

Investigación

Proyecto TypeTool: plantillas tipográficas modulares como herramienta didáctica, histórica y creativa

TypeTool Project: modular typographic templates as a didactic, historical and creative tool

Roberto Gamonal Arroyo

Profesor de Edición, Tipografía y Diseño en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Recibido: 30-01-2026

Aceptado: 11-03-2026

Publicado: 29-05-2026

Cómo citar: Gamonal Arroyo, R. (2026). Proyecto TypeTool: plantillas tipográficas modulares como herramienta didáctica, histórica y creativa. *EME Experimental Illustration, Art and Design*, (14), 78-91 <https://doi.org/10.4995/eme.2026.25525>

<https://doi.org/10.4995/eme.2026.25525>

Ese artículo está publicado bajo una licencia CC-BY-NC-SA

Este artículo presenta *TypeTool*, un proyecto de investigación en diseño centrado en el desarrollo de plantillas tipográficas modulares como herramienta didáctica y creativa. A partir del estudio de sistemas históricos de tipos móviles y de la técnica del estarcido, se han diseñado seis plantillas basadas en tipografías modulares creadas entre 1920 y 1949. Cada plantilla traduce la lógica constructiva de estos tipos de imprenta fundidos en plomo al formato de stencil contemporáneo, permitiendo construir letras mediante un repertorio limitado de módulos que pueden combinarse, rotarse o superponerse para generar variaciones formales.

This article presents *TypeTool*, a design research project focused on the development of modular typographic stencils as didactic and creative tools. Building on the study of historical systems of movable type and stencilling techniques, six stencils have been designed based on modular typefaces created between 1920 and 1949. Each stencil translates the constructive logic of these leadcast printing types into a contemporary stencil format, allowing letters to be built from a limited repertoire of modules that can be combined, rotated or superposed to generate formal variations.

El proyecto tiene una doble dimensión histórica y pedagógica: por un lado, rescata y actualiza sistemas tipográficos que abrieron vías de experimentación en la composición modular; por otro, propone su uso como recurso didáctico para la enseñanza de la tipografía y el diseño de letras en contextos formales e informales. Las plantillas se han aplicado en talleres con participantes de distintas edades y niveles de experiencia, desde público infantil hasta estudiantes y profesionales del diseño. Los resultados muestran que estas herramientas facilitan la comprensión de la anatomía de la letra, fomentan la experimentación y ofrecen una alternativa analógica al diseño exclusivamente digital. *TypeTool* se plantea así como una aportación al campo de la pedagogía tipográfica, combinando investigación histórica, diseño de herramientas y exploración de metodologías activas en el aula.

Palabras clave

Tipografía, enseñanza, modular, plantilla, diseño

The project has a dual historical and pedagogical dimension: on the one hand, it recovers and updates typographic systems that opened up new paths for modular composition; on the other, it proposes their use as a teaching resource for typography and letter design in both formal and informal contexts. The templates have been applied in workshops with participants of different ages and levels of experience, from children to students and design professionals. The results show that these tools facilitate the understanding of letter anatomy, foster experimentation and offer an analogue alternative to exclusively digital design. *TypeTool* is thus proposed as a contribution to the field of typographic pedagogy, combining historical research, tool design and the exploration of active, practice-based methodologies in the classroom.

Key words

Typography, teaching, modular, stencil, design

Introducción

TypeTool es un proyecto de investigación en diseño que aborda la tipografía modular desde una perspectiva histórica, técnica y pedagógica, tomando como eje el desarrollo de plantillas tipográficas concebidas como herramientas de aprendizaje y de experimentación creativa. Su origen se sitúa en 2016, en el contexto de una práctica profesional vinculada a la composición e impresión tipográfica artesanal, donde el trabajo con tipos móviles modulares permitió detectar analogías entre el sistema de piezas de plomo y el funcionamiento de una plantilla de dibujo. A partir de esta observación, se plantea cómo trasladar la lógica constructiva de determinadas tipografías históricas a un dispositivo contemporáneo sencillo, manejable y reutilizable, capaz de activar procesos de diseño de letras en diferentes contextos formativos.

La investigación parte del estudio de diversos sistemas de tipos móviles modulares y de la técnica del estarcido o *stencil*, con especial atención a fuentes que, desde principios del siglo XX, exploraron la construcción de alfabetos a partir de un número limitado de módulos. Entre ellas destacan *Super Tipo Veloz* (1942), *Figuras Geométricas* (1930), *Fregio Mecano* (1920), *Kombinations Schrift* (1926), *Patrona Grotesk* (1931) y *Super PlakatType* (1949), que constituyen el corpus tipográfico de referencia sobre el que se articula *TypeTool*. Estas fuentes, originalmente destinadas a la impresión en plomo y a la producción de papelería comercial, viñetas o capitulares, son analizadas desde su lógica de descomposición formal, sus posibilidades combinatorias y su dimensión histórica dentro de las vanguardias y de la llamada Nueva Tipografía.

Sobre esta base se diseña un conjunto de seis plantillas tipográficas en metacrilato transparente de diferentes formatos, que trasladan al ámbito del dibujo manual los principios de modularidad, repetición y variación presentes en aquellos sistemas. Cada plantilla recoge un repertorio acotado de módulos –derivados de la digitalización y adaptación de las formas originales– que pueden combinarse, rotarse, reflejarse o superponerse para construir letras, números e incluso figuras e ilustraciones tipográficas. El uso del metacrilato transparente, frente a materiales opacos empleados en prototipos previos, responde tanto a necesidades prácticas –ver lo que ocurre bajo la plantilla, controlar alineaciones y solapes– como a una voluntad de facilitar su integración en el aula y en talleres de corta duración.

