

Este texto, en su versión original, fue publicado en el libro  
"Ensayos sobre diseño tipográfico en México" publicado  
en 2002 por Editorial Designio ([www.editorialdesignio.com](http://www.editorialdesignio.com))  
© 2002 Gabriel Martínez Meave & Kimera Type Foundry  
[www.kimeratype.com](http://www.kimeratype.com)

Más es más:  
La creación  
de la fuente  
**Lagarito**

Por Gabriel Martínez Meave

### La transición del barroco

Cuando era estudiante de Diseño Gráfico, en la clase de Tipografía me hicieron memorizar varias clasificaciones de letras en las que pululaban extraños y sonoros nombres como *galiardas*, *didonas*, *incisas* u *old style*, y uno en particular que contrastaba con los anteriores por ser ambiguo y poco ingenioso en comparación: las *transicionales*.

Con la clásica superficialidad del colegial, que sólo estudia para los exámenes, me limité a aprender como receta que los tipos de letra *transicionales* eran los que estaban entre las "antiguas" u *old style* (por ejemplo, Garamond o Centaur) y las "modernas" (Bodoni o Didot), o sea, los tipos de letra creadas entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII, como Caslon o Baskerville.

Nunca me imaginé que bajo esta oscura clasificación merodeaban algunos de los diseños de letra más vitales, atrevidos e ingeniosos que hayan existido. Porque este período de la Tipografía corresponde a lo que en las otras artes conocemos como el Barroco.

¿Cómo pudo Vox, y otros académicos del diseño, ignorar la riqueza y vitalidad de la letra barroca y esconderla tras un nombre tan desafortunado y opaco, como si el Barroco sólo hubiera sido un desvarío entre el Renacimiento y la Era Moderna?

En fin, quedará para los teóricos el enmendar estos errores clasificatorios. Lo que nos importa, para el propósito de este texto, es ubicar al Barroco y al Manierismo (nombre usado principalmente en

nzi un sepulcro  
di uogla spirit  
bello che armo

**Fig 1. Detalle de la caligrafía de Bernardino Cataneo (Italia, 1545). Obsérvense la fluidez y claridad del trazo, y el equilibrio y luz de las formas, totalmente "clásicas" según el ideal renacentista.**

**Fig 2. Uno de los folios del manuscrito de Lagarto, que da cuenta del nombramiento como virrey de Don Luis de Velasco. Nótese la increíble inventiva y rebuscamiento de las mayúsculas, que no se preocupan por ser legibles ni equilibradas.**



cuestiones de historia de la pintura, pero que enfoca muy bien el tipo de trabajo lagartiano) como el trasfondo sobre el cual fué concebida la tipografía Lagarto, y sin el cual sus virtudes y sus cualidades estéticas podrían parecer simples caprichos o curiosidades.

Borges comenta que barroco es aquel arte que trata deliberadamente de agotar todos sus recursos. Nada podría ser más cierto en la caligrafía de los Lagarto.

### Lagartos y calígrafos

Empecemos por los datos generales: los Lagarto fueron una ilustre familia de calígrafos e iluminadores, originarios de Andalucía y avencidados, desde finales del siglo XVI, en la Nueva España. El padre, Luis Lagarto, es reconocido por realizar algunos de los trabajos de capitulares e iluminación más interesantes del mundo hispano. Los hijos –Luis, Andrés, Francisco y Antonio– educados en el taller del padre, heredaron su oficio, su técnica y, lo que es más importante, su desafortunada fantasía.

Si a esta fantasía manierista añadimos el extraño escenario de una Nueva España a penas salida del dominio azteca, podemos imaginarnos lo inquietantes que pudieron resultar sus ideas visuales.

Los Lagarto nos legaron una voluminosa –y un tanto confusa– colección de capitulares, frontispicios de libros, iluminaciones con temas religiosos y diversas piezas de caligrafía. En todas ellas, se advierte un dominio maestro de la letra redonda humanística y de la itálica, estilos ambos originados en la Italia del siglo XV. Pero para cuando los Lagarto retoman estos estilos, lo hacen desde una perspectiva manierista: sus letras ya no tienen el equilibrio y el clasicismo que asociamos con el Renacimiento, sino que presentan impredecibles rebuscamientos y contrastes producto de su inventiva personal.

