

# Manual de tipografía

2<sup>a</sup> edición revisada y ampliada

**John Kane**



alot

# **Manual de tipografía**

**Editorial Gustavo Gili, SL**

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61  
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

**Manual de tipografía**

2<sup>a</sup> edición, ampliada y revisada

**John Kane**

Título original: *A type primer. Second edition*

Publicado originalmente por Laurence King Publishing Ltd., Londres, 2011

Texto de la 1<sup>a</sup> edición:

Traducción de Mela Dávila

Revisión técnica de Josep Babiloni

Texto de la 2<sup>a</sup> edición:

Traducción de Darío Giménez

Diseño de la cubierta de Toni Cabré/  
Editorial Gustavo Gili, SL

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción:

Mela Dávila/Darío Giménez

© John Kane, 2002, 2011

y para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2005, 2012

ISBN: 978-84-252-2133-0 (PDF digital)  
[www.ggilis.com](http://www.ggilis.com)

## Créditos de las imágenes

Todos los números hacen referencia a la numeración de las páginas (a = arriba, ab = abajo, c = centro, d = derecha, i = izquierda)

Imágenes cortesía de: Apple, 47; © James Austin, Cambridge, Reino Unido, 19a; The Aviation Picture Library, Londres 45; reproducida con la autorización de Transport for London, 42; Bibliothèque Royale de Belgique, 20i; Bildarchiv Foto Marburg, 20a; cortesía de Trustees of the Boston Public Library/Rare Books, 19d, 20d, 21, 22, 23i, 23d, 24i, 24d, 32, 34, 38; © The British Library Board, 26; © Trustees of the British Museum, 16; The Museum and Study Collection del Central Saint Martins College of Art and Design, 37ab; Fototeca Unione, American Academy de Roma, 17d; © Peter Kent, Londres, 43; A.F. Kersting, 27a; LKP Archive, 31, 33, 39, 41/© Camera-photo Arte, Venecia, 25a/Paul M.R. Maeyaert, Mont de l'Enclus (Orroir), Bélgica, 29a, 35/© Peter Ashworth, 37a; Nina Pattek, 40ab; © Hattula Moholy-Nagy/DACS 2010, 40a; RMN, París, 17i; © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum/ARS, Nueva York, y DACS, London 2010, 44; Shutterstock, 88; E.M. Thompson, An Introduction to Greek and Latin Paleography, 1912, Clarendon Press, 18i, 18c, 18d, 19i, 19c; D. B. Updike, Printing Types: Their History, Forms and Use, Volume II, 1922, cortesía de Oxford University Press, 28.

## Agradecimientos

La escritora Grace Paley, dando un giro al famoso aforismo de Hipócrates, afirmó que ella escribía relatos cortos porque "el arte es demasiado largo, la vida es demasiado breve". Ese sentimiento resume estupendamente el porqué de la tardanza en publicar esta segunda edición. Las dolencias menores propias de la edad, combinadas con unas responsabilidades profesionales más exigentes, no siempre me permitieron centrarme tanto en este proyecto como debería haberlo hecho. Pido disculpas por el retraso. Esta edición es fruto de las contribuciones y sugerencias de algunos apreciados colegas. Quiero mostrar mi agradecimiento a Nancy Skolos por invitarme a enseñar tipografía en la Rhode Island School of Design, así como a Ernesto Aparacio, Jan Fairbairn, Lucinda Hitchcock, Matthew Monk, Bill Newkirk, Akefeh Nurosi, Douglass Scott, Hans van Dijk, Tom Wedell, Franz Werner y, especialmente, a Cyrus Highsmith y Krzysztof Lenk por sus enseñanzas sobre cooperación entre colegas y profesionalidad. Los estudiantes Mitchell Goldstein y Katherine Hughes, de la RISD, contribuyeron con su valiosa ayuda en clase.

En Northeastern, Ed Andrews, Isabel Meirelles y Russell Pensyl me mantuvieron en mi puesto de trabajo (lo cual no es poco); Cynthia Baron me brindó generosamente su experiencia y su asesoramiento y Elizabeth Cromley se leyó entera la primera edición, lo que quedó demostrado al encontrar la única errata que contenía (iminúscula!). Mucho les debo a mis alumnos Dwight Roell, Kate Terrado y Mitch Weiss por su ayuda a la hora de lidiar con algunas partes de este proyecto. Mis colegas, las profesoras Sophia Ainslie, Julia Hechtman y Karen Kurczynski hacen que mis días sean pura diversión, mientras que Mary Hughes echa por tierra con dulzura cualquier exigencia que le planteo. La administradora del departamento, Judy Ulman, personifica en cuerpo y alma todo lo que hacemos. Pero, sobre todo, van mi agradecimiento, mi profunda admiración y mi cariño para Andrea Raynor y Matthew Rich, quienes me ins-truyen a diario sobre cómo trabajar duro, sobre los Red Sox, sobre cómo distinguir a un caballo purasangre y sobre Todas Las Cosas Importantes. Gracias también a todos los revisores de la última edición: Andrea Marks (University of Oregon), Robert Newman (Savannah College of Art and Design), Liz Resnick (Massachusetts College of Art & Design) y David Smart (University of Plymouth, Reino Unido).

Mis generosos alumnos de la RSID han aportado algunos de los ejemplos que aparecen en esta edición. Les he mencionado de manera individual en cada una de las apariciones de sus trabajos, pero no puedo sino darles las gracias a todos ellos, aparezcan o no en estas páginas, por darme el mejor motivo que cualquiera pudiera tener para levantarse de la cama cada mañana. v

Me he apoyado, quizás demasiado, en la buena voluntad y la amplia experiencia de mis familiares y amigos. Me siento especialmente en deuda con mi madre, Carole Kane, por sus inagotables ánimos y su cariño inquebrantable, que mantiene pese al paso de los años.

Y, para acabar...

Algunas cosas no cambian. Como en la primera edición —de hecho, como en todo lo que hago—, Julie Curtis, David W. Dunlap, Nina Pattek y mi socio, Mark Laughlin, han sido mis referentes a lo largo de este proyecto. A ellos, una vez más, va dedicado este libro.

JK

# Índice

vi

v	Agradecimientos
viii	Presentación
<b>Conocimientos básicos</b>	<b>1</b>
2	Describir las partes de la letra
5	La fuente
8	Describir los tipos
10	Medir los tipos
12	Comparar los tipos
14	Tipos decorativos y para titulares
<b>Desarrollo</b>	<b>15</b>
16	Una línea temporal
48	Clasificación de los tipos para texto
<b>Letras, palabras, frases</b>	<b>51</b>
52	Comprender la forma de las letras
56	Mantener la altura de x
57	Forma y contraforma
62	Contraste
64	Reforzar el significado
70	Crear oraciones, encontrar el sentido
80	Texto y color
88	El español no es chino
<b>Texto</b>	<b>89</b>
90	El <i>tracking</i> , el <i>kerning</i> y el interletrado
94	Composición de textos
96	Textura
99	No es lo mismo mecanografía que composición tipográfica
100	El interlineado y la longitud de línea
106	Proporciones
114	Componentes de la página de texto
116	Ubicación del texto en la página
122	Páginas iniciales y finales
124	Indicar los párrafos
126	Destacar textos
132	Titulares dentro del texto
136	Líneas viudas y huérfanas

<b>Organización por columnas</b>	<b>137</b>
138	Composición en columnas
144	Alineaciones cruzadas
146	Expresarse con jerarquías tipográficas
156	Información tabulada
162	El texto como elemento gráfico e informativo
<b>Sistemas de retículas</b>	<b>177</b>
178	Introducción
179	Un ejemplo
180	Componentes de la retícula
188	Una retícula sencilla
194	Retículas para formatos grandes
200	Crear una retícula para texto
212	Crear una retícula para texto e imágenes
226	Conclusiones
227	Bibliografía
228	Índice de términos

# Presentación

viii

Diseñar es resolver problemas. El diseño gráfico consiste en resolver problemas creando signos. La tipografía es un conjunto de signos especialmente rico, porque consigue hacer visible el lenguaje. Saber trabajar con la tipografía es esencial para crear un diseño gráfico eficaz.

Dicho esto, puedo afirmar que  
**este es un libro práctico.**

A lo largo de los últimos veinte años que he dedicado a enseñar tipografía, he sido incapaz de encontrar un solo texto que les explicase con claridad a los estudiantes principiantes la compleja conjunción de mensaje, imagen e historia que conforma la tipografía. Algunos de los mejores textos sobre historia carecen de ejemplos suficientes; algunos de los mejores textos teóricos se dirigen más a los profesionales que a los novatos.

Y no hay ningún texto que ofrezca a los estudiantes la información fundamental de contexto de forma relacionada con los ejercicios básicos que se realizan en cualquier curso introductorio. Lo que pretendo con este libro es presentar los principios básicos y las aplicaciones tipográficas de un modo que refleje lo que ocurre en el aula, y corroborar esa información con una serie de ejercicios que consoliden los conocimientos adquiridos.

Mi intención es acompañarte a ti, estudiante principiante de diseño gráfico, hasta el punto en el que puedas comprender y demostrar los principios básicos de la tipografía. Si el instinto es la suma del conocimiento y la experiencia, este libro constituye un intento de ampliar ambas cosas con el fin de reforzar tus propias intuiciones tipográficas.

También debería señalar que este es un libro para autodidactas. Lo que yo sé sobre tipografía lo aprendí mediante la lectura, práctica y observación. Tuve la suerte de leer a Emil Ruder en primer lugar. Y también la de poder trabajar en Boston en una época en la que había docenas de profesionales de gran talento que estaban intentando resolver los mismos problemas a los que yo me enfrentaba cotidianamente, a medida que todos íbamos pasando desde los tipos de plomo hacia los tipos digitales de nuestros Macs, pasando por la fase intermedia de la fotocomposición. Lo que aprendí de todo este proceso fue la aplicación constante de la teoría en la práctica, a sentir un gran respeto hacia las letras y una búsqueda incesante de esos momentos en los que lo personal se unía —o por lo menos se acercaba— a lo platónico.

Paul Rand escribió en una ocasión: "La tipografía es un arte. La buena tipografía es Arte". Y aquí radica el problema tanto de los profesores como de los alumnos. El oficio puede de enseñarse. El arte está dentro de cada persona. Para muchos estudiantes que empiezan el hecho de que en tipografía no haya reglas seguras, ni exista un camino infalible para llegar al éxito, resulta frustrante. La dificultad pedagógica reside en que la tipografía es un sistema de principios basado en la experiencia, y esos principios siguen evolucionando a medida que evolucionan el lenguaje y los medios de comunicación. En innumerables ocasiones los estudiantes han preguntado: "¿Esto es correcto?", cuando de hecho no existe "lo correcto" en tipografía. La cuestión que deberían plantearse es: "¿Esto funciona? ¿Es útil?". Los diseñadores utilizan la tipografía como respuesta; como respuesta a un mensaje, a un público, a un medio. La única forma de saber si un tipo funciona bien es a través

de una observación directa e informada. Hace falta tiempo, y hacen falta ensayos y errores para saber qué es lo que funciona, y para no preocuparse por lo que pueda ser "correcto" o no.

Cuando hayas terminado los ejercicios de este libro, deberías tener ya la experiencia suficiente como para poner a prueba tus propias ideas sobre el uso de la tipografía. Al fin y al cabo, lo que cualquier diseñador aporta a un proyecto —la suma de lo que sabe y siente, su experiencia personal y única— es lo que garantiza que la variedad, la emoción y, ocasionalmente, la excelencia continuarán animando el diseño tipográfico. Este libro no trata sobre el estilo —una expresión característica de la actitud—, sino más bien sobre una forma clara y nítida de pensar y de hacer. El estilo pertenece al individuo; disfrutar pensando y haciendo es una sensación que todos pueden compartir.