El proyecto se sitúa deliberadamente entre lo analógico y lo digital. Por un lado, el proceso de diseño de las plantillas implica la búsqueda de fuentes, el análisis de muestras impresas, la digitalización de módulos y su preparación para la producción mediante corte láser. Por otro, la experiencia de uso propone un retorno al dibujo manual y al bocetaje sobre papel, alejando momentáneamente al estudiantado de la pantalla para poner el foco en el gesto, el trazo y la relación entre forma y contraforma. Esta transición de ida y vuelta entre soportes permite reflexionar sobre cómo se construyen las letras, qué decisiones formales intervienen en su diseño y de qué manera cambian los procesos cuando se trabaja con limitaciones materiales y de tiempo.

Desde el punto de vista pedagógico, *TypeTool* se concibe como un recurso didáctico flexible que puede adaptarse a distintos niveles educativos y perfiles de usuario. Las plantillas se han implementado en talleres con público infantil, estudiantes de diseño y profesionales, mediante ejercicios secuenciados que van desde la generación rápida de variantes de una misma letra hasta el diseño de palabras, alfabetos completos, logotipos e ilustraciones tipográficas. Estas dinámicas buscan activar una suerte de «gimnasia tipográfica» en la que los participantes exploran la anatomía de la letra, ensayan cambios de peso, proporción o contraste y toman conciencia de la coherencia interna que exige cualquier sistema alfabético.

El proyecto tiene, por tanto, una doble dimensión histórica y didáctica. Por un lado, rescata y reactualiza sistemas tipográficos que, en su momento, propusieron enfoques radicalmente nuevos para pensar la construcción de las letras; por otro, los convierte en herramientas contemporáneas que facilitan la comprensión de conceptos fundamentales de la tipografía –modularidad, estructura, ritmo, espacio– a través de la práctica. En este sentido,

TypeTool se plantea como una aportación al campo de la pedagogía tipográfica, en la medida en que combina investigación sobre fuentes históricas, diseño de herramientas y experimentación con metodologías activas centradas en el hacer.

En los siguientes apartados se explican con mayor detalle los antecedentes históricos que sustentan el proyecto, el proceso de desarrollo de las plantillas, así como las dinámicas de taller diseñadas para su implementación y los resultados observados en los participantes.

Justificación del concepto creativo

Aunque la técnica del estarcido o *stencil* tiene muchos siglos de historia, su uso en la creación de letras se remonta al siglo xvii. Según Eric Kindel (2003), el uso sistematizado de caracteres estarcidos formando pequeños textos se produce en los libros litúrgicos. Se tratan de libros de grandes dimensiones que se colocaban en un atril para que el coro pudiera leer la letra de la canción además de las notaciones musicales. En el siglo xix, en pleno desarrollo industrial, su utilización se extendió para marcar cajas y embalajes comerciales. Y en el siglo xx, ingenieros y arquitectos la emplearon para rotular planos y documentos técnicos mediante una plantilla de letras denominada normógrafo.

La tipografía *stencil* se caracteriza porque sus partes parecen divididas en el resultado impreso, pero en la plantilla estos espacios (denominados puentes) conectan los diferentes trazos que configuran la letra y evitan que los elementos internos se caigan cuando se aplica la tinta. Esta descomposición en diferentes elementos hace que las letras estarcidas se encuentren a caballo entre la escritura y la tipografía, es decir, entre la realización manual de los trazos y la construcción a través de módulos para su estandarización.

El espacio negativo recortado en las plantillas se puede asociar al concepto de modularidad en tipografía de tal modo que se pueden comparar sus huecos con los elementos constructivos de la letra, bien con forma y grosor variable imitando el trazo manuscrito o bien con estructura geométrica para construir tipografía.

Esta idea se pudo descubrir de manera empírica y experiencial trabajando con tipos móviles de carácter modular y comprobando que las formas positivas que dejan los tipos sobre el papel al imprimir, colocadas de forma ordenada y sistematizada por tamaño y grosor y posteriormente recortadas, se tornan en formas negativas que la convierte en una plantilla

con la que se puede dibujar letras de una manera muy sencilla.

Con este descubrimiento y a través de este concepto nace la idea de crear una serie de plantillas basadas en antiguas tipografías modulares en plomo. De esta forma se podía rescatar para un uso cotidiano sistemas tipográficos que mediante una sencilla combinación podían generar letras de diversas formas, tamaños y características. E incluso también la posibilidad de crear logotipos, ilustraciones o dibujos.

Desarrollo del proceso de creación de la plantilla Super Tipo Veloz

El modelo utilizado como punto de partida fue el *Super Tipo Veloz*. Con esta tipografía modular diseñada por Joan Trochut en 1942 se pudo trabajar y experimentar realizando composiciones e impresiones de forma artesanal. La selección y ordenación de sus módulos más empleados fue el detonante para la materialización de una herramienta a modo de plantilla.

El *Super Tipo Veloz* es una tipografía con infinitas posibilidades de combinación. La fuente completa consta de más de 300 módulos divididos en tres colecciones, tres complementos y tres rasgos caligráficos (Balius y Trochut, 2004). Por las características de la tipografía, no fue viable la inclusión de todos los elementos y se realizó una reducción a 68 módulos que permitía mantener una gran variedad creativa, conservar la esencia del sistema tipográfico original y diseñar una plantilla fácil de utilizar.

El primer prototipo se realizó sobre papel y consistía en la impresión de la composición tipográfica con la selección de los módulos principales y su posterior recorte con cúter de las formas impresas en positivo para crear el vacío o negativo. Se hacía necesario para poder probarlo mejor, crearlo en un material más rígido. El siguiente prototipo se realizó mediante corte láser en madera aglomerada de densidad media (DM) de 3 milímetros de grosor (Figura 1).

