

12. Variables tipográficas: Se denominan familias de letras al conjunto de signos escriturales que comparten rasgos de diseño comunes. Es frecuente que una familia esté organizada en subfamilias, que son variaciones de la misma letra entendidas como:

- El peso de la letra: (fino) light, (medio) regular y (negro) bold.
- La proporción (ancho) de la letra: (estrecha) condensada y expandida.
- La inclinación de los ejes de la letra: (redonda) roman y (cursiva) itálica.

13. Conjunto de caracteres: Cuantificación de los caracteres por tipo de letra. Se registraron las unidades por pieza en el inventario.

14. Faltantes: Aquí se identificaron los caracteres que hacen falta para completar cada conjunto de letras de la fuente tipográfica.

15. Estado de conservación:

- Desgaste por uso: Se considera en una escala de tres valores: bajo, medio y alto, dependiendo del grado de deformación y/o no definición del borde de la letra.
- Fragmentación: Cuando la letra está partida.
- Modificaciones para crear una letra sobre otra.
- Modificaciones para crear nuevas letras en el respaldo (letras originales intervenidas)

- Cortes en las letras
- Elementos externos (puntillas, chinches, injertos)
- Adherencia de papel en el respaldo
- Insectos, larvas o pupas
- Túneles / agujeros
- Hongos

Cuando alguno de estos factores no está presente en los tipos se pondrá la abreviatura n/a de ninguna.

16. Observaciones: Se extenderán las descripciones o se adicionará información particular sobre la fuente tipográfica.

– CAPÍTULO VI –

ANÁLISIS Y RESULTADOS

El análisis se desarrolló a partir cada uno de los ítems del inventario y se logró realizar finalmente con una muestra de 22 fuentes tipográficas. Como se mencionó anteriormente, desde mediados del 2021 no se logró tener más acceso a las instalaciones de la Escuela Taller en el edificio de Coltabaco, por lo que este proyecto tuvo que detenerse. En junio de 2022 los tipos, las máquinas y todo el mobiliario tuvo que trasladarse al taller de San Antonio de La Linterna, por lo que todo el proceso que se había adelantado de organización y limpieza se vio afectado. No se logró continuar con el proceso de identificación y clasificación de las fuentes. En el momento de cierre de este proyecto se estaba retomando la limpieza, organización e impresión de especímenes de algunas fuentes previamente trabajadas. Toda esta situación si bien no modificó los objetivos iniciales del proyecto, si alteró los alcances de estos, pues no se logró la meta que se estableció al identificar las 75 fuentes tipográficas que hacen parte del acervo de la Escuela Taller. Se propone entonces presentar el trabajo bajo la modalidad de “proyecto piloto”, como guía metodológica para que desde La Linterna continúen desarrollándolo.

A continuación, se presentan algunos resultados producto del análisis de la información obtenida en el modelo de inventario.

Nomenclatura

- La revisión de catálogos permitió la identificación de los tipos de letra y con ello poderlos agrupar. De esta manera se pudieron establecer categorías más claras para la localización, uso y posterior almacenamiento de la tipografía.

Clasificación tipográfica

- La elección de un único sistema de clasificación evidenció la dificultad para que este abarque todo el espectro tipográfico. Esto ha llevado a la comunidad académica a no restringirse a un único modelo de clasificación de tipos de letra. Simplemente hay demasiadas variables para unificar y definir una única herramienta práctica y completa. Esencialmente, la clasificación tiene la función de describir las cualidades y características de los tipos de letra; mas no de definirlos. Deben ser flexibles y ser más una guía que una regla. Por esto, se aclaró que la clasificación Vox-ATypI tiene el objetivo de complementar la información que permita una mejor descripción de los tipos de letra que posee la Escuela Taller.

Fecha

- 13 de 22 fuentes tipográficas corresponden a diseños de mediados del siglo XIX.
- 6 de 22 fuentes tipográficas corresponden a diseños de principios del siglo XX.

Fábrica

- Revisando los catálogos y la historia de las fábricas y fundidoras tipográficas, se encontró que una fuente pudo haber sido creada originalmente en una fábrica en particular, en un país específico. Pero otras fábricas y hasta en otros países, la reprodujeron y la comercializaron con otros nombres. Es por esta razón que los rasgos y las características físicas de las letras pueden coincidir entre sí, a pesar de que fueron producidas por diferentes fábricas (aunque algunas pueden tener ligeras

modificaciones). Entonces, al no tener el sello del fabricante original, no se puede especificar que fueron producidas por alguna fábrica en particular.