Las actitudes que han impulsado la mayor parte de las páginas que siguen son las mismas que han animado la mayor parte del arte en el siglo xx:

**El contenido dicta la forma. Menos es más. Dios está en los detalles.\***

\* La primera idea es una variación del famoso dictamen del arquitecto Louis Sullivan: "La forma siempre sigue a la función". La segunda, aunque fue popularizada por el arquitecto Mies van der Rohe, fue enunciada por primera vez por Robert Browning en "Andrea del Sarto", 1855 (y, de hecho, esta idea ha existido en la literatura desde *Los trabajos y los días de Hesíodo*, que data del 700 a. de C., en el que el autor escribe: "Ni siquiera saben cuánto más es la mitad que la totalidad"). No he logrado establecer la fuente de la tercera, aunque se atribuye al arquitecto Louis Kahn.

Estos tres dogmas identifican claramente el trabajo del tipógrafo: la expresión clara y apropiada del mensaje del autor, la economía de medios inteligente y un entendimiento profundo del oficio. La idea fundamental que subyace en este libro es el resultado de dos observaciones muy sencillas. En primer lugar,

## la tipografía es física.

Hasta no hace mucho, cualquier formación en tipografía comenzaba necesariamente con la composición manual de tipos de metal. Sigue sin haber ningún modo mejor que este para comprender la absoluta fisicidad de la letra, su "cosedad". Cada día que pasa, sin embargo, resulta más imposible trabajar con tipos de metal. Para acercarse a la experiencia de manejar manualmente los tipos, se incluyen en este libro algunos ejercicios que exigen la representación cuidadosa de las letras. (He propuesto estos ejercicios sobre todo para los lectores que, como yo, carecen de las ventajas de una experiencia en las aulas. No se pretende que estos ejercicios sustituyan el trabajo con un buen profesor pero, desde luego, yo espero que puedan potenciar el aprendizaje también en ese caso.) Estos ejercicios te ayudarán no solo a afinar la coordinación entre tu mano y tu ojo, sino también a desarrollar cierta sensibilidad tipográfica. No puedes alcanzar esta sensibilidad solamente mirando y pensando. La única forma de valorar la realidad de los tipos es crear los tuyos propios.

Para algunos de los ejercicios iniciales, la mejor técnica consiste en trabajar con una buena fotocopiadora. Además de proporcionar copias rápidas y claras, así como ampliaciones y reducciones razonablemente fiables, también te permite trabajar con las letras dentro de un marco, un eco débil pero audible de la fundición de moldes en un lingote de plomo.

La segunda observación, sobre todo en términos tipográficos, es que

## la tipografía ha evolucionado a partir de la escritura manual.

Si bien pueden hacerse toda clase de cosas con la tipografía de un texto (en especial con un ordenador), tu trabajo logrará el mayor grado de integridad cuando lo que hagas refleje el mismo impulso que nos lleva a todos a ponernos a escribir: la comunicación efectiva, directa y útil.

He dado por hecho, sobre todo en los ejercicios finales, de que las personas que usan este libro se mueven con familiaridad en el ámbito de los programas Adobe Illustrator y Quark Xpress o Adobe InDesign. También deberías disponer de por lo menos una fuente de cada una de las clasificaciones que se describen en las páginas 48-50; de hecho, no estaría mal que escogieses los diez tipos que se destacan en la página 12. Estas tipografías ofrecen un fundamento sólido como una roca para cualquier clase de problemas relacionados con el diseño tipográfico que el futuro te pueda deparar.

He utilizado numerosos ejemplos con el fin de demostrar los puntos que planteo, porque una de las cosas agradables de trabajar con tipografía es que se puede ver de forma inmediata si algo funciona o no (por esa misma razón, he tratado de reducir el texto a su mínima expresión). He diseñado prácticamente todos los ejemplos para que fuesen lo mas sencillos posible. Y esto por dos razones: en primer lugar, porque lo "sencillo" es engañosamente difícil (y en el ámbito de la tipografía es, con frecuencia, lo deseable); y en segundo lugar, porque, como ya he dicho antes, este libro versa sobre la intención y el contenido, no sobre los efectos o el estilo.

Esta segunda edición incluye numerosas adiciones y correcciones respecto a la primera. Quizás la más significativa sea la web que la acompaña, [www.atypeprimer.com](http://www.atypeprimer.com). Allí se pueden encontrar muestras de trabajos de estudiantes, discusiones sobre las mejores prácticas de tipografía para la web, recomendaciones para hacernos con una biblioteca de tipos sólida, enlaces a contenidos sobre tipografía y otros temas relacionados. Considero que la web es una ampliación lógica del material contenido en el libro y os animo a que la consultéis con frecuencia. El descubrimiento tal vez más sorprendente que he hecho desde la primera edición es la relación directa que existe entre una buena tipografía para impresión y una buena tipografía para la web. Confío en que la web de este libro demuestre claramente cómo se trasladan a la pantalla los principios de la tipografía impresa.

Los ejemplos de este libro tienen el objeto de demostrar que el carácter y la legibilidad del texto solo se entienden en el contexto de los blancos o espacios vacíos: lo que el diseñador de tipos Cyrus Highsmith llama "donde no está el tipo". Un buen tipógrafo no deja de controlar y manipular constantemente la relación entre forma (donde está el tipo) y contraforma (donde no está). Para comprender esta relación, es esencial entender el texto como una progresión de espacios (a la derecha). Cualquier cambio que se introduce en un espacio afecta de inmediato a su relación con todos los demás. Quien esté familiarizado con los principios de la Gestalt encontrará sin duda similitudes con los conceptos de contigüidad, continuidad y cierre. Concluyo la presente introducción con esta observación porque considero que es crucial para la buena tipografía y porque nos ofrece un punto de partida ideal. A medida que avances en la lectura de este libro, ten en cuenta cómo funcionan los espacios, tanto en los ejemplos que mostramos como en las propias páginas.



El espacio interno del carácter



El espacio entre los caracteres



El espacio entre las palabras



El espacio entre las líneas

paused before a l  
door, from which  
see the whole of  
This room wa  
by Dantes' fathe

door, from which  
see the whole of  
This room was c  
by Dantes' fathe

El espacio entre los párrafos

der is already  
dows, over each  
icipal cities of  
l although the  
l with impatient  
onal friends of  
ler to do greater  
end the nuptial  
ion could

The feast had  
familiar. The ap  
of which was wr  
France; beneath  
entertainment w  
and expectant gu  
the bride-groom  
honor to the occ  
Various rumo  
feast; but all see

The feast had been made ready on the second floor at La Reserve, which was written in golden letters for some inexplicable reason. Entertainment was fixed for twelve o'clock, an hour previous to the bride-groom, the whole of whom had arrayed themselves in their best attire.

Various rumors were afloat to the effect that the owners were intended.

Danglars, however, who now made his appearance, accosted the bridegroom late.

In the meantime, late, M. Morrel appeared, and was ushered into the room. He thus delighted to know whether he would ever be first in choice of their superiors so exactly coincided with their own.

With the entrance of M. Morrel, Danglars and Caderousse lived in a state of lively sensation, and to beseech him to make haste.

Danglars and Caderousse set off upon their errand at full speed, the bride, by whose side walked Dantes' father; the whole party.

Neither Mercedes nor Edmond observed the strange ex-

El espacio entre las columnas de texto

El espacio entre el texto y el borde de la página

# **Conocimientos básicos**

## Describir las partes de la letra

2

Al igual que cualquier otro oficio que haya evolucionado durante quinientos años, la tipografía utiliza cierto número de términos técnicos. Estos términos describen en su mayoría las partes específicas de las letras. Es buena idea acostumbrarse a este vocabulario. Si se conocen las partes que componen una letra, es mucho más fácil identificar cada uno de los tipos.

(En las entradas que siguen, los términos que aparecen en **negrita** se describen en algún otro lugar de esta lista.)



ABC

### Trazo

La línea que define la forma básica de las letras



AMV

### Ápice/vértice

El punto creado por la unión de dos **astas** diagonales (**ápice** en la parte superior, **vértice** en la parte inferior).



FTY

### Brazo

Los trazos cortos que salen del **asta** de la letra, tanto si son horizontales ("E", "F", "T") como si se inclinan hacia arriba ("K", "Y").



b d h k

### Ascendente

La porción del **asta** de una letra minúscula que se proyecta por encima de la **línea media**.



CGS

### Uña

El medio **remate** que caracteriza a algunos trazos curvos.

### Línea de base

La línea imaginaria que define la base visual de las letras (véase el diagrama en la parte inferior).

### Línea media

La línea imaginaria que define la **altura de x** de las letras (véase el diagrama en la parte inferior).

### Altura de x

La altura de la "x" minúscula en una fuente determinada (véase el diagrama en la parte inferior).

altura de ascendentes  
altura

línea media

línea de base

altura de descendentes



**Pico**

El medio **remate** de algunos brazos horizontales.

**Bucle o panza**

La forma redondeada que describe una **contraforma**. El bucle o panza puede ser abierto o cerrado.

**Perfil, filete o barra transversal**

El **trazo** horizontal de una letra que une dos **astas**.

**Cuadratín/medio cuadratín**

El cuadratín, que en la tradición anglo-sajona se basa en la anchura o grosor del carácter de una "M" en caja alta, es el espacio que mide lo mismo que el cuerpo del tipo (en un cuerpo de 48 puntos, por ejemplo, el cuadratín mide 48 puntos de anchura).

Medio cuadratín es, pues, la mitad de un cuadratín. Con frecuencia se utiliza el signo raya para describir el espacio del cuadratín y el signo menos para el medio cuadratín.

**Cruz o travesaño**

El **trazo** horizontal de una letra que atraviesa su **asta**.

**Apófige**

La transición entre el **remate** y el **asta**.

**Horcadura**

El espacio interior que se crea donde se unen dos **trazos**.

**Contrapunzón**

El espacio que hay en el interior de una letra, que tiene un contorno cerrado por completo o bien parcialmente cerrado.

**Descendente**

La porción del **asta** de una letra en caja baja que se proyecta por debajo de la **línea base**.

**Oreja**

El **trazo** que se extiende más allá del **asta** principal de la letra.

**Lágrima**

La terminación redondeada de un **trazo** que no es un **remate**.

**Cola**

**Trazo** corto que parte del **asta** de la letra, tanto en la parte inferior del **trazo** ("L") como inclinándose hacia abajo ("K", "R").

**fi fi fl fl**

#### Ligadura

El carácter formado por la combinación de dos o más letras.

**h n**

#### Hombro

El **trazo** curvo que no forma parte de un **bucle**.

**O O e e**

#### Modulación

La orientación de la letra, según la indica el **trazo** fino en las formas redondas.

**g**

#### Cuello

El **trazo** que conecta el **bucle** y el **ojal inferior** de la caja baja de una "G".

**S**

#### Doble arco

El **asta** curva de la "S".

**g**

#### Ojal inferior

En algunos tipos, el **bucle** creado en el **descendente** de la caja baja de una "G".

**b q G**

#### Espolón

La extensión que articula la unión de un **trazo** curvo y un **trazo** rectilíneo.

**Q j**

#### Gancho o cola

El **trazo** curvo o diagonal que presentan en su extremo determinadas letras.

**A T M**

#### Remate

El pie en ángulo recto u oblicuo que se halla al final del **trazo**.

**T V b p**

#### Asta

El **trazo** vertical u oblicuo más característico de la letra.

**T t**

#### Terminal

La terminación de un **trazo** que no tiene **remate**. Este término es, en cierto modo, una palabra comodín. Los terminales pueden ser planos ("T", como arriba), aplazados, agudos ("t", como arriba), graves, cóncavos, convexos o redondeados como una pelota o una **lágrima**.