De hecho, por algunas referencias e inventarios de las posesiones de Luis Lagarto, sabemos que poseía libros de caligrafía itálica del maestro Palatino, y que estaba familiarizado con la letra de Mercator, Tagliente y otros maestros de la cancillerescas italiana de la primera mitad del siglo XVI (Figura 1).

Este estilo de letra, como veremos, tiene una preponderancia característica en la obra lagartiana, y especialmente en el manuscrito a partir del cual se realizó la tipografía digital Lagarto.

### El manuscrito

Entre las piezas caligráficas producidas por los Lagarto –y desperdigadas por México y España– sobresale un interesante volumen manuscrito, que fue el que se usó como la principal referencia para nuestro tipo de letra. Éste pertenece a una colección privada y fue proporcionado por Gonzalo García Barcha, quien también propuso la creación del tipo digital basado en él. El manuscrito hace referencia a diversos asuntos concernientes al gobierno y administración de la Nueva España, entre ellos el nombramiento del virrey Don Luis de Velasco. En uno de sus folios aparece la fecha de 1589 (Fig. 2), lo cual lo hace verosímelmente atribuible a Luis Lagarto (el padre), sin que contemos, por otro lado, con otros detalles específicos sobre la creación del volumen.

Aproximadamente el 80% del manuscrito está realizado en una itálica de una vitalidad y maestría sorprendentes (Fig. 3), dentro de la cual están presentes también versales, versalitas e incluso romanas, como un vago y profético eco de nuestras costumbres tipográficas actuales.

El 20% restante lo conforman una vertiginosa sucesión de textos y títulos escritos en mayúsculas romanas, en letras "redondas" humanísticas, en mayúsculas itálicas que de tan complicadas son casi psicodélicas, en "romanas" minúsculas que más que calografiadas son "dibujadas", e incluso en mayúsculas de gran formato que poseen relieves y sombreados tan extravagantes que son, más que títulos, ilustraciones (Fig.4).

Imo destia, y otras buenas partes con que es decorada, conocidas en todas las ocasiones, y Particularmente en la execucion de algunos negocios muy ymportantes que vltimamente os encargue, y en que procedistes con entera satisfacion mia. ME He resuelto en seruirme de vos en los dichos cargos de mi VIREY Governador, y Capitan General lugar teniente de la dicha NIEVA ESPAÑA en lugar del MARQUES de Villa Manrique el qual al presente lo exerce confiando en Nro. Señor (a quien muy de uera lo he encomendado, y encomiendo) que os dara fuerzas, y Guales atan gran peso de que quedo muy aliviado con encargaros del, ya que como mucho yo quisiera no poder por mi persona visitar, y gouernar a aquellos Reynos donde vos queis de cumplir con mi obligacion, teniendo le siempre delante, y procurando su seruicio, y propagacion de su santa Ley Euangélica entre los naturales de los dho. Reynos, a quien por su ynfinita bondad, y misericordia hallamado a su verdadero conocimiento lo qual

**Fig 3.** Letra itálica que compone la mayor parte del manuscrito de Lagarto. Obsérvese el intenso "ritmo" y la rica textura del texto; además del uso de versales y versalitas (*small caps*) dentro del texto para destacar palabras. Son especialmente notables las formas de la *g*, *n* y *f* minúsculas.

**Fig 4.** Un folio de letras "ornadas". El resultado es más una ilustración que una página caligráfica.



composición y nos daría una familia tipográfica versátil y completa, de acuerdo a los requerimientos tipográficos actuales.

Además, el manuscrito presentaba ejemplos magníficos de romanas y versalitas *funcionando dentro de un mismo texto en itálicas*, los cuales en su momento dieron los parámetros de proporción y relación entre los miembros de la familia tipográfica.

### El proceso de diseño

La caligrafía es un arte manual, mientras que la tipografía es un arte mecánico. Esto quiere decir que la tipografía presupone una tecnología en la que letras prefabricadas se *componen* para formar un texto, al contrario de la caligrafía, en la que cada letra es "hecha a mano".

Es en estas diferencias donde residió la mayor dificultad de diseñar *Lagarto*. Inevitablemente tuve que

Por si fuera poco, toda esta fantasía caligráfica está aderezada con exuberantes y a veces monstruosos detalles zoológicos, mitológicos, antropomórficos y arquitectónicos del más barroco manierismo, o si se prefiere, del más amanerado barroco.