Con esta fina madera ya se pudo probar la plantilla. Al ser opaco, se detectó la necesidad de utilizar un material transparente que permitiera ver lo que se hacía debajo y poder conectar mejor los módulos o incluso poder valorar las superposiciones de elementos. Para llegar al producto final se tuvo en cuenta que los huecos tenían que ser ensanchados y los encuentros y terminaciones hacerlos más abiertos para que el instrumento usado (lápiz, rotulador, etc.) pudiera llegar hasta el final sin problemas.

Finalmente, la plantilla de *Super Tipo Veloz* se fabricó en metacrilato transparente de colores de 3 milímetros de grosor en un tamaño de 18 x 23 centímetros (Figura 2), un formato manejable y acorde al cuerpo de los módulos originales en plomo. Mediante la combinación de sus 68 módulos se pueden realizar bocetos rápidos, experimentar mezclas originales y novedosas, además de estimular la creatividad trabajando de forma analógica.

Figura 1. Proceso del desarrollo de los prototipos de la plantilla Super Tipo Veloz



Otras tipografías modulares para otras plantillas

A raíz de las posibilidades que ofrecía esta plantilla, se decidió rastrear en la historia de otras tipografías modulares que abrieron el camino al *Super Tipo Veloz*.

La más cercana fue *Figuras Geométricas*, considerada como su precedente. Esteban Trochut, padre de Joan, claramente influenciado por otras tipografías de carácter geométrico que habían surgido en Alemania, Francia e Italia, propuso la variante española en 1931 (Balius y Trochut, 2004). Como su nombre indica, respondía a la tendencia de la época vanguardista y la influencia de la escuela Bauhaus mediante formas básicas basadas en el círculo, triángulo y cuadrado con sus respectivas subdivisiones.

Las fundiciones tipográficas de la época crearon tipografías de carácter modular en un principio, no para hacer letras, sino para ser usadas en un sentido ornamental como viñetas u orlas. Fue así como la archiconocida tipografía Futura, dos años después de su lanzamiento en 1927, saca una colección de ornamentos denominado *Futura Schmuck*. La fundición alemana Stempel AG promociona ese mismo año su colección de *Elementare Schmuckformen*. En Francia se publicaron las *Vignettes Décors* de la Fonderie Typographique Française y en Italia la *Fregio Gloria* de la Fonderia Fausto Galico, ambas con una textura cuadriculada.

Todas ellas con un marcado carácter geométrico y gracias a su modularidad les permitía ser más versátiles en la creación no sólo de viñetas o marcos, sino también de letras y logotipos para ser usados en los membretes de las papelerías comerciales de la época.

Figura 2. Plantilla Super Tipo Veloz en metacrilato transparente de color



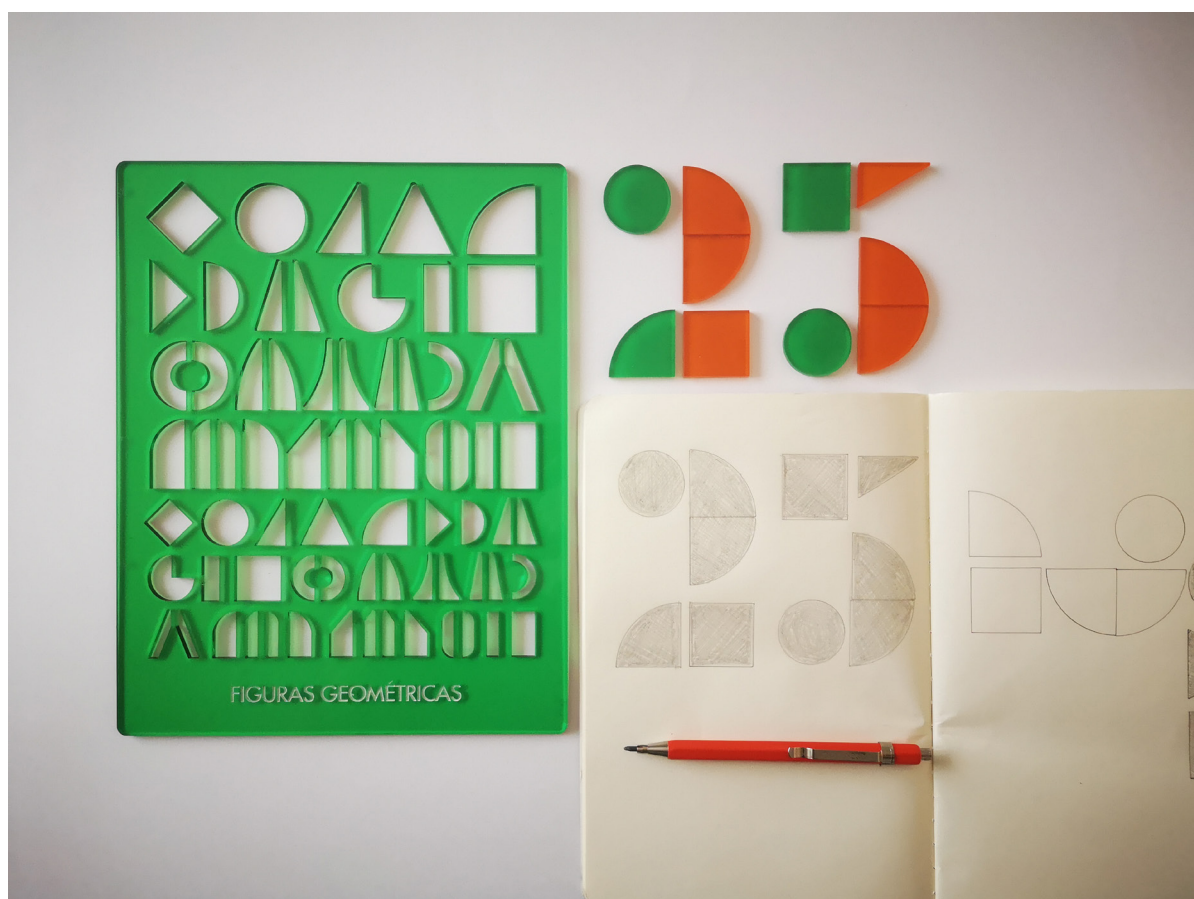


Figura 3. Plantilla Figuras Geométricas con 70 módulos para combinar.