- 5 de 22 fuentes tipográficas tienen sello del fabricante. Esto facilita el rastreo y la identificación histórica de la letra, su procedencia, diseñador, lanzamiento y usos.



Fig. 25. Sello de la Hamilton Wood Type Manufacturing & Co.

- 17 de 22 fuentes no tienen sello de fabricante, sin embargo, nueve de ellas coincidieron con rasgos y características de las tipografías registradas en los catálogos consultados. Al realizar la indagación sobre estos estilos se encontraron las múltiples fábricas que reprodujeron ese tipo de letra. Por lo que sin el sello se hace muy difícil el rastreo.

Clarendon francés condensado



Este tipo mide 12 líneas de tamaño y se produjo con el método de corte final. El bloque de tipos no tiene sello del fabricante.

Esta cara fue mostrada como tipo de madera por JE Hamilton y William Baker en sus 1886 *Specimens of Holly Wood Type*.

French Clarendon Condensed no se mostró ni en *American Wood Type* ni en el folio.

Escriba el nombre utilizado por el fabricante:

Hamilton *Francés Clarendon Condensado* o *No 95*

Tubbs *Francés Clarendon Condensado* o *No 2249*

Esto es más como el corte de Hamilton.

Hamilton y Tubbs fueron los únicos fabricantes que cortaron French Clarendon Condensed que era así de pesado o expandido, todos los demás fabricantes de "French Clarendon Condensed" produjeron diseños que eran mucho más ligeros y mucho más condensados que el corte que se muestra aquí.

Fig. 26. American Wood Type collection de Rob Rob Kelly. Repositorio de la Universidad de Texas.

<https://rrk.finearts.utexas.edu/>

- En relación con el tamaño, se puede concluir que los tipos de madera son para la creación de publicaciones de texto de gran formato. Todas las tipografías sobrepasan los valores establecidos para cuerpos de texto de lectura continua. El rango está entre letras de 6 picas hasta 50 picas.

Conjunto de caracteres

- Luego de hacer la cuantificación del acervo tipográfico se encontró que existen copias o reproducciones de las letras originales hechas en madera y otras en linóleo. Se decidió incluir un ítem del inventario (facsimiles) donde se documentaron únicamente las copias hechas en madera, pues varias tienen un nivel muy alto de fidelidad en la reproducción y son de un material equivalente al original. También, se decidió guardarlas en función de tener material disponible para actividades y talleres de impresión.



Fig. 27. Réplicas o facsímiles tallados a mano y/o en grabado de linóleo y madera prensada.

Faltantes

- En general hacen falta muchos caracteres de todos los alfabetos, números y signos.
- 10 de 22 fuentes tienen la póliza completa. Es decir, mayúsculas, minúsculas, números y signos.
- 9 de 22 tipografías solo tienen mayúsculas, no tienen minúsculas.
- 3 de 22 fuentes solo tienen minúsculas, no tienen mayúsculas.
- 19 de 22 fuentes tienen números dentro de sus alfabetos
- Solo 3 fuentes no tienen números dentro de sus alfabetos.
- Las 22 fuentes tienen los signos incompletos.

Estado de conservación

Desgaste por uso

- Los ítems que se definieron para analizar el estado de conservación provienen de un análisis previo de las características del acervo, cruzándolas con referencias de estudios de conservación de bienes materiales, en este caso la madera.

- El desgaste por uso se estableció como una variable debido a la naturaleza de la imprenta. Los tipos han sido y son expuestos a un uso constante y de producción seriada. La presión reiterada de los rodillos ocasiona la pérdida de altura y de definición de las letras. Esta situación provoca la deformación de los bordes la letra.
- 2 de 22 fuentes tienen un nivel alto de desgaste por uso.
- 15 de 22 fuentes tienen un nivel bajo de desgaste por uso.
- 5 de 22 fuentes tienen un nivel medio de desgaste por uso.
- En general, la mayor parte de las fuentes tipográficas tiene desgaste por el uso.

Fragmentación

- La fragmentación se definió como un ítem porque se encontraron letras partidas, algunas, precisamente, por la presión a la que fueron sometidas en la impresión. Hasta el momento se han encontrado letras partidas en 5 fuentes.



Fig. 28. Letras partidas por la presión del rodillo.

Modificaciones

- Se encontraron modificaciones para crear una letra sobre otra. Los casos más comunes se vieron en las letras V, que fueron intervenidas agregándoles un travesaño para convertirlas en A y viceversa, quitándolo; o cortar los brazos y piernas de las letras E para convertirlas en F o en L.