En vano buscaremos aquí la luz, proporción o sobriedad de la cancilleresca italiana de finales del siglo XV, que le sirvió de modelo. El clasicismo ha sido sustituido por la imaginación y el dinamismo. Las formas de las letras han sido reinterpretadas e incluso reinventadas. Y el estilo resultante pasa de ser itálico a ser hispánico, o más bien, novohispánico, cada vez más alejado de los ideales estéticos de la Europa del Renacimiento y más cercanos a una estética que podríamos llamar mexicana.

### El proyecto

Estas características de la caligrafía de Lagarto invitaban a la realización de una fuente digital a partir de ella. También era muy sugestiva e interesante la idea de usarla en la composición de una obra completa.

Por esto, Gonzalo García Barcha propuso que *Lagarto* se creara como la fuente base para una edición especial del libro *Me manda Stradivarius*, de Mario Brunori, novela de la cual se tenían los derechos de reproducción y que, por su temática y estilo, se prestaba para ser compuesta en *Lagarto*.

Se formó un equipo de trabajo encabezado por Gonzalo García Barcha, en el que Diego García del Gállego se dedicaría a la edición y cuidado del texto y Rodrigo Toledo al diseño editorial y de formato. A mí se me encargó la creación de la tipografía digital, para lo cual pude contar con fotografías de todos los folios del volumen manuscrito. Se sugirió que el texto del libro se compusiera totalmente en itálica, a semejanza de los incunables venecianos de finales del siglo XV, en los que la letra itálica funciona como un estilo tipográfico independiente, no subordinado a la romana. Esto tenía bastante sentido, ya que el estilo principal del manuscrito lagartiano era precisamente la itálica. Para propósitos prácticos, concluimos que era deseable diseñar también una fuente romana y una de versales y versalitas (*small caps*) que, al revés de la práctica común, estuvieran *subordinadas a la itálica*. Esto flexibilizaría la

**Fig 5.** Ciertas letras mayúsculas presentaban variantes muy extremas. En el caso de la M, se escogió la variante más compleja para realizar el diseño digital final, pues comunicaba más, tipográfica y estéticamente.

**Fig 6.** Original en lápiz del alfabeto itálico, con las proporciones de altura-x, ascendentes y descendentes ya definidas. Las letras que no figuran en el manuscrito, como la k, v y w fueron "inferidas" a partir de las otras letras del alfabeto. Nótese las diferentes inclinaciones de los fustes y de los ejes de las letras, así como la proliferación de volutas y espirales, rasgos típicamente barrocos.

**Fig 7.** Pasaje del manuscrito escrito en romanas y versalitas. Incluso tenemos tres palabras en itálicas que dan una excelente idea de los tres estilos funcionando juntos. Son muy características las formas muy cerradas de letras como la C, G, a y e así como las uniones de los rasgos de las letras como la P y la R, que son rarísimos. La g minúscula es especialmente digna de notarse, formada por dos trazos separados y con una "colita" muy particular.

Reinos procurando superpotuidad, población, y ennoblecimiento y que los yndios y naturales dellos sean bien tratados instruidos, y doctrinados en las cosas de nra Santa Fee CATHOLICA, mantenidos, y amparados en iusticia, y que en todo lo demas proceydeis como de vra prudencia, y buen zelo se confia. POR LA PRESENTE OS NOMBRO, POR MI V. I. R. E. T. Y GOVERNADOR de las dichas prouincias del P I R V, por el tiempo que mi merced, y voluntad fuere en lugar del dicho *Marquès de Canas*, para que la rijais y gouerneis, y en mi nombre podais hazer, y hagais las gratificaciones, gras, mercedes, y las demas cosas que os pareciere conuenir, y proouer todos los cargos de gouernación, y iusticia que

"promediar" las diferentes versiones de cada letra del alfabeto salido de la mano del calígrafo en un carácter único que representara, por decirlo así, el "arquetipo lagartiano" de la letra en cuestión.