La primera versión de la plantilla de *Figuras Geométricas* se basaba en 23 módulos de un tamaño de 72 puntos. Su tamaño inicial fue de 18 x 18 centímetros. Para potenciar su capacidad combinatoria se duplicaron los módulos también a la mitad de tamaño, es decir a 36 puntos, para que las posibilidades se multiplicaran y pudieran acoplarse perfectamente. Posteriormente, siguiendo el rastreo histórico, se pudo consultar un tríptico comercial de la fundición Iranzo promocionando esta tipografía en el que se presentaban nuevos módulos que ampliaban sus capacidades, además de mostrar ejemplos de creación de alfabetos tipográficos, se podían ver muestras de logotipos para ser usados en los membretes de papelería comercial. Esto llevó al diseño de una plantilla de mayor tamaño (18 x 23 centímetros) que ampliaba sus módulos a 35 y que duplicados a la mitad de tamaño daban un total de 70 huecos que permiten dibujar formas diferentes de manera sencilla y creativa (Figura 3).

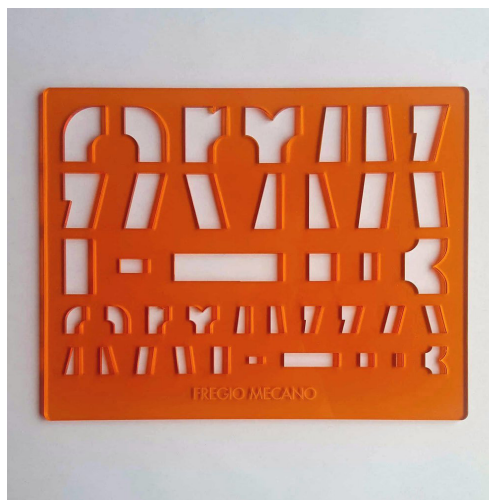
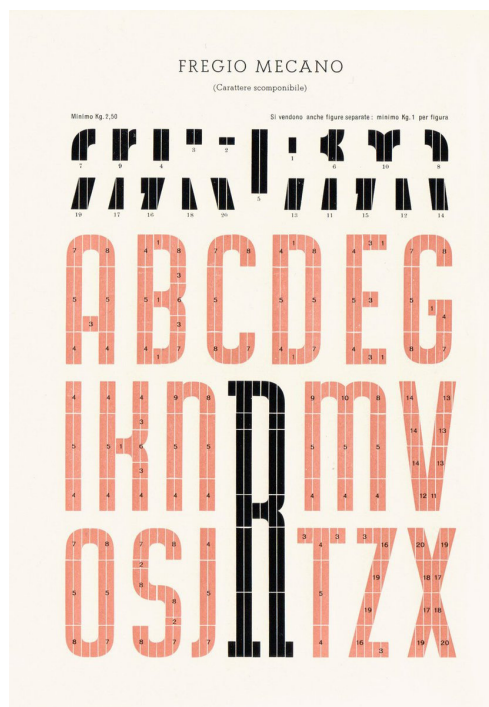
Otra de las tipografías descubiertas fue *Fregio Mecano* (que traducido significa ornamento mecánico). Se trata de un pequeño e inteligente sistema modular de principios de la década de los años 20 perteneciente a la fundición italiana Nebiolo, cuyo director Giulio da Milano se considera su autor (Figura 4). Esta plantilla rescató los veinte módulos de los que consta esta fuente y de nuevo fue duplicado en dos tamaños, 72 y 36 puntos, para completar una herramienta con más de 40 módulos para poder combinar (Figura 5).

Frente a las demás tipografías de carácter modular, *Fregio Mecano* era de las fuentes cuyos módulos recordaban más a las formas de las letras que a las formas de carácter geométrico porque se podían intuir los encuentros de los trazos. El uso y repetición de piezas permitía introducir la variación en altura y anchura de los caracteres que se querían componer.

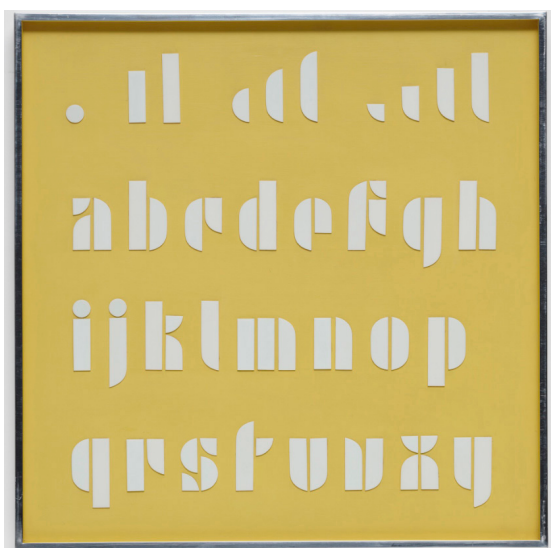
En el 2019, con motivo del centenario de la Bauhaus, se echó la vista atrás para analizar los experimentos tipográficos en torno a la corriente denominada Nueva Tipografía que desarrollaron profesores como Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Joost Schmidt y Josef Albers. Sus propuestas supusieron el desarrollo y la predilección por las tipografías sin serifas o de palo seco y un diseño de las letras basadas en la lógica geométrica que les confería esa modernidad que tanto se ansiaba en los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX. Además del alfabeto Universal de Herbert Bayer, destaca el proceso que desarrolló Josef Albers desde 1923 hasta 1928 en la búsqueda de la racionalización de una tipografía que prometía extraordinarios ahorros en mano de obra y materiales frente a la extremadamente complicada producción de tipos de plomo. Nace así *Kombinations Schrift* (escritura combinada), cuyo resultado fue una plantilla que se produjo en vidrio esmaltado en la que con tan solo diez módulos basados en formas geométricas básicas se podría crear el alfabeto completo con sus numerales e incluso tildes y signos de puntuación (Figura 6).