Fig. 29. Letras modificadas para hacer otras letras.

- Asimismo, se identificaron modificaciones para crear nuevas letras en el respaldo, con el fin de suplir las letras faltantes de una fuente. Esta intervención se hizo de manera manual.



Fig. 30. Letras talladas en el respaldo para crear nuevos caracteres.

Cortes

- Se encontró una letra M mayúscula cortada a la mitad. Indagando con los maestros impresores sobre esta circunstancia, manifestaron que la decisión de fragmentar una letra tiene que ver con la impresión de carteles que son más grandes que el formato de pliego (100 cm x 70 cm) de la máquina. Como las prensas imprimen en este tamaño máximo, deben componer e imprimir el cartel por partes. Si dentro de la composición hay una letra que queda justo en la división entre pliegos, debe cortarse para luego ajustar el registro en la impresión. Esta es una forma que tienen los impresores de solucionar los problemas relacionados con el oficio.



Fig. 31. Letra cortada para la armada de una composición más grande que un pliego.

- Se identificaron cortes en las letras con el fin de ajustar algunos signos como acentos y virgulillas para la ñ. También se encontraron letras donde los cortes buscan generar

relaciones de *kerning*²⁷ o espaciado entre pares de letras de una misma fuente o mezcladas entre sí.



Fig. 32. Letras cortadas para kerning.

Elementos externos

- En cinco letras de dos fuentes se encontraron elementos externos como clavos y puntillas (Travesaños que fueron fijados con puntillas y hechos en otros materiales —p. ej. metal— para convertir una V en una A).

²⁷ “El *kerning* es el proceso de adición o eliminación de espacio entre pares de caracteres concretos.”
<https://onx.la/32f3a>



Fig. 33. Puntillas en las letras para intervenirlas.

Adherencia de papel en el respaldo

- Una gran cantidad de letras de las 22 fuentes tienen papel adherido en su respaldo, al que en el medio se le llama “calza”. Esto se utiliza cuando la letra va perdiendo la altura por el desgaste y uso. Deben pegar este papel para compensar y homogenizar la altura. Este ítem se pensó eliminar del inventario, ya que en el proceso de limpieza se removió mucho de este papel, y en términos de conservación no es ideal tenerlo, pues puede absorber humedad y transferir hongo a la madera. Sin embargo, algunas se dejaron porque en los procesos de impresión seguramente volverán a pegarlos.



Fig. 34. Calzas adheridas al respaldo de las letras para darle más altura al cuerpo tipográfico.

Deterioro biológico

- Muchas de las letras de las 22 fuentes tienen deterioro biológico. Unas más avanzado que otras. Algunas se pudieron rescatar, realizando el proceso de desinfección ya descrito para estabilizarlas. Las que tenían un alto deterioro se separaron de la colección, pero no se desecharon hasta que se determine cómo proceder con ellas.



Fig. 35. Deterioro biológico por gorgojo en las letras.

– CAPÍTULO VII –

EL CÁTALOGO

Para el catálogo se realizó una propuesta con los especímenes tipográficos que se alcanzaron a imprimir luego del cierre de la Escuela Taller. Como se ha mencionado, este proceso de rescate tipográfico se vio interrumpido por el cese de actividades y traslado de los tipos y máquinas de la Escuela Taller al taller de La Linterna. La propuesta de catálogo se encuentra dentro de los anexos del proyecto.

CONCLUSIONES

Realizar este proyecto, bajo las condiciones ya mencionadas, generó muchas dificultades logísticas y metodológicas frente a los objetivos y alcances propuestos. Fue muy complejo proyectar resultados en condiciones tan variables. Se trabajó una primera fase mientras la Escuela Taller funcionó; luego hubo una larga pausa, hasta que se logró retomar casi un año después. Al trasladarse todo el material para el taller de La Linterna el proceso de intervención de las fuentes prácticamente se tuvo que reiniciar, lo que retrasó todo el plan de trabajo. Aunque esto enriqueció la experiencia del proyecto, no dejó de representar inconvenientes en el tiempo y en los resultados planificados. Es claro que este proyecto es un modelo *beta*, una prueba, un piloto al que se le debe dar continuidad para que en su devenir se pueda ajustar y/o corregir, y pueda dar resultados más extensos.