## La fuente

La fuente completa de un tipo contiene mucho más que veintiséis letras, diez numerales y algunos signos de puntuación. Para trabajar bien con la tipografía, habrá que asegurarse de que se está trabajando con una fuente completa, y también se debería saber cómo hay que usarla.

### Caja alta

Las letras mayúsculas, incluidas determinadas vocales acentuadas, la cedilla (ç) y la tilde de la ñ, así como las ligaduras entre a/e y o/e (æ, œ).

A Å Â Ä À Á Ã Æ B C Ç  
D E É È Ê Ë F G H I Ì Í Ï J K L M  
N O Ó Ò Õ Ö Ø Ø Æ P Q R S  
T U Ú Ù Û Ü V W X Y Z

### Caja baja

Las letras de caja baja incluyen los mismos caracteres que las de caja alta, más las ligaduras entre f/i, f/I, f/f y f/f/i, y la esset (la doble s alemana).

a á à â ä å ã æ b c ç ð e é è ê ë  
f ffi fl ffi ffi g h i ï ì ï j k l m n ñ  
o ó ò ô ö ø ø Æ p q r s ß  
t u ü û ù ú v w x y z

### Versalita

Son letras en caja alta reducidas a la altura de x del tipo. Las versalitas se encuentran sobre todo en las fuentes con remates, como parte de lo que a menudo se denomina caracteres expertos. Casi todo el software tipográfico incluye un comando de estilo que genera una versalita que se basa en las formas de las letras de caja alta. Estas versalitas que se generan de forma artificial no deben confundirse con las versalitas verdaderas (incluidas en la fuente).

A Á À Â Ä Å Ã Æ B C Ç D E É È Ê Ë  
F G H I Ì Í Ï J K L M N Ñ  
O Ø Ó Ò Ô Ö Ø Æ P Q R S Š  
T U Ú Ù Û Ü V W X Y Ý Z Ž

Aa

Versalita  
de la Baskerville  
generada de  
forma artificial

Aa

Versalita de  
la Baskerville  
propia de la  
fuente

Tipo mostrado:  
Monotype Baskerville

## Numerales de caja alta

También llamados cifras capitales, estos numerales tienen la misma altura que las letras de caja alta y están compuestos con la misma anchura de *kerning*. Resultan especialmente útiles para usarlos en tablas, o en cualquier contexto que requiera letras de caja alta.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

## Numerales de caja baja

También se denominan cifras de estilo antiguo o cifras de texto; están compuestos a la altura de x, con ascendentes y descendentes. Son idóneos para los casos en que necesitan combinarse letras en caja alta y en caja baja. Los numerales en caja baja son mucho menos frecuentes en los tipos de palo seco que en los tipos con remates.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

## La cursiva

Actualmente la mayoría de las fuentes se crean con sus correspondientes cursivas. Las versalitas, sin embargo, casi siempre son solo romanas. Al igual que ocurre con las versalitas, las cursivas que se generan artificialmente no presentan el mismo aspecto que las cursivas genuinas.

Obsérvese la diferencia entre una cursiva “verdadera” y lo que suele llamarse una “oblicua”. En una verdadera cursiva las formas hacen referencia a la escritura cursiva manuscrita que se empleaba en la Italia del siglo xv. Las oblicuas, por lo general, se basan en la forma redonda de un tipo. Las tipografías contemporáneas suelen difuminar la distinción entre cursiva y oblicua, pero es necesario ser consciente de las diferencias que existen entre ambas.

A Å Â Ä À Á Æ B C Ç D  
E Ë È É F G H I Ì Í Ð K L M  
N Ñ O Ø Ö Ò Ó œ P Q R S T  
U Ü Û Ù Ú V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
*a å â ä à á æ b c ç d e ë ê è é ffi fl ff  
ffi fl g h i ì í ð k l m n ñ o ø ö ò ó œ  
p q r s ß t u ü û ú v w x y z*  
I 2 3 4 5 6 7 8 9 0

**a a**

Baskerville  
redonda  
con su cursiva

**a a**

Univers 55  
(redonda)  
y Univers 56  
(oblicua)

## Puntuación

## y caracteres misceláneos

Aunque todas las fuentes contienen signos de puntuación estándar, los caracteres misceláneos pueden variar de unas tipografías a otras. Es importante estar familiarizado con todos los caracteres de los que se dispone en una fuente determinada, antes de escoger el tipo indicado para un trabajo concreto.

! \* - — \_ ( ) { } [ ] “ ” ‘ ’ ∴ , ; …  
/ ? ♂ † ‡ § < > « » ¶ & # \$ \$ € £ ¥  
TM © ® @ a o m < > + ± =  
÷ • ° ℐ ℒ ℑ ℘ ℑ f ⋅ ⋄ ⋉ μ / - √ ' " 1  
% %₀ ¹/₈ ¹/₄ ¹/₃ ³/₈ ¹/₂ ⁵/₈ ²/₃ ³/₄ ⁷/₈

## Ornamentos (*dingbats*)

Se llaman ornamentos los diversos símbolos destinados a ser utilizados junto con la tipografía. La mayoría de los ornamentos se comercializan como una fuente completa, y no en conjunto con una tipografía.

A comprehensive set of symbols used in mathematics, science, and everyday communication. It includes basic arithmetic operators (+, -, ×, ÷, =, ±), currency symbols (@, °, ′, ″, c%, a%), directional arrows (left, right, up, down), playing card symbols (hearts, diamonds, spades, clubs), geometric shapes (circle, square, triangle, diamond, cross), and other symbols such as ellipses, a checkmark, and gender symbols.

### Tipos mostrados:

Monotype Baskerville (páginas 6-7), y Universal News y Commercial Pi (página 7, abajo)

## Describir los tipos

8

Cuando se conocen las partes de las letras, pueden identificarse los diferentes tipos con facilidad. Más allá de los rasgos característicos de un tipo, sin embargo, existen también aplicaciones de estilo que deberías reconocer. En una misma familia tipográfica pueden darse algunos de estos estilos, combinaciones de ellos o todos en su conjunto.

### Redonda

#### Redonda

Es el estilo básico de las letras, y también se las denomina "romanas" porque las letras en caja alta derivan de las inscripciones en los monumentos romanos. Cuando se utiliza para describir el estilo de un tipo, el término "redonda" siempre hace referencia a la caja baja. En algunas tipografías existe un trazo ligeramente más fino que la redonda, que se denomina *book*.

### Cursiva

#### Cursiva

También llamada "italica", nombre que procede de la escritura manuscrita italiana del siglo xv en la que se basan sus formas. (Véase la página 6 para una descripción de las letras oblicuas.)

### Negrita

#### Negrita

Caracterizada por un trazo más grueso que la redonda, según las anchuras de trazo relativas que tenga un tipo puede denominarse seminegra, negra, extranegra o supernegra. En algunos tipos (en especial Bodoni), a la versión más negrita se le llama **de cartel** o **"poster"**.

### Fina

#### Fina

Tiene un trazo de menor grosor que la letra redonda. Las de trazos aún más delgados suelen denominarse superfinas.

### Estrecha

#### Estrecha

Tal como su nombre indica, es una versión estrecha de la letra redonda. Los estilos muy estrechos también suelen llamarse letras compactas.

## Ancha

Es exactamente lo que estás pensando: una variación expandida de la letra redonda.

La confusión de estilos dentro de las familias tipográficas puede resultar desalentadora para los principiantes; desde luego, sigue siendo una pequeña molestia incluso entre los diseñadores más experimentados. La única forma de manejar la profusión de nombres —como cuando se aprenden los verbos irregulares en francés— es aprendérselos de memoria. (Véase en la página 44 la propuesta de Adrian Frutiger para resolver este problema de nomenclaturas.)

# Ancha

9

**Adobe Caslon SemiBold**  
**Akzidenz Grotesk Regular**  
**Akzidenz Grotesk Medium**  
**Bodoni Old Face Medium**  
**Futura Book**  
**Helvetica Compressed**  
**Gill Sans Heavy**  
**Gill Sans Extra Bold**  
**Gill Sans Ultra Bold**  
**Grotesque Black**  
**Meta Normal**  
**Univers Thin Ultra Condensed (Univers 39)**

## Medir los tipos

10 Además de su propio vocabulario, la tipografía tiene también sus propias unidades de medida. En un principio, el tamaño venía determinado por la altura de las piezas materiales de los tipos de plomo. Obviamente, ya no es habitual que utilicemos tipos de plomo para componer; pero el concepto de letras fundidas en pequeñas piezas de plomo sigue siendo la forma más útil de pensar, en lo que se refiere a tamaños de letras. Aunque originalmente el tamaño del tipo correspondía al tamaño del cuerpo del tipo (el lingote de metal en el que se fundía la letra), en la actualidad lo habitual es que la medida corresponda a la distancia entre el extremo superior del ascendente y el extremo inferior del descendente.

El espacio entre líneas de texto se denomina interlineado. Originalmente se conseguía mediante tiras de plomo (en inglés, *lead*, y de ahí el término *leading*, que refiere en inglés al interlineado) que se situaba entre las líneas de tipos de metal.

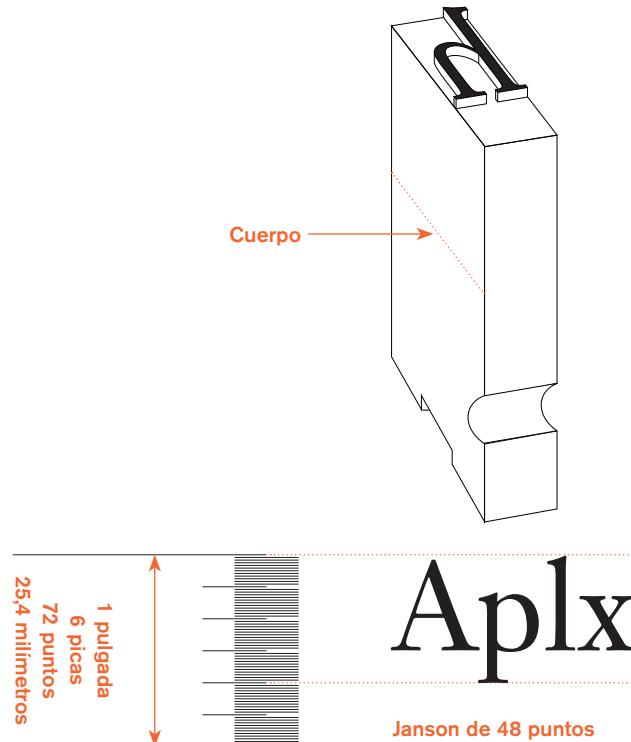
Calculamos el tamaño de los tipos con unidades que se llaman puntos. Un punto, tal como se utiliza hoy en día, mide 0,35 mm, o 1/72 pulgadas. La pica, también muy utilizada por los impresores, consta de 12 puntos. En una pulgada hay 6 picas.

Cuando escribimos una dimensión en picas y puntos, la abreviatura estándar es **p.**

**6 picas**  
se escribe  
**6p** o bien **6p0**

**6 picas, 7 puntos**  
se escribe  
**6p7**

**7 puntos**  
se escribe  
**7 pt, 0p7**, o bien **p7**



Cuando se especifica el tamaño del tipo y el interlineado, debe utilizarse una barra entre los dos números.