La plantilla tipográfica *Kombinations Schrift* introduce un módulo más para completar la escala de tamaños con la unidad de un cuadrado que no está contemplada en la original. Todo ello en una plancha de metacrilato transparente más reducida y manejable de 10 x 18 centímetros frente a los 60 x 60 centímetros de la desarrollada por Albers en un material opaco (Figura 7).

La lectura del libro *ABZ, more alphabets and other signs* de Julian Rothenstein y Mel Gooding condujo al descubrimiento de otra tipografía muy interesante. En esta obra se presentan numerosos ejemplos de alfabetos, logotipos y gráfica efímera de las vanguardias como el alfabeto fotográfico creado por Karel



Figuras 4 y 5. A la izquierda, página del catálogo de la fundición Nebiolo que muestra la tipografía Fregio Mecano. A la derecha, plantilla Fregio Mecano con un total de 40 módulos.



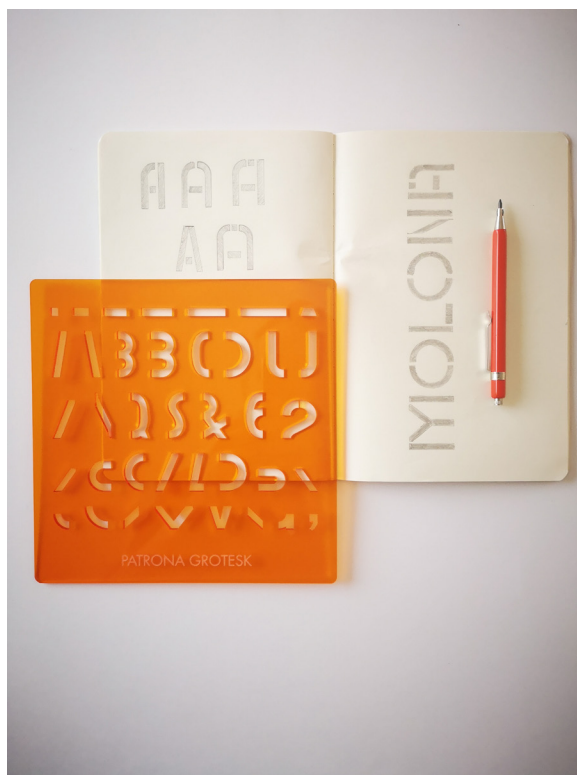
Figuras 6 y 7. A la izquierda, prototipo desarrollado por Josef Albers con un alfabeto en minúscula. A la derecha, plantilla *Kombinations Schrift* desarrollada con motivo del centenario de la Bauhaus



Teigel, entre otros. Y en ella pudimos encontrar una tipografía modular llamada *Patrona Grotesk*. Publicada en Praga en 1931 por la fundición Slevarna Pisem, en su folleto comercial era anunciada como un «semi-tipo» (*halbtypen* en alemán o *polotypi* en checo), es decir, la mitad de un tipo móvil que junto a otra mitad formaba las letras. Otros ejemplos de la época fueron las tipografías *Intermezzo* e *Interpol* que consistían en letras capitulares divididas horizontalmente para poder introducir en el medio un pequeño texto.

Su autor fue el checo V. Kánský que hizo una división en vertical y un excelente ejercicio de descomposición de las formas de las letras en secciones inconexas que posteriormente podían organizarse para construir una gama completa de formas de letras similares a las de una plantilla en varios idiomas, así como una amplia variedad de bordes y patrones novedosos.

De esta forma se desarrolló una plantilla de 38 módulos en la que claramente se aprecia la sección en vertical de ciertas formas que se identifican como caracteres. La diferencia es que *Patrona Grotesk* puede ser más versátil que otros *semitipos* porque permite variaciones de las letras en ancho y en alto (Figuras 8 y 9).



Figuras 8 y 9. A través de los 38 módulos de los que dispone de la plantilla *Patrona Grotesk*, se pueden hacer múltiples variaciones de un mismo carácter

La última plantilla creada está relacionada con el descubrimiento de una fundición tipográfica alemana llamada *Schriftguss AG* (Göldner, 2013). Fue fundada en Dresde en 1892 bajo el nombre de *Brüder Butter*. Aunque dentro de su catálogo ofrecían tipografías variadas, se especializó en tipografías ornamentales y display muy atrevidas y creativas para la época. Una de sus creaciones fue *Dekora Schmuck*, una versión de los tipos ornamentales geométricos de la época como *Futura Schmuck* o *Elementare Schmuckformen*. Esta proliferación de tipos modulares pasó de ser inicialmente pensados como llamadas de atención para el lector (*eye catching*) o para realizar orlas y viñetas decorativas a ser usados para la creación de letras capitulares, logotipos e incluso alfabetos.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la compañía se nacionalizó fusionándose con *Typoart*, una fundición de la antigua República Democrática Alemana. Una de sus últimas creaciones fue *Super PlakatType* en 1949, una tipografía modular pensada para la publicidad y la creación de letras de gran tamaño para carteles. La superposición de módulos

permitía hacer letras más grandes formando varios niveles de altura y anchura.