Así, por ejemplo, se analizaron diferentes variantes de la a, tomando los rasgos y detalles más característicos hasta llegar a un diseño de a que unificara estos rasgos. De la misma manera se procedió con cada letra del alfabeto, con excepción de la k, v, y w, que no figuran en el manuscrito, y que fueron "inferidas" a partir de la lógica de las letras restantes. Lo mismo se hizo con las mayúsculas, aunque en ellas las variantes eran mucho más

pronunciadas, por lo que hubo que descartar algunas formas demasiado extravagantes, pues no funcionaban bien en conjunto, tipográficamente hablando. Sin embargo, traté de evitar una excesiva simplificación en el alfabeto mayúsculo, por lo cual en ciertos casos opté no por la variante más simple, sino deliberadamente por la más compleja e interesante –por ejemplo, en el caso de la M (Fig. 5)– o bien, la que comunicaba mejor el espíritu lagartiano.

Aunque posiblemente esta decisión vaya en contra de las "leyes de la legibilidad", creo que no intenté sino diseñar con la misma filosofía con que Lagarto hizo su caligrafía, tratando de lucir y agotar todos sus recursos estéticos. La famosa frase de Mies Van der Rohe de "Menos es más" puede ser correcta al diseñar una silla de producción en serie o un edificio de oficinas, pero definitivamente no funciona con el arte barroco, donde simplemente "Más es más".

Este proceso de diseño culminó en originales en lápiz de la mayor parte de las letras del alfabeto itálico, mismas que se trazaron detalladamente sobre una retícula en la que se definieron las alturas de mayúsculas, minúsculas, ascendentes y descendentes (Fig. 6). Estas alturas se obtuvieron midiendo diferentes ejemplos de letras del manuscrito y obteniendo la media de sus dimensiones.

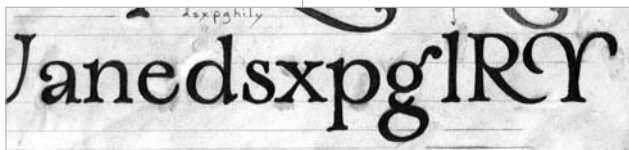
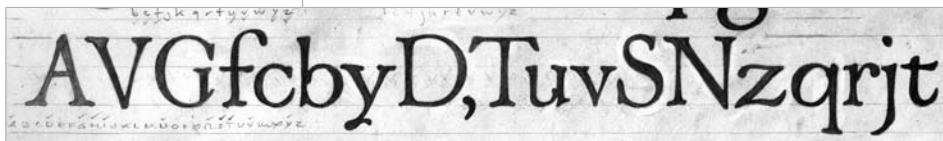
Este primer original "maestro" funcionó como el diseño de referencia para trazar el resto de los caracteres, signos de puntuación, abreviaturas, etc., así como la base para crear los diseños de las romanas y versalitas.

### Expandiendo la familia

Sobre la misma retícula se crearon los diseños de la romana, basados en una pequeña parte del manuscrito en la que figuran unas letras de casi la misma altura-x que las itálicas del resto del manuscrito, además del uso de versales y versalitas en el mismo párrafo (Fig. 7).

Sólo una parte de la romana fué dibujada como un original en lápiz (Figs. 8 y 9), y a que el resto fueron dibujadas directamente en *Freehand* o *Fontographer*, sobre todo aquellas letras del alfabeto que no aparecen el manuscrito.

La romana de Lagarto está llena de sorpresas, más que nada porque es una romana caligráfica, lo cual no es nada común, mientras que la itálica es por su propia naturaleza más caligráfica que la romana, aún en tipos de letra no basados directamente en una caligrafía personal, como podría ser Garamond, Baskerville, Caslon y otros tipos clásicos de texto. Lo mismo puede decirse de las versalitas o *small caps*, que tienen un sabor caligráfico-asimétrico muy inusual.

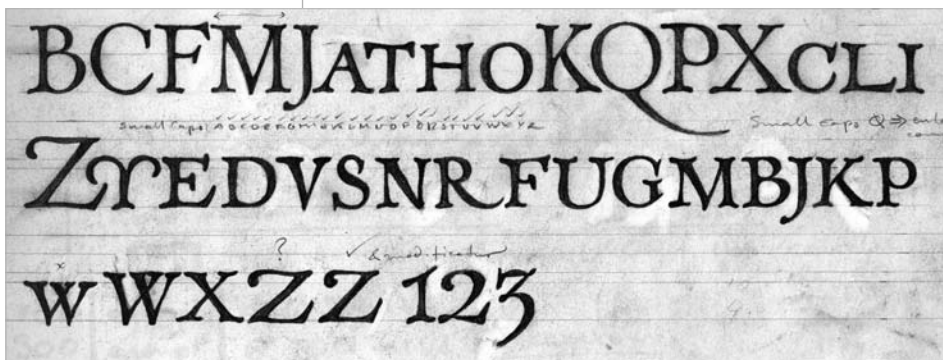


**Figs. 8 y 9. Bocetos en lápiz de la fuente romana. Obsérvense las "colisiones" entre los rasgos en letras como la b y la u, y las interesantes terminales caligráficas en letras como la g y la y, con sus extrañas "colitas".**