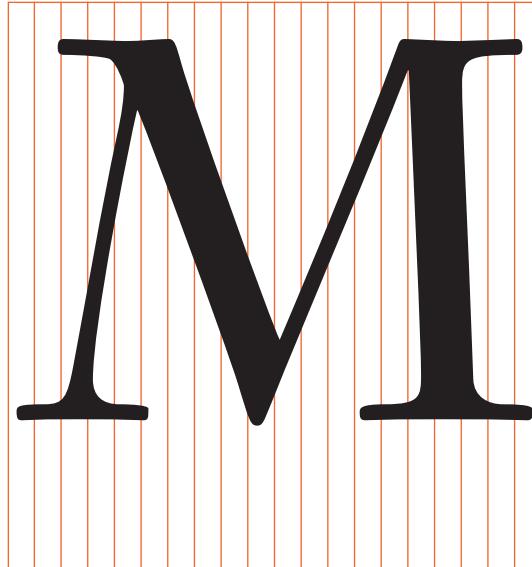
**Univers de 10 puntos con interlineado de 2 puntos**  
se escribe  
**10/12 Univers**

Siempre que se abre un programa de ordenador en el que se requiera alguna tarea de composición tipográfica, hay que asegurarse de que las medidas predeterminadas están en puntos y picas.

### Anchura de carácter

La anchura de carácter está formada por la letra en sí misma más el espacio que se necesita a cada uno de sus costados para que no se superponga a otra letra. Las anchuras de carácter se describen en **unidades**, una medida completamente arbitraria que varía de un sistema a otro. En el ejemplo que aparece a la derecha, la "M" de caja alta (por lo general, la letra más ancha) mide 20 unidades de anchura; la medida podría también ser de 40 unidades o de 18 unidades.

Cuando los tipos se fundían a mano, podía ocurrir que cada una de las letras tuviese una anchura de carácter única. A medida que se ha desarrollado la composición tipográfica mecánica, los diseñadores de tipos se han visto forzados a restringir el número de anchuras de carácter de una tipografía dada, con el fin de adaptarse a las limitaciones del sistema (metal o fotocomposición) de producción de tipos. A una "a" y a una "e", por ejemplo, puede asignárseles la misma anchura de carácter en algunos sistemas, porque la tecnología no ha sido capaz de admitir distinciones más sutiles. La tecnología digital actual ha avanzado mucho en la restauración de la variedad que imperaba entre los tipos fundidos en plomo. Muchos programas de *software* funcionan a una escala de 200 unidades referidas a la anchura de carácter de una "M".



1.234.567,00  
450.118,19

1.234.567,00  
450.118,19

Tradicionalmente, los numerales de caja alta presentaban anchuras de carácter idénticas, de tal forma que quedaban alineados verticalmente (véase ejemplo superior), a diferencia de los numerales de caja baja, diseñados con anchuras variables. En muchas de las actuales fuentes OpenType han desaparecido estas diferencias.

## Comparar los tipos

12

Imagen, historia y significado convergen en todos los aspectos de la tipografía, incluso en las letras más simples.

Los diez tipos que se muestran en estas dos páginas representan quinientos años de diseño de tipos. Los hombres y las mujeres que las dibujaron deseaban alcanzar dos objetivos: una buena legibilidad y una expresión adecuada de la estética de su tiempo. Estos tipos (y hay otros como estos) han sobrepasado el segundo de los objetivos. Han seguido utilizándose durante décadas —en algunos casos, durante siglos— después de que fueran diseñados, y han seguido siendo considerados como buenas expresiones de nuestra manera de pensar, de leer y escribir, y también de nuestra manera de imprimir.

En tu condición de principiante en el mundo de la tipografía, deberías estudiar estos diez tipos con suma atención. En cualquiera de los ejercicios que propone este libro —y casi en cualquiera de tus primeros proyectos—, estos diez tipos son todo lo que necesitas para desarrollar tu habilidad. Cuando hayas comprendido cómo utilizarlos de forma adecuada y eficaz, estarás bien preparado para comprender y valorar otros tipos a medida que los vayas encontrando en tu camino.

Las fuentes completas de la mayoría de los tipos que se ven aquí se muestran en el capítulo dedicado al “Desarrollo”, páginas 15-50.

Bembo

Garamond

Janson

Caslon

Baskerville

Bodoni

Serifa

Futura

Gill Sans

Univers

# Radiografía

Al estudiar el trabajo de otros diseñadores, se descubrirá que muchas personas que se dedican seriamente a trabajar con tipografías emplean una paleta de tipos limitada. Algunos, de hecho, desarrollan toda su carrera utilizando solamente uno o dos tipos.

Para nuestros propósitos, lo que merece la pena observar no son las semejanzas entre estos tipos, sino sus diferencias; la acumulación de elecciones que hace que cada uno de ellos sea única. Compárense, por ejemplo, las distintas formas de la "a" en caja baja:

a a a a a a a a a a

Más allá de las diferencias más obvias en la altura de x, estas formas presentan una gran riqueza de variantes en el grosor de línea, la anchura de trazo relativa y otras relaciones internas, así como en la sensación que producen. Para un buen tipógrafo, cualquiera de estas sensaciones connota una aplicación que viene determinada por el uso y la expresión. En otras palabras, todas las tipografías sugieren las aplicaciones para las que son adecuadas.

Como dijera Eric Gill, las letras son cosas, y no imágenes de cosas. En tanto que la letra genérica "A" puede indicar cierta cantidad de sonidos distintos, la "a" de caja baja de la Bembo es un carácter específico que difiere tanto en la forma como en la sensibilidad de las "a" de caja baja de la Bauer Bodoni, la Serifa 55, la Helvetica o la Futura. Las cinco letras transmiten la idea de "A", pero cada una de ellas presenta su propia estética.

R R R R R R R R R R

La letra "R" en caja alta (sobre estas líneas) muestra la gama de actitudes que los tipos son capaces de transmitir. Si examinas estas formas durante el tiempo suficiente, seguro que acabarás decidiendo que algunas de las colas parecen más caprichosas, en tanto que otras son más elegantes; algunas tendrán un aspecto más mecánico, otras parecerán más caligráficas, algunas serán armónicas y otras serán extrañas. Lo que este examen te enseña es qué impresiones te producen los distintos tipos. Te enseñan lo que tú aportas al debate acerca de qué es lo adecuado en lo que respecta a la elección de los tipos.

## Tipos decorativos y para titulares

14

En el grueso de este libro, los tipos y fuentes que hemos investigado se han diseñado como **tipos de lectura**, es decir, tipos destinados principalmente a componer textos a un tamaño de entre 6 y 12 puntos. Los tipos que se han diseñado específicamente para usarse en tamaños a partir de 18 puntos, para titulares o destacados o con **fines decorativos**, se conocen como tipos *display*. La mayoría de las fuentes que se producen en la actualidad pertenecen a esta categoría de fuentes decorativas y para titulares.

No resulta difícil comprender por qué son populares las fuentes de esta categoría. Como queda demostrado en los ejemplos de la derecha, hacen gala de un carácter, una personalidad, una historia y un estilo de infinita variedad. Los tipógrafos experimentados las emplean para añadir una chispa de contraste a composiciones equilibradas. Los neófitos, por desgracia, recurren a ellas con demasiada frecuencia para añadir expresividad a composiciones que, en caso contrario, resultarían informes y anodinas.

Las mismas características que hacen atractivos a estos tipos decorativos al componerlos a gran tamaño —compresión o anchura extrema de las letras, contraformas inusualmente generosas o diminutas, complejidad de detalles, fuertes referencias iconográficas— los hacen también inadecuados para tamaños de texto de lectura (véase ejemplo abajo a la derecha). Conviene tener en cuenta que este tipo de fuentes están concebidas más para ser "visitas" que para ser "leídas".



De arriba abajo:  
Bifur  
Broadway  
Brush Script  
Cooper Black  
Futura Black  
Goudy Text  
Haettenschweiler  
Hobo  
Kaufmann  
Mistral  
Onyx  
Peignot  
Playbill  
Runic

# **Desarrollo**

# Una línea temporal

16

Un alfabeto es una serie de signos —las letras— sobre las que existe un consenso cultural para que sirvan como representación de sonidos específicos. Antes de que los fenicios (una comunidad de navegantes y comerciantes que vivió en lo que hoy en día es el Líbano) desarrollaran un alfabeto, en torno al 1500 a. C., el lenguaje escrito representaba una palabra completa en cada signo. El dibujo de un toro significaba un toro, con independencia de su pronunciación. Ser capaz de escribir —de documentar el discurso— significaba conocer los millares de marcas que representaban todas las cosas del mundo conocido. Al desarrollar un sistema que dependiese del sonido (a) y no del objeto (toro) o del concepto (amor), los fenicios lograron expresar todo el lenguaje con veinte signos, en lugar de cientos de miles de ellos. La escritura —cuneiforme, jeroglífica— se había practicado durante varios milenios antes de que los fenicios elaborasen su conjunto de signos, pero para nuestros propósitos —el estudio de las letras—, en el principio fue el alfabeto.

La palabra “alfabeto” surge de la compresión de las dos primeras letras del alfabeto griego: alfa y beta. Ya en el 800 a. C., los griegos habían adoptado las veinte letras del alfabeto fenicio, pero cambiando la forma y el sonido de algunas de ellas. (El alfabeto fenicio es también el precursor de los alfabetos hebreo y árabe modernos, aunque nosotros nos centraremos en la evolución de su variante europea.)

En la península italiana, primero los etruscos y luego los romanos se apropiaron del alfabeto griego para sus propios usos. Los romanos cambiaron las formas de varias letras griegas y añadieron las letras “G”, “Y” y “Z”. A medida que la influencia de Roma se expandía por toda Europa, Asia Menor y el norte de África, también se expandieron el alfabeto romano y las letras romanas.

**Desarrollo de los primeros alfabetos: del fenicio al romano**

**Siglo iv a. C.**

**Estela votiva fenicia**

**Cartago, Túnez**

La estela tiene una inscripción de cuatro líneas dirigida a Tanit y a Baal Hamón.



Inicialmente, escribir consistía en hacer incisiones sobre una superficie de arcilla húmeda con un palito afilado, o bien en grabar unos trazos sobre una piedra con un cincel.

Puede verse que las formas de las letras de caja alta (que durante casi dos mil años fueron las únicas letras existentes) han evolucionado a partir de estas herramientas y estos materiales. En esencia, las letras de caja alta son una combinación sencilla de líneas rectas y fragmentos de círculos, tal como requerían los materiales y las herramientas empleados en los primeros tiempos de la escritura. Cada letra funciona con independencia de las demás. Este aspecto “epigráfico” (inscripción) o “lapidario” (grabado en una piedra) es el que diferencia las letras en caja alta de las letras en caja baja.

**La evolución de la letra “A”:**



Fenicia  
Año 1000 a. C.



Griega  
Año 900 a. C.



Romana  
Año 100 a. C.

**El alfabeto llegó desde Fenicia, pasando por Grecia, hasta Roma, y a continuación se expandió por todo el Imperio Romano.**



**Fecha desconocida**

**Fragmento de origen griego**

Grabado en piedra



Los griegos modificaron la dirección de la escritura. Los fenicios, al igual que otros pueblos semíticos, escribían de derecha a izquierda. Los griegos desarrollaron un estilo de escritura llamado boustrophedon (“como ara el buey”), que consistía en escribir las líneas de texto de derecha a izquierda y de izquierda a derecha alternativamente.

Al cambiar la dirección de la lectura, los griegos cambiaron también la orientación de las letras, como en este ejemplo:

ALCABMIAIRLADIREECICIONDELALE  
CTURALOSGRIEGOSCAMBIARON  
LAORIENATCICIONDELASLETRAS

(Nota: los griegos, al igual que los fenicios, no utilizaban ni espacios entre letras ni signos de puntuación). Posteriormente, los griegos pasaron a escribir únicamente de izquierda a derecha.

**Finales del siglo I a. C.**

**Inscripción augusta en el Foro romano**

Roma

17



Los grabadores etruscos (y después los romanos) que empleaban el mármol para trabajar pintaban sobre él las letras antes de inscribirlas.

Algunas características de sus trazos —el diferente grueso entre los trazos verticales y los horizontales y el hecho de que los trazos fuesen más anchos en sus dos extremos— que se transmitieron a las formas grabadas.