Siguiendo esta idea se desarrolló una plantilla de 18 x 23 centímetros creando los huecos correspondientes a los 20 módulos originales del *Super PlakatType* a un cuerpo de 72 puntos y duplicándolos a la mitad de tamaño para sumar un total de 40 módulos con los que poder generar múltiples combinaciones (Figuras 10 y 11).

Con estas seis plantillas se ha creado un set variado que se pueden intercambiar y mezclar entre sí ya que mantienen un sistema de medidas equivalentes. La investigación continúa abierta y se están explorando otras tipografías modulares para ser convertidas a plantillas para continuar ampliando la familia de herramientas tipográficas.

Aplicaciones y resultados en talleres

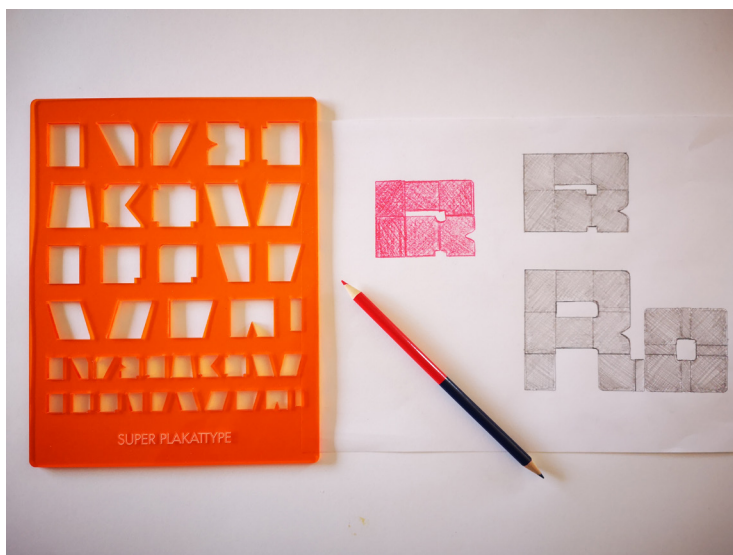
La mejor manera de probar las plantillas ha sido mediante la realización de talleres con público muy diverso: desde estudiantes de diseño gráfico o incluso

profesionales, hasta personas que se acercaban por primera vez a la creación de letras. También el rango de edad ha sido muy amplio: desde adultos hasta niños y niñas a partir de cinco de años.

Su testeo ha permitido mejorar las formas para optimizar sus recortes y posteriormente facilitar el dibujo con el uso de diferentes instrumentos de escritura. Una vez realizado este rodaje ya se establecieron programas didácticos en torno al uso de las plantillas con diversos objetivos.

Desde la creación de la primera plantilla en el año 2017 se han impartido una treintena de talleres. Unos dirigidos a un público amateur heterogéneo y de una franja de edades muy amplia (infantil, adolescente, adulto y familias) en instituciones culturales como el Centro Internacional de Cultura Contempo-

ránea Tabakalera en Donosti, el Centro Cultural del Ayuntamiento de Madrid Espacio Abierto de Quinta de los Molinos o el Centro Cultural de España en Santo Domingo (República Dominicana). Y otros en instituciones educativas enfocados a profesorado y estudiantado en diferentes cursos de grados y posgrados relacionados con el Diseño y la Comunicación como University of the Arts London (UAL), Universidade de Évora (Portugal), Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco (EHU-UPV), Universidad Pontificia de Salamanca, Universidad de Salamanca, Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología UDIT (Madrid), CESINE Centro Universitario (Santander) y Escuelas Superiores de Arte y de Diseño de Mérida, Carlos Pérez Siquier de Almería, Fernando Estévez de Santa Cruz de Tenerife, Corella en Navarra,



Figuras 10 y 11. La plantilla Super PlakatType permite crear letras de grandes tamaños pudiendo establecer varios niveles de anchura y altura

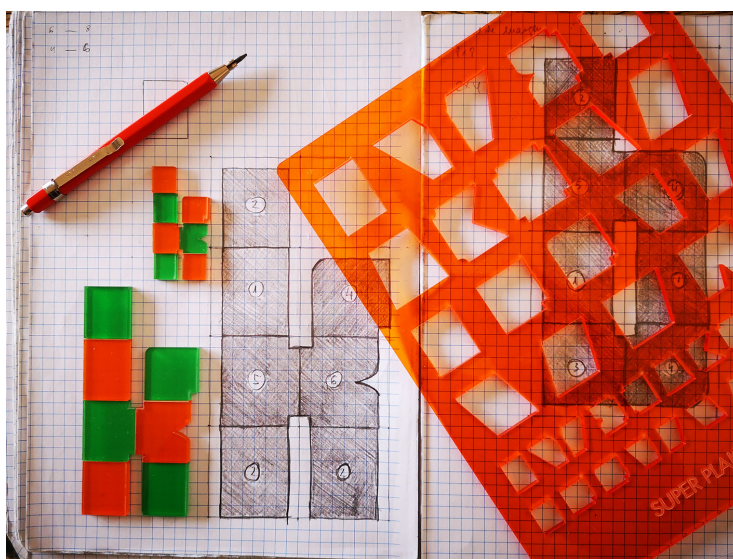




Figura 12. Desarrollo de ejercicios de «gimnasia tipográfica» mediante variaciones de letras.