A pesar de esto, el proyecto, sin duda, aportó al rescate del patrimonio tipográfico, y al esfuerzo que desde hace cinco años vienen realizando los maestros impresores, sus familias y los muchos amigos, artistas colaboradores, por el rescate de La Linterna. Este trabajo permitió darle un nuevo lugar y significado a la tipografía, tanto en el escenario práctico de la producción de carteles como en los talleres de formación relacionados a las artes gráficas y el diseño. Fue muy valioso que tanto los maestros impresores como los artistas que producen obra en La Linterna reconocieran que este proyecto aportó al objetivo de mantener vigente uno de los métodos tradicionales de impresión y que, además, se pueden poner a disposición algunas nuevas fuentes tipográficas que seguirán enriqueciendo el estilo gráfico de La Linterna que ya forma parte de la cultura visual caleña y que es reconocida tanto nacional como internacionalmente.

Durante el proyecto se creó una relación de intercambio de conocimientos con los maestros impresores, entre el punto de vista académico que enmarcó este trabajo y la experiencia del oficio que ellos han desempeñado. Fue muy valioso este encuentro porque se logró obtener un aprendizaje de la labor de imprenta, de las formas de trabajo y del conocimiento que tienen los impresores sobre la tipografía. Esto dio muchas luces, por ejemplo, sobre las razones por las cuales las fuentes tipográficas son intervenidas en su materialidad; por qué les hacen cortes a las letras para mejorar el espaciado o cortes para lograr el registro y empalme con otras armadas cuando se imprimen carteles más grandes que un pliego. Ellos, por su parte, reconocieron el valor histórico de la tipografía dentro de las artes gráficas y editoriales como disciplina articulada al diseño gráfico. Se habló de autores, teorías, movimientos artísticos y de las nuevas expresiones digitales de la tipografía. Esta retroalimentación fue muy significativa para comprender la tipografía desde la perspectiva de los maestros, entender que el uso que le han dado corresponde a las necesidades de comunicación y requerimientos técnicos de los encargos de impresión. Modificar las letras, en un principio, indicó un manejo inadecuado que generaba deterioro de las fuentes, pero entender que el ritmo de la producción en imprenta implica resolver dificultades interviniendo el material, pone en evidencia una riqueza del conocimiento técnico tipográfico y una destreza que demanda el oficio para cumplir con la demanda. Fue muy valioso el diálogo con los maestros de La Linterna pues permitió ampliar el conocimiento y comprender la naturaleza tipográfica desde su labor.



Fig. 36. Jornadas de identificación e impresión de especímenes tipográficos en La Linterna.

Uno de los logros más importantes de este proyecto es que se generó un vínculo ente La Linterna y el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, pues se logró incorporar el conocimiento sobre los procesos de impresión tipográfica en las actividades de formación académica del programa de Diseño Gráfico. Inicialmente se dictó un taller sobre impresión tipográfica para los estudiantes, que permitió aproximarlos al oficio, al sistema de producción, las herramientas y los conceptos en torno a la tipografía. Fue muy valioso que docentes y estudiantes pudieran reconocer en esta experiencia un tipo de conocimiento necesario para sus quehaceres profesionales. Gracias a esto, Bellas Artes creará una asignatura relacionada con las artes gráficas y la impresión tipográfica dentro de su programa académico, y actualmente está desarrollando un programa de pasantía para que los estudiantes den continuidad a este proyecto de rescate tipográfico bajo mi tutoría. Estas experiencias son otros caminos para mantener y preservar tanto el conocimiento de los maestros como las prácticas de un oficio que se resiste a desaparecer.



Fig. 37. Taller de impresión tipográfica con los estudiantes de Diseño de Bellas Artes.



Fig. 38. Jornada de trabajo en la pasantía con los estudiantes de Diseño de Bellas Artes.

Por otro lado, este trabajo ha permitido establecer relaciones muy valiosas de colaboración con otras imprentas colombianas y latinoamericanas, y compartir experiencias e información sobre el proceso de rescate tipográfico. Es importante pensar que proyectos como este pueden servir como referencia metodológica para que otras imprentas que tienen el interés de conservar y gestionar su material tipográfico, puedan usar y consultar la experiencia como apoyo tanto académico como procedimental. Por lo tanto, para La Linterna, como para otras imprentas con las que se dialogó, se hace necesario que este tipo de proyectos pueda tener más circulación, que la información sea más abierta, y que tal vez pueda convertirse en una publicación de carácter académico y cultural. A partir de este interés se derivó una propuesta —en desarrollo—, y es la creación de un manual de imprenta de La Linterna, que incluya todos los procesos de impresión, materiales y herramientas que se utilizan para llevar a cabo el oficio tipográfico.