No todos los primeros textos escritos se inscribieron en arcilla o se grabaron en piedra. Los contratos comerciales, la correspondencia, incluso las canciones de amor necesitaban un medio que fuese menos formal y menos engoroso que la piedra. Desde el 2400 a.C., a lo largo del Mediterráneo oriental, los escribas utilizaron un cálamo y el papiro para escribir. El papiro se fabricaba a partir de una planta parecida al bambú que crecía en el valle del Nilo. Las fibras internas de la planta se convertían en pulpa, que

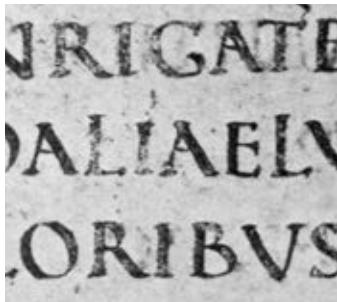
después se extendía bien plana y luego se secaba bajo la presión de unas prensas muy pesadas. A pesar de que era relativamente fácil de utilizar, el papiro tenía varias desventajas. No podía escribirse en sus dos caras y era demasiado quebradizo para ser doblado. Su mayor desventaja, sin embargo, era que solamente provenía de un lugar: Egipto. Su disponibilidad, por tanto, se veía limitada no solo por la cuantía de la cosecha anual de papiros, sino también por la voluntad de comerciar del faraón.

La comunicación efímera —notas, cálculos, transacciones sencillas— solía inscribirse en unos paneles de cera enmarcados en madera. Cuando la comunicación había cumplido su propósito, la cera podía alisarse para ser utilizada de nuevo. Esta práctica se mantendría hasta la Edad Media.

## El texto manuscrito de los años 100 a 1000 d. C.

18

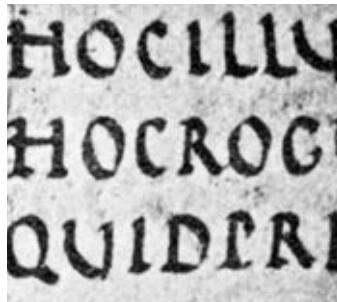
Siglo IV o V  
Capital cuadrada



Las letras capitales cuadradas eran la versión escrita de las mayúsculas lapidares que se encuentran en los monumentos romanos. Al igual que los modelos epigráficos en los que están inspiradas, a los extremos de los trazos principales de estas letras también se les añadían unos remates. La variedad de anchuras de trazo se conseguía mediante el uso de una pluma de caña que se sostenía en un ángulo de aproximadamente 60 grados respecto de la perpendicular.

En el 150 a. C., el pergamino había sustituido ya al papiro como soporte para la escritura. Se hizo célebre sobre todo el que se fabricaba en Pérgamo (de donde deriva su nombre); el pergamino se obtenía a partir de las pieles de ovejas y cabras, debidamente tratadas. La vitela —una variante del pergamino particularmente fina y delicada— se obtenía de las pieles de los terneros recién nacidos. A diferencia del papiro, podía escribirse en las dos caras del pergamino, y éste se podía doblar sin que se quebrase. Su superficie, más dura también, resistía el uso de las plumas de caña de punta dura, que, a su vez, permitía escribir con letras más pequeñas.

Entre finales del siglo III  
y mediados del siglo IV  
Capital rústica

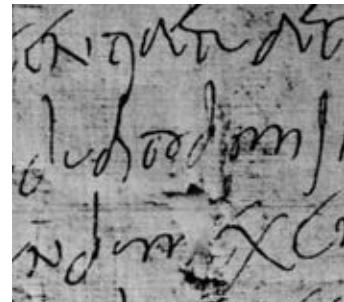


Las capitales rústicas, que son una versión comprimida de las capitales cuadradas, permitían escribir en cada hoja de pergamino el doble de palabras, y se necesitaba mucho menos tiempo para escribirlas. La pluma o el pincel se sostenían en un ángulo de aproximadamente 30 grados respecto de la perpendicular. Si bien las capitales rústicas eran más fáciles y rápidas de escribir que las cuadradas, resultaban también un poco más difíciles de leer debido al carácter comprimido de sus formas.

El papel se inventó en China en el año 105 d. C. Su inventor fue Ts'ai Lun, un eunuco de la corte que elaboró una pulpa a partir de diversas fibras, a continuación la extendió sobre un trozo de tela y la dejó secar. Sus contemporáneos (y los que les siguieron) utilizaban un pincel para "pintar" caracteres sobre las hojas resultantes, que presentaban un acabado bastante áspero. A lo largo del tiempo, la tela que se empleaba para secar la pulpa se sustituyó por una trama muy tupida de finas tiras de bambú. La técnica tardó novecientos años en llegar a Europa.

En el año 400 d. C., el códice (hojas sueltas de pergamino que se cosían entre sí) ya se había convertido en el formato preferido para los libros y sustituyó al rollo de papiro.

Siglo IV  
Cursiva romana



Tanto las capitales cuadradas como las rústicas se reservaban, por lo general, a aquellos documentos que deberían tener cierto grado de permanencia. Las transacciones diarias, sin embargo, solían escribirse con una escritura cursiva, en la que las formas se simplificaban a fin de lograr mayor velocidad al escribir. En este ejemplo puede verse el principio de las letras a las que ahora denominamos letras de caja baja.

En el siglo VII la fabricación del papel se extendió a Japón, en el siglo VIII a Samarcanda (hoy en día Uzbekistán) y a continuación, a través de los árabes, a España, donde ya se fabricaba papel en torno al 1000 d. C. Hacia el 1300, en Fabriano (Italia) ya funcionaba un molino (o fábrica) de papel que empleaba máquinas movidas por el agua para convertir en pulpa la fibra de lino, y finas tramas para fabricar hojas suaves y flexibles. El proceso se extendió rápidamente a lo largo de Europa. En el 1600 existían en funcionamiento más de 16.000 molinos de papel.



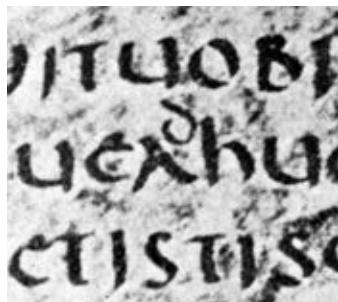
Iglesia de la abadía de Sainte-Foy  
Conques, Francia  
Ca. 1050-1120

Siglo IV - V  
Uncial

Ca. 500  
Semiuncial

925  
Minúscula carolina

19



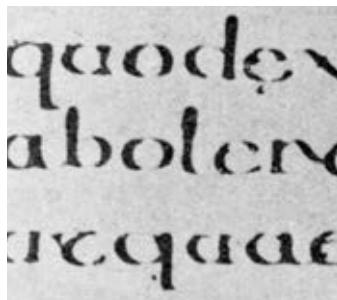
Las unciales incorporaron algunos rasgos de la escritura cursiva romana, sobre todo en la forma de la "A", la "D", la "E", la "H", la "M", la "U" y la "Q". La palabra *uncia* quiere decir, en latín, una doceava parte de cualquier cosa; como resultado, algunos estudiosos sostienen que la denominación de "unciales" se refiere a aquellas letras que tienen una altura de una pulgada (la doceava parte de un pie). No obstante, tal vez sería más acertado considerarlas sencillamente como letras más pequeñas. Al fin y al cabo, lo que el escriba pretendía era ahorrar pergamino, que resultaba muy caro, y las formas anchas de las unciales son más legibles en cuerpos pequeños que las capitales rústicas.

Los numerales romanos, que se utilizaron en Europa durante el primer milenio, correspondían a varias letras romanas.

I   V   X   L   C   D   M  
1   5   10   50   100   500   1000

Con el desarrollo de las letras de caja baja, los numerales pasaron a escribirse también en caja baja.

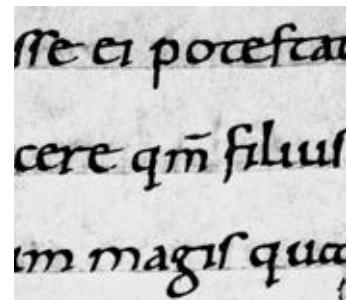
i   v   x   l   c   d   m  
1   5   10   50   100   500   1000



Las semiunciales, que son una formalización posterior de la escritura cursiva, marcan el comienzo formal de las letras de caja baja, repletas de trazos ascendentes y descendentes, dos mil años después del origen del alfabeto fenicio. Debido a las revueltas políticas y sociales que se produjeron en el continente europeo en aquella época, los mejores ejemplos de letras semiunciales provienen de manuscritos realizados en Irlanda e Inglaterra.

Los que hoy llamamos numerales arábigos se originaron en India, hace entre 1.500 y 2.000 años. Nuestra primera prueba de su utilización en el árabe procede de un cuadro astronómico indio, traducido en Bagdad en torno al 800 d. C. Los escribas árabes se referían a estos numerales como cifras hindúes, y tenían este aspecto (recuérdese que el árabe se lee de derecha a izquierda):

٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١



Carlomagno, el primero en unificar Europa después de la era romana, promulgó un edicto en el año 789 con el fin de estandarizar todos los textos eclesiásticos. Confío esta tarea a Alcuino de York, abad de San Martín de Tours desde el 796 hasta el 804; bajo la supervisión de este abad, un gran número de monjes volvió a escribir prácticamente todos los textos eclesiásticos y, más tarde, también los textos seculares que existían en aquellos tiempos. Su "carácter" –incluyendo tanto mayúsculas (caja alta) como minúsculas (caja baja)– marcó el estándar de la caligrafía durante un siglo; también en lo tocante al uso de letras capitales y signos de puntuación.

Al igual que ocurre con la fabricación del papel, la utilización de los numerales arábigos se extendió desde la España musulmana hacia Europa en torno al año 1000. Los numerales fueron rápidamente adoptados por los comerciantes y los científicos, no solo por su legibilidad, sino también –lo cual resulta significativo– porque con ellos se importaba el concepto hindú del cero, que permitía los decimales en la estimación del valor. Compárense:

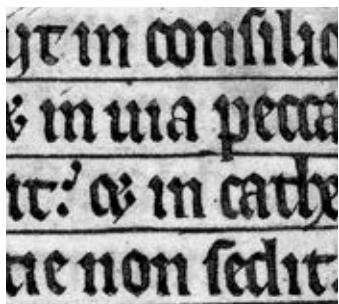
M   1000  
viii   y   8

**De la gótica de forma a los tipos de Gutenberg**



20

**Ca. 1300**  
**Gótica de forma (textura)**



La disolución del Imperio de Carlomagno significó la aparición de variaciones regionales de los textos de Alcuino. En el norte de Europa se popularizó una letra condensada y muy vertical conocida como la escritura gótica de forma o textura (debido al efecto de tejido que tenía en una página de texto). En el sur, en cambio, prevaleció una caligrafía más redonda y más abierta, denominada *rotunda*. Al norte de Francia, en Inglaterra y en los Países Bajos, la letra predominante fue un híbrido entre los dos estilos anteriores llamada *batarde*. En el norte, el estilo gótico de forma fue el estilo estándar durante casi 500 años.

En el sur, y en particular en Italia, los estudiosos se dedicaron a redescubrir, analizar y popularizar los textos griegos y romanos. Estos estaban escritos en la minúscula carolina de Alcuino que ellos, erróneamente, atribuían a los autores de la Antigüedad. Los escribas adaptaron el estilo de la *rotunda* a la letra carolina, a medida que iban copiando estos manuscritos, y el resultado se denominó *scrittura humanistica*, esto es, escritura humanística.