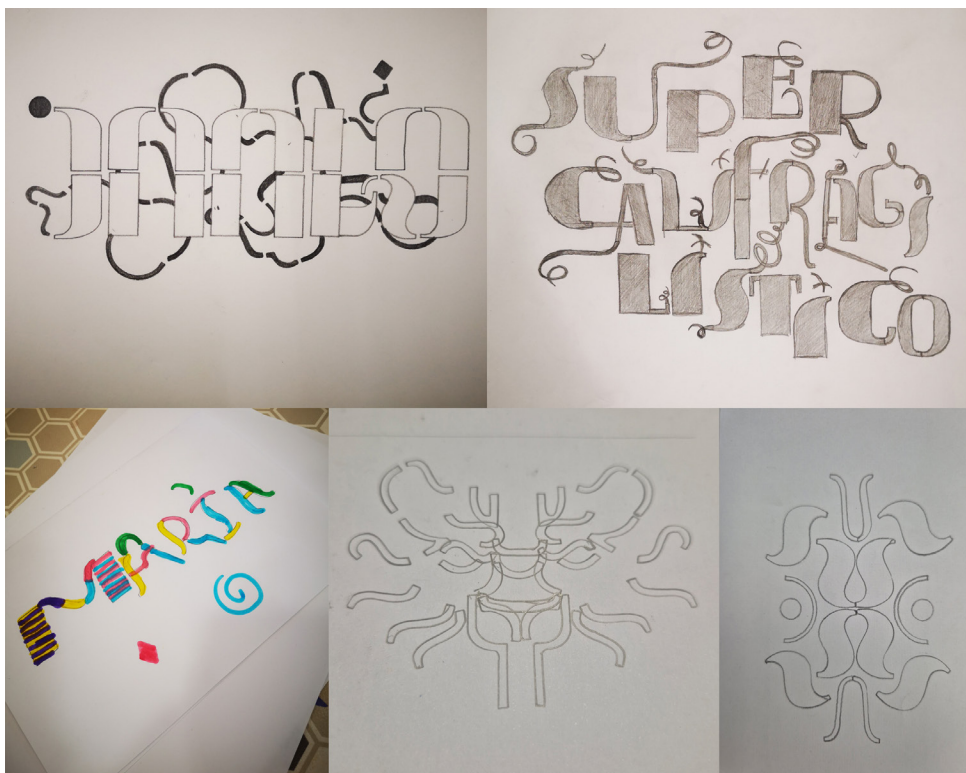


Figura 13. Desarrollo de ejercicios de rotulación de palabras e ilustraciones tipográficas.

Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos en Oporto y Escola de Arte Superior de Castelo Branco en Portugal.

La tipología de taller que más veces se ha llevado a cabo tiene como meta probar la creatividad de los participantes y llevar al límite las posibilidades de mezclar y combinar las formas que tienen las plantillas. Se trata de una especie de «gimnasia tipográfica» en las que se pide crear en un tiempo limitado de unos tres minutos la mayor cantidad posible de una letra o signo propuesto al azar por el profesor/a. Además de cantidad, se les pide variedad de forma, tamaño, anchura, altura y peso: mayúscula, minúscula, cuerpo grande, cuerpo pequeño, negrita, cursiva, condensada, expandida... Cuántas más propuestas hagan, mejor. Después juzgaremos su ejecución, su reconocimiento o su pertinencia (Figura 12).

Empezamos por letras aparentemente sencillas como son las vocales, pero posteriormente lo vamos complicando con consonantes más difíciles como la letra ge («g») o nuestra letra más emblemática, la eñe («ñ»). Pasamos también por signos como el amperсанд («&») o la interrogación («?») o incluso números como el ocho («8»).

Una vez que se ha roto el hielo y se ha calentado tanto la mano como la mente dibujando caracteres sueltos sin necesidad de que mantengan ninguna coherencia formal, pasamos a la creación de una pequeña palabra, con pocas letras. Pero aquí tienen que pensar que los glifos que la conforman deben tener una cierta homogeneidad entre sí. El vocablo breve que empleamos es «hola». Ampliamos el tiempo a seis minutos para pedirles diferentes diseños de esta composición y descubrir variaciones creativas de la misma palabra.

En el siguiente paso ya no buscamos diversidad y diferencia entre letras sino la integración a través del desarrollo de su propio nombre (en el caso de que haya un público infantil) o de una palabra completa (cuando el taller es para público adulto). Ahora ya se trata de un trabajo de rotulación.

Y para terminar les pedimos que realicen una «ilustración tipográfica» aprovechando los módulos para crear dibujos que pueden ser un objeto o animal y así explorar las posibilidades figurativas de las plantillas (Figura 13).

Tras esta intensa actividad toca reflexionar y revisar su trabajo. Se les solicita que señalen de todas

las variaciones que han hecho en cada ejercicio y seleccionen la que más les guste. Llega el momento de la puesta en común y comentarios por parte de todos los participantes del taller. Se ponen todos los trabajos en la pared para que puedan ser observados, analizados por los profesores y por el resto de compañeros.

Una variante más larga de este taller consiste en pasar a otro nivel mediante el desarrollo de una tipografía completa, un sistema tipográfico conformado por mayúsculas, minúsculas, numerales y signos de puntuación siguiendo una lógica constructiva modular con la plantilla utilizada.

Otra modalidad se enfoca en un proyecto de rotulación y *lettering* en el que se trabaja una palabra en la que su formación inicial está basada en los módulos principales de la plantilla, pero rematada y finalizada de forma libre (ya sin plantilla) mediante la formación de ligaduras, sombras, relieve y volumen que potencian la capacidad del mensaje gráfico.

La última variable en la finalización del taller consiste en la realización de un logotipo en el que se comparten características tipográficas con las propiedades ilustrativas que nos permiten las plantillas para realizar símbolos gráficos.