Entre los contenidos está el plan de gestión y conservación del material tipográfico creado en este proyecto.

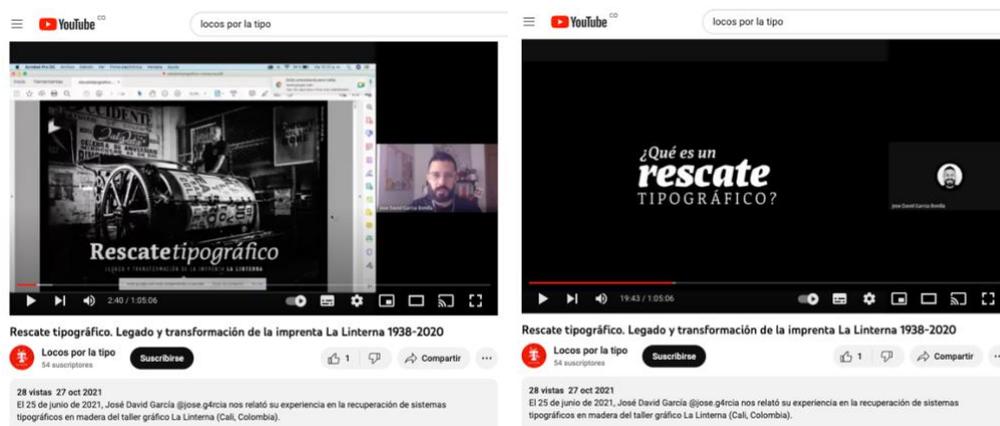


Fig. 39. El 25 de junio de 2021, se dio la oportunidad de compartir la experiencia del proyecto de recuperación de sistemas tipográficos en madera del taller gráfico La Linterna con el semillero de investigación Locos por la Tipo, del programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca. <https://youtu.be/bm1IBSpbmFE>

Otras de las iniciativas que se dieron tras emprender este proyecto fue la de poner en marcha un plan para experimentar con nuevas formas de producción de tipos móviles de madera. En el inventario se pudo identificar que muchas de las fuentes carecen de bastantes letras y signos, por lo cual, los maestros decidieron que se realizará un proceso de restitución tipográfica, como una forma de continuar el proyecto de rescate tipográfico. Se llevó a cabo una prueba eligiendo una fuente que le faltaran varios caracteres. Se realizó el proceso de rastreo e identificación y se procedió a utilizar la fuente en su versión digital como referencia para el dibujo del tipo móvil. Se ajustó a las características materiales de la tipografía existente y se mandó a cortar en una máquina CNC. También se realizaron pruebas con corte láser del ojo/cara de la letra y se adhirió a un bloque de madera para que diera la altura del tipo. Luego se realizaron algunas pruebas de impresión para verificar si son aptas para la producción de piezas gráficas.



Fig. 40. Pruebas de fabricación de tipos móviles en madera.

Finalmente, es muy grato compartir con los lectores de este documento, que a partir de este proyecto ha surgido un interés genuino en los procesos de rescate tipográfico, no solo desde la conservación material de un objeto en particular, sino desde la conexión con la tradición histórica de un oficio. Todo ello me ha inspirado a emprender mi propio taller donde pueda seguir aprendiendo sobre tipografía y encontrar nuevos métodos y herramientas para continuar conservando el oficio y la tipografía.