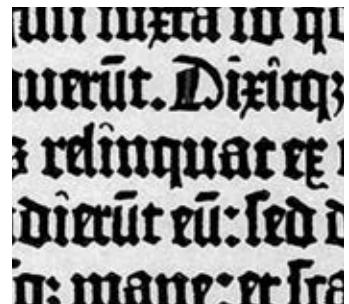
Sabemos que Johann Gutenberg no inventó por sí solo la fundición tipográfica ni la impresión, pero conocemos sobre él —en su mayor parte gracias a los documentos judiciales, que describen toda una vida de deudas impagadas— mucho más que sobre sus contemporáneos. Lo que sí es seguro es que su logro ha resistido y, por ello, es un personaje de importancia capital en el desarrollo de la tipografía.

Nacido en Maguncia en 1397, en 1428 Gutenberg se trasladó a Estrasburgo, donde trabajó como orfebre. La impresión, en aquella época —y era una idea muy novedosa en Europa—, consistía en bruñir un trozo de papel contra un tazo de madera grabado y entintado. En 1436 Gutenberg comenzó a experimentar con una nueva tecnología: un sistema ajustable de moldes para crear tipos móviles, reutilizables, con plomo fundido. En 1438 diseñó su primera imprenta, que se basaba en las prensas de uvas que se empleaban en la elaboración del vino. A lo largo del proceso desarrolló una tinta que con suficiente presión se adhería a sus tipos de metal. En 1448 regresó a Maguncia y pidió prestados 150 florines a un familiar suyo para abrir su taller.

En 1455, una hipoteca posterior que había negociado con el comerciante Johann Fust había alcanzado ya el valor, con los intereses, de 2.000 florines. Cuando Fust extinguió su derecho a seguir pagando la hipoteca, Gutenberg tuvo que empeñar todo su equipo, incluyendo el trabajo que estaba realizando en aquel momento, la biblia de cuarenta y dos líneas. Fust y su yerno, Peter

**Fachada oeste de la catedral de Amiens, Francia  
1220-1269**

**1455**  
**Biblia de 42 líneas**  
**Johann Gutenberg**  
**Maguncia**  
**(abajo y en la página derecha)**



Gutenberg tenía conocimientos de ingeniería, metalistería y química, y empleó todos ellos a fin de crear páginas que imitasen de forma precisa el trabajo de la mano del escriba. Para sus letras, Gutenberg se basó en lo que era habitual en su época y su entorno: la letra gótica del norte de Europa. Su molde tipográfico requería para cada carácter su correspondiente matriz de latón, o molde de fundición. Como quería que sus letras se pareciesen a la caligrafía tanto como fuera posible, terminó por trabajar con 270 matrices diferentes, entre las que se incluían variantes de letras individuales, así como numerosas ligaduras.

Schöffer, terminaron de producir la biblia y la vendieron, con lo que obtuvieron buenos beneficios.

Fust y Schöffer continuaron imprimiendo y publicando con gran éxito. Fust murió en 1466. Gutenberg murió en la pobreza dos años más tarde. Cuando Schöffer falleció, en 1502, su hijo Johann se hizo cargo del negocio.

## EXO

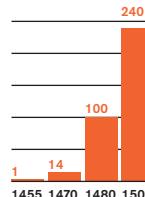
verse sunt. Ibi restinxit ei p̄cepta tua; iudiciorū et ibi temptauit eū dicens. Si audieris uocem domini dñi tuū et quod rediū est coram eo feceris. et obediens mādatis eū. custodiensq; omnia p̄cepta illi: tunc langore quē posui ī egyp̄to nō inducā super te. Ego enī sum domin⁹ deus salvator. Venerūt autē in h̄elīm filij israhel: ubi erant duodecim fontes aquarum: et septuaginta palme: et cataracta sua iuxta aquas. **XVI.**

**P**rofeciōz de h̄elīm uenit omnis multitudi filiorū isrl̄ in deserto bñ. qđ est inter h̄elīm: et sinai: quintadecima die mensis secundi postq; egredi sūt de ita egyp̄ti. Et murmurauit oīs congregatio filiorū isrl̄. cōtra moysem et aaron. in solitudine. Dixeruntq; filij isrl̄ ad eos. H̄inā mortui esset per manū dñi ī ita egyp̄ti: quādo fedem⁹ sup ollas carniū: et comedam⁹ panē ī saturitate. Cur induxit nos in desertū istud: ut occidetis omniē in solitudine fame? Dixit autem dñs ad moysem. Ecce ego pluā uobis panes de celo. Egregiaſ p̄pls et colligat q̄ sufficiunt p̄ singulos dies: ut temp̄e eū. uerum ambulet in lege mea. an non. Die au-tan sexto partē quod inferant: et sic duplum quam colligere solet p̄ singulos dies. Dixeruntq; moysem et aaron ad omnes filios isrl̄. Vespere sc̄ris q̄ domin⁹ eduxerit uos de ita egyp̄ti: et mane videbitis gloriā domini. Audivit enī murmur vestrū contra dñm. Nos vero qđ sum⁹: quia inustis tōtra nos. Et ait moysem. Dabit uobis dñs vespere carnes edere. et mane panes ī saturitate: eo q̄ audierit murmurationes vestras quibz murmurari cōtra eū. Nos enī qđ sum⁹: Nec contra nos est murmur vestrū:

sed contra dominū. Dixit quodq; moysem ad aaron. Dirūt uīnūlē cōgregari omni filiorū isrl̄. Accedite corā domino. Audivit enī murmur vestrū. Cūq; lo-quere aaron. ad omnē ceterū filiorū isrl̄: respexit ad solitudinem. Et ecce gloria dñi apparuit in nube. locutus est autē domin⁹ ad moysem dices. Audiuī murmurationes filiorū isrl̄. Loquē ad eos. Vespere comedēs carne: et mane saturabimini panibz: sc̄risq; q̄ ego sum domin⁹ deus uester. Sicut et ergo vespere: et ascendēs cōcurruīt cōp̄p̄tū rastorū. Cūq; op̄tūsset su-perficie terrae: apparuit in solitudine minutū. et quasi pilo tuisum in silvā dinē p̄uine sup̄ terrā. Quod cū vi-dissent filij israhel: dixerunt ad inuitat. Manhus. Quod significat. Quid est hoc? Ignorabant enī qđ esset. Quibz ait moysem. Hic est panis q̄ē dñs de-dit uobis ad uescendū. Hic est seminū q̄ē p̄cepit uobis dñs. Colligat unus quilibz et eo quātū sufficit. ad uescendū: gomor p̄ singula capita. Iuxta numerū animarū uestrarū q̄ habitāt in ta-bernaclo: sic tollens. Seceūtq; ita filij isrl̄: et collegerūt. aliis plus alius mi-nus: et mensū lūt ad mensurā gomor: Nec q̄ plus collegerat. habuit amplius: nec q̄ min⁹ p̄raueat. rep̄it min⁹: sed singuli iuxta id qđ edere poterant cōgregauerūt. Dixitq; moysem ad eos. Nullus relinquat eū ī mane. Qui non audierūt eū: sed dimiserūt quidā et eis usq; mane: et sc̄tere cepit omni-bz atq; computuit. Et icar⁹ ē cōtra eos moysem. Colligebant autē mane. Singuli: quātū sufficeret poterat ad uescen-dū. Cūq; intaluerit sol: liquifietat. In die autem sexta. collegerunt cibos

## Del texto humanista a la tipografía romana

**Ciudades europeas en las que existían talleres de imprenta, 1450-1500**



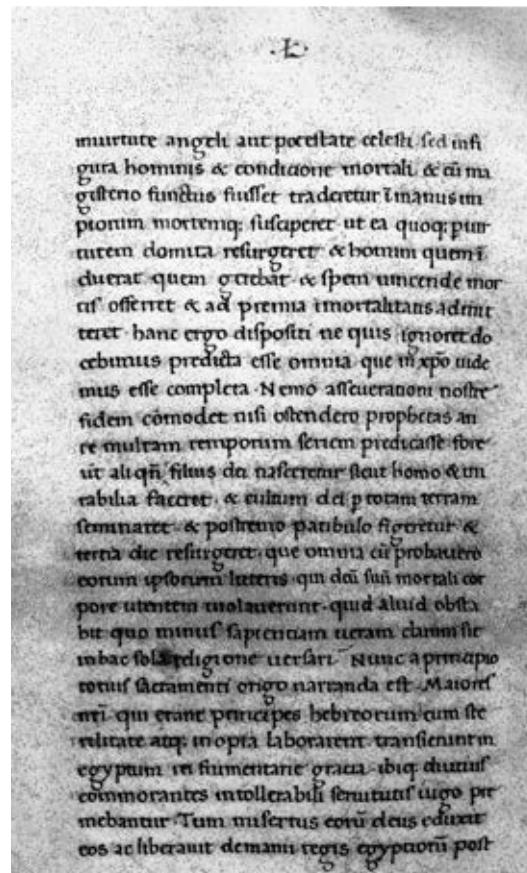
En el año 1500 había mil talleres de imprenta en 240 ciudades europeas. Se distribuían 12 millones de copias impresas de 35.000 libros distintos, esto es, más que todos los libros que se habían copiado a mano durante el milenio y medio anterior.

En 1462, la ciudad de Maguncia fue arrasada por las tropas del arzobispo de Nassau. Los impresores —la mayoría de los cuales se habían desplazado desde otros países para aprender la nueva tecnología— volvieron a dispersarse por toda Europa en busca de refugios más seguros para la práctica de su oficio.

En 1465, dos impresores alemanes —Conrad Sweynheym, que había sido ayudante de Schöffer en Maguncia, y Arnold Pannartz— fundaron una imprenta en el monasterio benedictino de Subiaco, unos 50 km al este de Roma, donde continuaron trabajando hasta 1473. Al igual que Gutenberg había fundido sus tipos a imitación del estilo de escritura prevaleciente en el norte, Sweynheym y Pannartz fundieron los suyos en correspondencia con la caligrafía italiana: la escritura humanista.

En 1469, el alemán Johannes de Spira abrió su primera imprenta en Venecia. Sus tipos también reflejaban la escritura humanista, pero mostraban una regularidad de tono que superaba, con mucho, el trabajo de Sweynheym y Pannartz. Da Spira murió en 1470, y a continuación su imprenta pasó a manos de Nicholas Jenson, un francés que había viajado a Maguncia en 1458 para aprender a fundir tipos e imprimir y que, según se piensa, fue quien fundió los tipos originales de De Spira. Lo hiciese o no, en el trabajo que realizó hasta su fallecimiento, acaecido en 1480, Jenson estableció una eficaz estética tipográfica para aquellos que lo imitarían.

**Ca. 1460  
Lucius Lactantius  
*De Divinis Instituonibus*  
Venecia**



Estas tres páginas, que se imprimieron con una diferencia de unos diez años entre sí, muestran la transición entre la escritura humanista y la tipografía romana que tuvo lugar en Italia. El logro de Nicholas Jenson —tanto en cuanto al oficio como a la forma— resulta mucho más visible si se compara con el trabajo de Sweynheym y Pannartz, sus contemporáneos.