Conclusiones

Las plantillas tipográficas desarrolladas a partir de estos sistemas históricos ofrecen los siguientes beneficios tanto en el ámbito educativo como en el creativo:

- Comprensión estructural: ayudan a entender la anatomía básica de las letras, permitiendo a los estudiantes visualizar cómo se construyen los caracteres a partir de formas simples. Este enfoque facilita la comprensión de conceptos fundamentales de la tipografía como la modulación, el contraste y la proporción.
- Experimentación: su uso fomenta la creación de diseños originales y no convencionales. Al proporcionar un conjunto limitado de formas, las plantillas estimulan la creatividad, desafiando a los usuarios a pensar de manera innovadora para crear letras y composiciones únicas. Para los diseñadores, ofrecen una herramienta sencilla para realizar bocetos rápidos que posteriormente pueden digitalizar y vectorizar.
- Accesibilidad: permiten a personas sin formación en caligrafía o tipografía crear letras de aspecto profesional. Esto democratiza el proceso

de diseño tipográfico, haciendo que sea accesible a un público más amplio y diverso, desde expertos a aficionado y además, tanto para adultos como para niños.

- Versatilidad: pueden usarse para crear desde tipografías completas hasta piezas únicas. También puede ser utilizada para la creación de logotipos. Esta versatilidad las convierte en herramientas valiosas tanto para proyectos de diseño gráfico como para ejercicios de exploración tipográfica. Los resultados obtenidos son originales y creativos, alejándose de las tipografías estandarizadas y acercándose más al trabajo de *lettering* o caligrafía.

Desde el punto de vista pedagógico, las plantillas tipográficas se presentan como una herramienta valiosa para la enseñanza de la tipografía, tanto desde una perspectiva histórica como creativa. Para trabajar con ellas, no se necesitan materiales caros ni sofisticados. Simplemente papel, lápiz y/o rotulador. Y si quiere colorear, material de pintura.

El trabajo analógico con estas plantillas permite una mayor conciencia del proceso de diseño y de detalles que a menudo pasan inadvertidos en el trabajo digital, como la relación del espacio entre los caracteres. En definitiva, representan una fusión única de historia, creatividad y pedagogía en el mundo del diseño. Su persistencia y adaptabilidad ofrecen un puente entre lo analógico y lo digital.

Su facilidad de uso ha hecho que diversas instituciones educativas como las facultades de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca y de la Universidad del País Vasco o la EASD de Mérida en sus grados de Diseño las hayan incorporado en sus clases para entender la lógica constructiva de la letra y la capacidad figurativa e ilustrativa que tiene la tipografía.

La evolución del proyecto *TypeTool* pasa por ampliar la familia con nuevas referencias históricas, incluyendo alfabetos no latinos y propuestas contemporáneas que exploren otras lógicas modulares. También por profundizar en la hibridación analógico-digital, desarrollando recursos complementarios –como versiones vectoriales, fuentes derivadas o aplicaciones interactivas– que permitan continuar el trabajo iniciado pasando del papel a entornos digitales y colaborar de manera más estrecha con otras disciplinas del diseño como la identidad corporativa o la señalética.

Referencias bibliográficas

- Balius, A. y Trochut, A. (2004). *Super-veloz*. Blur.
- Catapult (s. f.). *Between Writing & Type: the Stencil Letter*. <https://www.catapult.be/en/between-writing-type-the-stencil-letter>
- Devroye, L. (s.f.). Fregio Mecano. *Type design information page*. <https://luc.devroye.org/fonts-58232.html>
- Elam, K. (2001). *Geometry of design: studies in proportion and composition*. Princeton Architectural.
- Friedl, F., Ott, N. y Stein, B. (1998). *Typography - When Who How*. Könemann
- Göldner, M. (2013). The Brüder Butter typefoundry. *Typography Papers*, 9, 91-116
- Kindel, E. (2019). *Stencil: a descriptive bibliography*. Reading: University of Reading
- Kindel, E. (2013). A reconstruction of stencilling based on the description by Gilles Filleau des Billetes. *Typography Papers*, 9, 28-65.
- Kindel, E. (2003). Recollecting stencil letters. *Typography Papers*, 5, 65-101.
- Heller, S. y Fili, L. (2020). *Stencil Type*. London: Thames & Hudson.
- Martínez Sicluna, V. (1945). *Teoría y práctica de la Tipografía*. Gustavo Gili
- McLean, R. (1987). *Manual de tipografía*. Hermann Blume.
- McNeil, P. (2017). *The visual history of type*. Laurence King.
- Rothenstein, J. y Gooding, M. (2004). *A B Z: más alfabetos y otros signos*. Blume.
- Satué, E. (1989). Super Tipo Veloz. Un sistema tipográfico para el pequeño impresor. *Cuadernos de Comunicación*, 1, 5-16.
- Spencer, H. (1995). *Pioneros de la tipografía moderna*. Gustavo Gili.
- Tubaro, A. y Tubaro, I. (1994). *Tipografía: estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión*. Editorial Nobuko.

Roberto Gamonal Arroyo. Es profesor universitario en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Une sus dos grandes pasiones, el Periodismo y el Diseño, escribiendo artículos y participando en diversos congresos, jornadas y ponencias. Investiga en temas relacionados con la tipografía y el diseño.

Pertenece a los colectivos tipográficos Unos Tipos Duros y Familia Plómez. Desde el 2012 se ha enfocado en las capacidades didácticas de la composición y la impresión artesanal en la enseñanza de la tipografía y el diseño gráfico. Y últimamente está explorando la combinación de las técnicas artesanales y digitales en un proyecto de plantillas tipográficas.