El proceso para diseñarlas fue similar al de las romanas, con la diferencia de que requirieron un bocetaje más detallado, sobre todo porque su altura-x es ligeramente más grande, lo cual contribuye a distinguirlas mejor dentro de un texto. De hecho, esta es la proporción en que las escribía Lagarto.

### Vectorización, espaciado y producción

Una vez establecidas las formas definitivas de itálicas, romanas y *small caps*, éstas fueron trazadas cuidadosamente en curvas de Bézier, en *Freehand*. Estas formas, una vez vectorizadas, fueron exportadas a *Fontographer*, donde se hizo el trabajo de espaciado y acoplamiento de caracteres difíciles (*kerning*). Por razones obvias, la primera fuente que se produjo fue la itálica, ya que la romana y las *small caps* tendrían que adaptarse al espaciado y *copyfit* de ésta. Además, esto permitió a Rodrigo Toledo, quien para este momento tenía ya diseñado el formato del libro, ejecutar las

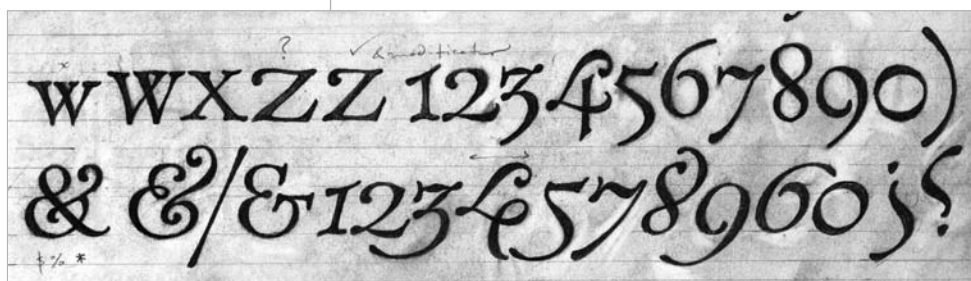


primeras pruebas de composición, en las cuales pudimos empezar a probar la fuente y detectar anomalías o detalles que pudieran ser mejorados.

Una vez terminada la itálica (al menos hasta un punto satisfactorio) se empezó el trabajo de producción de la romana y las *small caps*, siguiendo el mismo procedimiento empleado en la itálica.

### Numerales y otros tipos raros

Una situación peculiar fue el diseño de aquellos caracteres que no figuran en el manuscrito de Lagarto, dentro de los cuales destacan los numerales. Fue en éstos donde, una vez "sintonizado" con la manera de trabajar de Lagarto, pude dar rienda suelta a mi fantasía personal, reinterpretando y reinventando las formas, tal como lo hizo el calígrafo con muchas letras del alfabeto. El resultado



**Fig. 10. Original en lápiz de los numerales y otros signos, en los que se aplicó la inventiva manierista de Lagarto.**

es uno de los sets de números más extraños que haya diseñado, aunque probaron ser sorprendentemente legibles a pesar de sus extravagancias y su asimetría (Fig. 10).

También se crearon signos de moneda, diacríticos para francés, alemán e italiano, signos de interrogación y admiración, guiones y otros caracteres necesarios para componer texto general. El diseño de todos éstos, por supuesto, se realizó con los lineamientos estilísticos ya establecidos por las letras del alfabeto.

### La etapa final: generación de las fuentes para composición

Una vez completados estos caracteres y trabajado el espaciado y el *kerning* a un nivel satisfactorio, se generaron las fuentes definitivas para la composición del libro, en formato PostScript Type 1 para Macintosh, no sin antes hacer bastantes pruebas en textos de diferentes puntajes, empleando los tres estilos de la familia en combinaciones diferentes (Fig. 11).