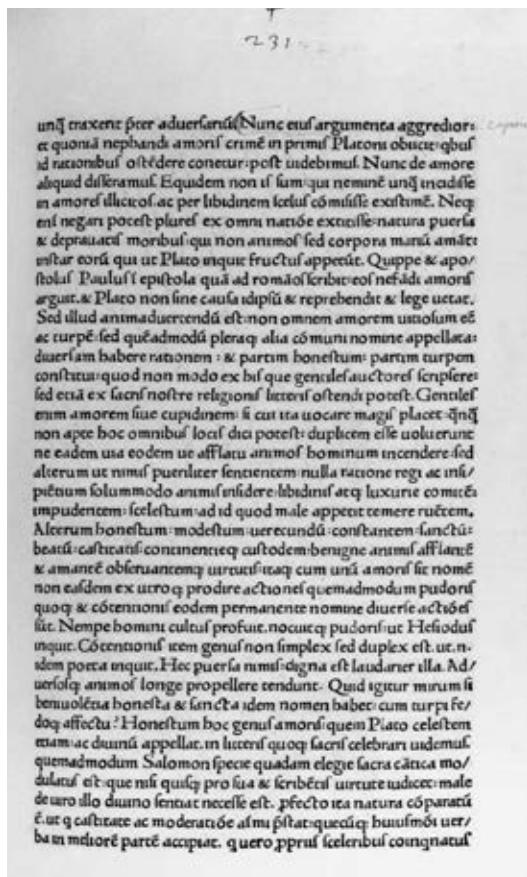
ite angelis  
omnis &  
funditus

Algunos de  
los primeros  
talleres  
de imprenta,  
ordenados  
por fechas

1461	Bamberg	1470	París,	1474	Valencia
1462	Estrasburgo		Toulouse	1475	Brujas
1465	Subiaco	1473	Lyon	1476	Londres
1466	Colonia		Utrecht	1477	Delft
1468	Augsburgo		Ulm		
1469	Venecia				

1472

Cardenal Johannes Bessarion  
*Adversus Calumniatorem Platonis*  
Conrad Sweynheym  
y Arnold Pannartz  
Imprenta de Subiaco, Roma



1471

Quintiliano  
*Institutiones Oratoriae*  
Nicholas Jenson  
Venecia

23

MARCI FABI QUINTILIANI LIBER TERTIVS INCIPIT  
FOELICITER.

DE Scriptoribus artis rhetorice.



VONIAM IN LIBRO SECUNDVO QVAESITU  
est quid ell& rhetorice. & quis finis eius: atque  
elle est & utilem & uirtutem: ut uero nolleat ollē  
dimis: matensq; ei res oīs de qbus dicere oportet  
subsecimur. Jam hinc unde copiatis quibus constet:  
quo quaerit in ea modo insuendenda atq; trahenda fint  
exequar. Intra quem modum plenū scriptores autū collocuti ad eō ut  
Appollodorus: cōtentus fols radicalibus fuit. Nec sum ignorans hoc  
a me praecepit quod huc liber inchoatus studiosos eius defiderent:  
ut sūstinatione opinionis: qua dieuissima fuerunt longe difficultissimū  
ita nescio: an minime legimus futurū soluptati: quippe quod prope  
nūdū p̄adū tradicionē defideret. In carceri enī admisit  
tempus: nūdū aliquid nūtio: non iactando ingenui granātangū in id  
eligi: materia poterat ubenū. Sed ut hoc ipso alliciterū magis auē  
tūtū ad cognitionē eos: que necessaria studia: arbitrabātur: si dā  
cti succidat: aliquā lethōniā libertus: differentia: ea quārū ne iuua  
atq; arida tradicio: aucteris & animis & aures: praefertim: tam delicata  
taderet: uterbamur. Quia sū se Lucretius dicit: p̄cepta philosophus  
camīne esse cōplexū. Nāq; hac ut etsi noctū similitudine: nūtio: Ac  
uelū pueris ab initia tera medentes: Cum dare conantur: pueris oras  
pūcula circum: Aspirant: mellis dulci flauo: liquore. Et que sequuntur.  
Sed nos nūc ueremur: ne parvū: hic liber mellis & ab initio multū  
habere uideatur: sīq; salubris studia q; dulior: quinetiam hoc timo  
ne ex eo minore: gātam ineat: quod plenū non inuēta per me: sed  
ab alias tradita: connebit: habeat etiam quoddam qui: contra fentianā  
& aduersent: proprieatē q; plūmā auctores: quis eodē tēderē: diuersas  
tamen uas insuenerunt: atq; in suā quisq; induxit sequentes. Illi autē  
probant: qualecumq; ingrediuntur: nec facile insularis: pueris p̄suā  
siones mutauerint: quia nemo nō didicisse masuū q; differe. Eīt autem  
ut procedente libro pāndet: infinita diffēnsio auctōrum. Primo ad ea q;  
rudia: atq; imperfecta: adhuc erant adhiciētibus: quod insuenerunt: scrip  
toribus moxiuit: aliqūd qui: uiderent: affirmentam recta: mutauitibus.  
Nā primus post eos quos poēta tradidit: moxiuit: aliqua circa rhetori  
con Empedocles dicitur. Aratum autem scriptores: fr̄quissimi Corax &  
Thysias fiscalis: quos infuscatus est ut ciuiūdē insula: Gorgia Leontinus

of nefādi a  
dit & lege  
prem uitio

od hic liber  
nionū:qua  
me legentib

**La expansión  
de la imprenta  
en el siglo xvi**

1503	Turquía	1556	India
1508	Rumanía	1563	Palestina
1515	Grecia	1584	Perú
1534	México	1590	Japón
1550	Irlanda		
1553	Rusia		

**Tipografía veneciana del 1500**

24

**1499**

**Colona**

*Hypnerotomachia poliphili*

**Tipografía de Francesco Griffo**

**1515**

**Lucrecio**

*De rerum natura*

**Tipografía de Francesco Griffo**

tamente, quella alquanto tem perai. Et reflexi gli risonati lospiri, & cū adularice speracia/O cibo amo rolo degli amanti, & louente hate cū lachrymo poto cosundito /per altro mortificante freno gyrai gli cōsciti pefieri cū tanto penisculato & fabricato piacere, mirando cū extremo dilectio in quel corpo gratissimo & geniale, in quelle sofer gene, in illi mēbri nitidi & luculei folaciantisi. Per lese le singulare cose, gli mei freni di deficiitor tantime benignamēte mitigai, dallerabiole ire da tro po ardore redempti, & dal foco amoroso cui pīnquo che dispostiamēte le accendeuano.

LA NYMPHA PER ALTRI BELLI LOCHI,LO AMOROSO POLIPHILO CONDVCE, OVE VIDE INNVERNE NYMPHE SOLENNIGIANTE ET CVM IL TRIVMPO DI VERTVNO ET DI POMONA DINTORNO VNA SACRA ARA A LACREMENTE FESTIGANTI DA POSCIA PER VENERON AD VNO MIRAVEGLIO SO TEMPIO. ILQVALE ELLO IN PARTE DESCRIVE, ET LARTE AEDIFICATORIA, ET COME NEL DICTO TEMPIO, PER ADMONITO DELLA ANTISTITE, LA NYMPHA CVM MOLTA CERIMONIA LA SVA, FACOLA EXTINSE, MANIFESTANTISSE ESSERE LA SVA POLIA A POLIPHILO. ET POSCIA CVM LA SACRIFICABONDA ANTISTETE, NEL SANCTO SACELLO INTRATA, DINANTI LA DIVINA ARA INVOCO LE TRE GRATIE.



ONTRASTARE GIA NON VALEVA IO alle caleste & uiolente armature, & dicio hasendo la elegansissima Nympha amoro famēte ad epon, de me misel lo amante irreuocabile dominio, Seco più oltra/imitatio te io gli moderate uelugii abstrice pare alle uerò ad uno spatio di littore me codiceua, Il quale era cetermine della floriera & collinea cōvalle, Oue terminauano a questo littore le or natemontagnole, & uinfern colli, cum praeclui aditi, quella aurea patria, piena di incredibile oblectamento circumlausando. Le quale erano di filosoi nemori di cōpica densitate, quanto si fuisseu stan gli arbustuli ordinatamente locati amone, Quale il Taxo cymeo, & lo Arcado, Il pina firo infructuoso & refinaco alti, Pini, driti Abeti, negligenti al pandare, & contamaci al pondo, Arfibile Piece, il fungo Larice, Tederacee, & gli colli amanti, Celebrati & cultuati da feligiane oreade. Quiui ambidui

m iii

El editor veneciano Aldo Manuzio (1450-1515) fue el primero de los grandes impresores eruditos europeos, y sus libros eran muy valorados por su pulcritud y erudición. Su belleza debía mucho a Francesco Griffo da Bologna, un grabador de tipos que trabajaba para Manuzio. Al hacer que las letras de caja alta fueran más cortas que los ascendentes de la caja baja, Griffo logró crear en la página una textura más uniforme que la que había conseguido Jenson.

Entre los logros de Manuzio se cuentan los primeros libros llamados de bolsillo, que por su bajo coste y su pequeño tamaño permitían ser llevados de un lado a otro con facilidad y contribuir, así, a la expansión del conocimiento entre los eruditos renacentistas. En 1501, las ediciones de Virgilio y Juvenal mostraron el primer tipo cursivo de Griffo, basado en la escritura de la cancellería, la preferida por los escribas papales. El valor inmediato de la cursiva radicaba en que sus letras

**L V C R .**

**O** bruerent terrazni inediatta superne  
**M**ulta forent multis exemptonibila sole-  
**N** ec tanto possent terras opprimere imbri:  
**F** lumina abundare ut facerent: tam posq; naturez:  
**S** inon extructis foret alte nubibus aether.  
**H** is igit uentis, atq; ignibus omnia plena  
**S**unt: ideo passim tremunt, & fulgura fuent.  
**Q**ui ppe etenim supra docti permulte uaporis  
**S** emina habere causas nubens: & multa necesse est  
**C** oncupere ex sole radijs, ardoreq; corum.  
**H** oc, ubi uentus eas idem qui cogit in unum  
**F** ore locum quemvis, expressit multa vaporis  
**S** emina: seq; final cum eo commiscuit ignis:  
**I** nfinis atus ibi uortex uersatur in alto:  
**E** t calidis acutis fulmen fornacibus intus:  
**N** am duplicatiōne aeraeditur: ipse sua cum  
**M** obilitate et esat: ex eis contagibus ignis.  
**I** nde ubi perculuit uis uentis, uel gravis ignis  
**I** mperat inesset: materum non quasi fulmen  
**P** erfundit subito nubem: ferturq; coruscis  
**O** mnia luminibus lustrans loci percitus ardor.  
**Q**uem gravis insequitur sonus: displosa repente  
**O** pprire ut eali uidetur templi superne.  
**I** nde tremor terras grauiter pertentat: & altius  
**M** urmura percussunt calum: nam tote ferè tum  
**T** empestas conuasa tremit: tremulusq; monsenter.  
**Q**uo de conuasa sequitur gravis imber, & uber:  
**O** mnis uiri uidetur in imbreu uertier aether:  
**A** tque ita precipitam ad diluvium reuocare:  
**T** antus diffidio nubis uentisq; procella,

eran más estrechas, lo que permitía componer más palabras por página, con lo que se reducían los costes del papel. Las cursivas de Griffo se realizaron solo en caja baja.



Gentile Bellini  
*Procesión del relicario de la cruz  
en la plaza de San Marcos*  
(detalle)  
1496  
Galleria dell'Accademia, Venecia

25

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

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

a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
*a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*

La Bembo (en esta página) está basada en el tipo que grabó Francesco Griffó en 1495 para una edición de *De Aetna*, de Pietro Bembo. Esta recuperación del diseño de Griffó fue realizada en primer lugar por la Monotype Corporation en 1929, bajo la dirección de Stanley Morison. La cursiva no se basa en el tipo de Griffó, sino en la escritura de Ludovico degli Arrighi y Giovantonio Tagliente, calígrafos de principios del siglo xvi.

## La edad dorada de la impresión en Francia

Durante el primer cuarto del siglo xvi, Geofroy Tory introdujo en los textos impresos los dos puntos, los acentos y la cedilla (ç).

1531

*Terentiani Mauri Niliacae Syenes**Praesidis**Impreso por Simon de Colines**París**Tipos fundidos por Claude Garamond*

Los primeros impresores de Francia se llevaron consigo a su país la letra gótica de forma que habían aprendido a fundir en Maguncia. En 1525, sin embargo, un grupo de impresores franceses —entre ellos Henri y Robert Estienne, Simon de Colines, Geofroy Tory y Jean de Tournes— adoptaron el modelo veneciano, en un reflejo del interés que la Francia de sus contemporáneos sentía por la cultura renacentista italiana.