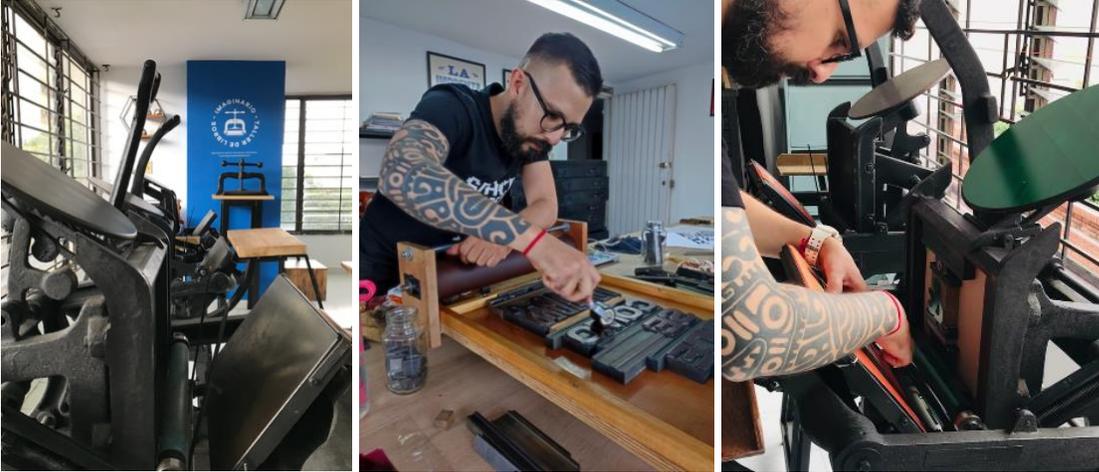


Fig. 41. Librería/taller - Imaginario taller de libros.

BIBLIOGRAFÍA

- Ares, F. y Osores, O. (2017). “Tipografía histórica ferroviaria. Estudio y rescate del patrimonio tipográfico argentino”. *Revista Arte e Investigación*, 13, pp. 26-39.
Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/issue/view/40>
- Artes Gráficas. (2014). *¿Qué es? Monotipia & Linotipia*. Recuperado de:
<https://agraficas.wordpress.com/2014/06/11/que-es-monotipia-linotipia/>
- Caride Carrera, S. (2018). “Catálogo Tipográfico”. En *Artes Gráficas*. Recuperado de:
<http://www.ub.edu/artsgrafiques/node/411>
- Catopodis, M. (2014). *Tipometría. Las medidas en el diseño gráfico*. Madrid: Editorial Campgrafic.
- Coles, S. (2012). *Anatomy of Type*. New York: Editorial Harper Design.
- De Buen Unna, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Gijón (Asturias): Ediciones Trea.
- Duque López, P. (2009). “Cartel en Colombia”. En *Cartel ilustrado en Colombia: década 1930-1940*. Bogotá: Editorial Universidad Jorge Tadeo Lozano.

D'Angelo, M. A. y Guerrero, E. A. (2018). *Rescate Tipográfico Un aporte al Patrimonio Cultural*. Recuperado de:

<https://jornadassecyt.fba.unlp.edu.ar/JIDAP2019/jidap/eje2/eje2-1.pdf>

El Tiempo (online). (17 de febrero de 1998). *Pegar carteles no es como lo pintan*. En:

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-792623>

Ferré Ferri, E. y Alcaraz Mira, A. (2015). *Huellas en el tiempo. Grandes tipos móviles de madera. 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual*. Recuperado de: <https://cutt.ly/lhQFUHd>

Franco, O. (2021). *Detrás de los carteles. Legado y transformación de la imprenta La Linterna / Entrevistado por José David García*. VIII Seminario de Cultura Impresa.

Gálvez Pizarro, F. (2019) *Hacer y componer. Una introducción a la tipografía*. Bogotá, D.C.: Ediciones Uniandes.

Garone Gravier, M. (2012). *De las fuentes como fuentes: la historia de la tipografía y el estudio material del libro*. Memoria Académica del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición. Recuperado de:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1935/ev.1935.pdf

Kane, J. (2012). *Manual de tipografía*. 2ª edición revisada y ampliada. Barcelona: Editorial G. Gilli.

Martínez de Sousa, J. (1981). *Diccionario de tipografía y del libro. Segunda edición*. Madrid: Editorial Paraninfo.

Martínez-Villalba, I. (2019). *Tipos de Madera: Investigación para la realización de un catálogo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Queiroz, S. y Sandoval, L. (2022). *Reconocer la letra, un método para la reconstrucción de un acervo tipográfico*. Popayán: Universidad del Cauca.

Rojas, M. D. (8 de julio de 2017). *Carteles La Linterna, a punto de apagar sus luces en Cali*. Realidad 360 Online: <https://realidad360.com/carteles-la-linterna-punto-de-apagar-sus-luces-en-cali/>

Rojido, María Eugenia. Bastian, Sofía (2019). “Arqueología tipográfica. Valor patrimonial de la ciudad de La Plata”. *Revista Bold*, 6, e006. <https://doi.org/10.24215/25249703e006>. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/bold/article/view/843>

[Unger, G. \(2021\). Teoría del diseño de tipos. Madrid: Editorial Campgrafic](#)

Vallejo, V. H. (19 de octubre de 2018). *Linterna*. Eje 21. Recuperado de: <https://www.eje21.com.co/2018/10/linterna/>