Podría decirse que aquí terminó la primera gran etapa de trabajo de la fuente *Lagarto*, aunque el proyecto invita a ser continuado y expandido. Para empezar, es necesario realizar todavía los caracteres restantes para completar el estándar internacional *ISO-Latin One*, que dicta el número y orden de caracteres que debe tener toda fuente digital en el mercado. Muchos de ellos no son de uso frecuente, pero sí son necesarios para componer textos comerciales, aritméticos o publicitarios, usos que, por lo pronto, no fueron considerados en esta primera etapa del diseño de *Lagarto*, orientado por completo

Prueba de texto / Text proof

Señorita Guacamole gets digital cliché Destiny.  
 Karma electrónico went Boom by eating tacos.  
*Gymph Psicodélica sings Kyrie Eleison en Mexicali;*  
*Quality Waffles per Asymuth in May 78th, 1982.*  
 PRECIEUSE VIRTUAL IMPERATRIX WATCHES  
 BAROQUE SPACECRAFT OVER TACHILÁN. ~

Roman

&amp;

Italic

&amp;

SMALL CAPS

&amp;

# Lagarto

Fuente para textos históricos basada en la caligrafía de Lagarto (siglo XVI).

Font for historical text composition based on Lagarto's 16th-century manuscript hand.

## Roman, Italic & ROMAN SMALL CAPS —

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQR  
 STUVWXYZ &  
 abcdefghijklmnopq  
 rstuvwxyz ? ! , . ; : ...  
 ÁÉÍÓÚÑÃÖÇÆ  
 áéíóúñã ö æ f i f l ç  
 \$ % " ' « » < > / - - -  
 (1234567890)

ABCDEFGHIJ  
 K L M N O P Q R  
 S T U V W X Y Z &  
 abcdefghijklmnopq  
 rstuvwxyz ? ! , . ; : ...  
 ÁÉÍÓÚÑÃÖÇÆ  
 áéíóúñã ö æ f i f l ç  
 \$ % " ' « » < > / - - -  
 (1234567890)

ABCDEFGHIJ  
 KLMNOPQR  
 STUVWXYZ &  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQ  
 RSTUVWXYZ ? ! , . ; : ...  
 ÁÉÍÓÚÑÃÖÇÆ  
 ÁÉÍÓÚÑÃÖ FIFLÇ  
 \$ % " ' « » < > / - - -  
 (1234567890)

**Fig 11. La familia tipográfica Lagarto. Aquí se presentan sus caracteres y estilos básicos para composición de texto general. Son notables los variados contrastes en el "ritmo" de cada estilo, que sin embargo forman un todo coherente al usarse en conjunto. El diseño final del tipo de letra posee —como la música barroca— un juego de armonía y contrapunto entre las formas que lo componen, en el que se alternan disonancias y afinidades que enriquecen la obra.**

a componer el texto narrativo de un libro. Para ésto habría que diseñar símbolos de moneda como el yen y el euro, símbolos matemáticos como la integral o la raíz cuadrada y símbolos comerciales como la arroba y el *copyright*, los cuales Lagarto seguramente no imaginó que existirían, y menos en su estilo de letra.

También se antoja mucho diseñar una fuente asociada de mayúsculas estrambóticas, florituras y adornos basados en el manuscrito (*Lagarto swash estrambotic caps expert & dingbats* podría quizá ser un buen nombre), además de los consabidas versiones *bold*, *light* e incluso *black*.

### A manera de conclusión

Si de este trabajo puede extraerse una conclusión, sería ésta: la tipografía digital no es un sustituto de la caligrafía. Es, en el peor de los caos, una mala copia de las inmensas posibilidades de la mano; y en el mejor, una obra independiente de la caligrafía, que posee sus propias virtudes y reglas estéticas, aunque puede ciertamente estar inspirado en ella.

Lo que Lagarto nos muestra, por otro lado, es que una magnífica obra rescatada de polvorientos anaqueles puede tener mucho que enseñarnos sobre las posibilidades y limitaciones de nuestras actuales tecnologías, y lo que es más importante, de nuestras actuales ideas. Y también nos revela que en culturas y tradiciones como la nuestra, largamente ignoradas por la tipografía "oficial", también acechan espléndidos conceptos que pueden enriquecer mucho la labor tipográfica de la Era Digital. ©