En la historia de la tipografía tiene una importancia particular el parisino Claude Garamond (1480-1561), el primer fundidor de tipos independiente. Además de establecer la fundición de tipos como una profesión en sí, diferenciada de la de impresor, Garamond creó letras que remitían más al punzón de acero con el que trabajaba que al trazo realizado por la pluma de un calígrafo. La comparación de una “a” veneciana (Monotype Dante, abajo a la izquierda) con la “a” de Garamond (Adobe Garamond, abajo a la derecha) pone de manifiesto con claridad la diferencia:



En torno a 1540, Garamond y su colaborador, Rober Granjon, desarrollaron las primeras cursivas pensadas para ser utilizadas en combinación con las romanas, incluyendo una cursiva de caja alta. El trabajo de Granjon con las cursivas continuó hasta 1577, año en que diseñó un tipo llamado Civilité, que



regresaba a la elaborada escritura francesa de la época, conocida como batarde. Aunque no sustituyó a la cursiva, sirvió como detonante para una línea de letras escriptas que ha continuado creciendo hasta nuestros días.



Château Azay-le-Rideau

Francia

1518-1527

27

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*ABCDEFIGHJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ  
1234567890  
abcdefghijklmn  
opqrstuvwxyz  
1234567890*

Durante años, la mayoría de los tipos denominados Garamond derivaban de punzones realizados en 1615 por Jean Jannon basándose en la obra de Garamond. En 1989 Robert Slimbach realizó la Adobe Garamond (en esta página), trabajando directamente con muestras de la romana de Garamond y la cursiva de Granjon.

**La impresión en Holanda, ca 1600**

<b>La expansión de la imprenta en siglo XVII</b>	1602 Filipinas	1640 Irán
	1610 Líbano	1642 Finlandia
	Bolivia	1643 Noruega
	1639 Estados Unidos	1644 China

A finales del siglo XVI, las editoriales holandesas, y en particular las empresas familiares de Plantin-Moretus y Elzevir, se contaban entre las más exitosas de Europa. En un principio, estos editores e impresores habían traído muchas de sus tipografías de las fundiciones francesas. En el siglo XVII, sin embargo, ya compraban sus tipos en fundiciones tipográficas más próximas a sus negocios.

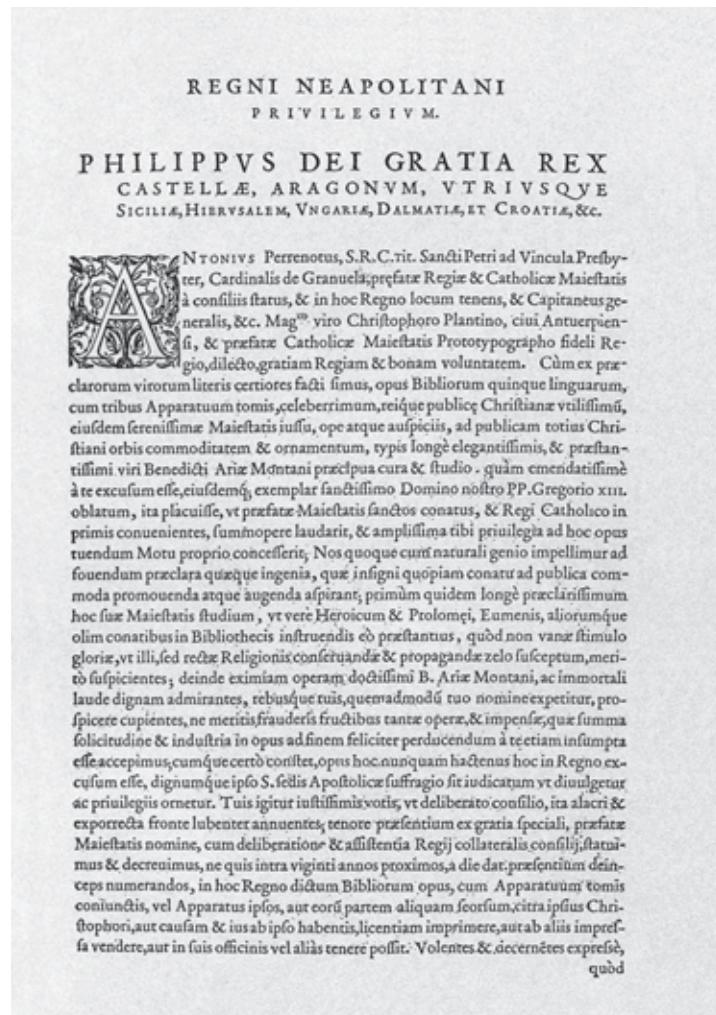
La tipografía holandesa obtuvo un amplio reconocimiento no solo por su belleza intrínseca, sino también por su claridad y su vigor. Compárense, por ejemplo, la Adobe Garamond (francesa), abajo a la izquierda, y la Linotype Janson (holandesa), abajo a la derecha:



Prácticamente toda la tipografía inglesa de la época se adquiría en Holanda. La Oxford University Press [Imprenta Universitaria de Oxford], fundada en 1667, le compró sus primeras tipografías a Christoffel van Dijck, de Ámsterdam. En 1672, el obispo John Fell adquirió para la imprenta punzones y matrices que habían sido cortados por Dirk y Bartholomew Voskens.

**1572**

***Biblia políglota (prefacio)*  
Impresa por Christophe Plantin  
Amberes**





Jacob van Campen  
Palacio Real  
(antiguamente, ayuntamiento  
de Ámsterdam)  
Plaza de la catedral  
1647-1655

29

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*  
*a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*

Aunque la Janson recibió su nombre del tallador de punzones holandés Anton Janson, en la actualidad sabemos que fue tallada por el húngaro Nicholas Kis en 1690. Esta versión de Linotype está basada en los moldes que la fundición Stempel realizó en 1919 a partir de las matrices originales de Kis.

## **Tipografía inglesa del siglo XVIII**

En el siglo XVIII, en la escritura en inglés se aceptó una distinción formal entre las letras "l" y "j", así como entre "u" y "v". Al mismo tiempo la "w" se convirtió en una letra distinta de "vv".

1734

**William Caslon  
Espécimen tipográfico  
Londres**

# A S P E C I M E N

By W. CASLON, Letter-Founder, in Ironmonger-Row, Old-Street, LONDON.

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

French Cannon

*Quousque tandem abutere,  
Catilina, pati-*  
*Quousque tandem*

DOUBLE PICA ROMAN.  
Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor ite tuus eludet? quem ad finem fefe effrenata jac-  
ABCDEF GH JIKL MNOP  
  
GREAT PRIMER ROMAN.  
Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu non etiam furor ite tuus eludet? quem ad finem fefe effrenata jacit audacia? nihilne te nocturnum praesidium patet, nihil urbis vigilia, nihil timor populi, nihil con-  
ABCDEF GH IJKL MNOP QR

**ENGLISCHE ROMAN.**  
 Quesque tandem absurde, Catilin, pacificare  
 nostra? quibus nos etiam furor esse dederat  
 quod ad fons illae effrenatae hujus societas  
 nesciret, quod admodum puerili, nihil  
 utrius virginis nihil terrena populi, nihil  
 sibi benevolentem, nihil hic manifestissimum.  
**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**PICA ROMAN.**  
 Melium, non rubet studentem, manu fas occidit  
 Fata, fuit illa quondam, in hac repub. vita et vir  
 tute, quod fayellit, et quod fayellit, et  
 amissione hominum deinceps. Habetemus enim  
 metacanthum in fulvo, et in Catina, velutina, & grave  
 rura deinceps rip. confutans, neque autoritas hujus a  
 dicit: nra, sed dico spuma, confutans dicitur.

*Double Pica Italick.*  
Quosque tandem abutere, Catilina,  
patientia nostra? quamdiu  
nos etiam furor iste tuus eludet?  
quem ad finem sefi effrenata jac-  
ABCDEFGHJKLMNO

*Great Primer Italick.*  
Quosque tandem abire, Casilina,  
patientia nostra? quamdiu non etiam  
furor iste tuus eludes? quem ad finem te  
effrenatae sollebat audacia? nihil te  
nocturnum praefidum palatii, nihil ur-  
bis vigilis, nihil timor populi, nihil cur-  
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R

*English Italick.*  
Lysander tandem abatore, Catinus, patinatio infret quendam non satis faro iste tuus dederit  
quoniam ad formam fisi effrenata jactebat evadere  
nihil est nullumque preponere posset, nihil ut  
hinc exigere, nihil tamen populis, nihil cogitare  
meritorum suorum, nihil te magnificenter habebat pro  
*A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T*

Page 21

And be it further enacted by the said Assembly aforesaid, That all and every of the said Chequer Bills to be made forth by virtue of this Act, or so many of them as shall from time to time be necessary.

#### **Review of the Poetry Survey**

**ΑΤΤΑ ΠΙΝΔΑΚ ΦΩ ΤΗ ΗΛΙΟΝΔΑ ΨΕΙΡΗΝΔ  
ΗΛΙΟΥ ΦΕΙΝ ΣΙΜΛΙ ΦΙΓΑΛΑΝΔΑΣ ΦΕΙΝ**

• 100

Ден отвори 247-и път българите се  
задигнали да не отговорят бояд по отпор.  
Наскоро отруди пада да едва фокус отвори

- 3 -

Рис. Амурин.

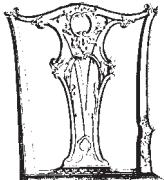
三

FIG. 5.—*Scutellaria* (L.) *lanceolata* Linn. (S. *lanceolata* Linn.).

William Caslon (1692-1766) fue el primer diseñador de tipos inglés relevante. En 1734 presentó su tipografía, vigorosa aunque idiosincrásica; fue ampliamente aceptada casi de inmediato, y desde entonces –con la excepción del período entre 1800 y 1850– ha constituido un estándar. Si se compara la Janson (izquierda) con la Caslon (derecha), está claro que recibió influencia de los modelos holandeses:

El tipo de Caslon se distribuyó por las colonias americanas de Inglaterra, y fue el que se empleó en las primeras ediciones de la Declaración de Independencia y de la Constitución. A través de los hijos de Caslon, la fundición continuaría activa hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xix.

a a



Thomas Chippendale  
Respaldo de silla (detalle)  
De *The gentleman and Cabinet-Maker's Director*  
Londres  
1754

31

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

*ABCDEFIGHJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ  
1234567890*  
*abcdefghijklmn  
opqrstuvwxyz  
1234567890*

La Adobe Caslon, que apareció en 1990, fue diseñada por Carlo Twombly a partir de hojas de muestras de Caslon que databan de 1738 y 1786.

1761

William Congreve

*The Works of William Congreve*

Compuesta e impresa por John Baskerville  
Birmingham

A los inicios del siglo xviii, Philippe Grandjean llevaba ya casi una década produciendo una *romain du roi* para la prensa real de Luis XIV; un proyecto que continuaría hasta treinta años después de su muerte, en 1714. Caracterizado por unos remates finos y curviformes, por un contraste de gruesos en su trazo y por una modulación axial perpendicular, este tipo se distanciaba claramente de los tipos de Griffó y Garamond, y fue recibida con gran aclamación. No obstante, como era propiedad personal del rey, no podía ser utilizada por impresores comerciales.

Los fundidores de tipos franceses comenzaron a copiar el trabajo de Grandjean casi de inmediato. Pero la aplicación más exitosa de sus ideas procedió de John Baskerville (1706-1775), fundidor de tipos autodidacta, fabricante de papel e impresor de Birmingham. El tipo de Baskerville mostraba un marcado contraste entre trazos gruesos y finos, así como una modulación axial claramente vertical. Compárese la Bembo (izquierda) con la Baskerville (derecha):



A fin de mantener la delicadeza de su tipo sobre la página, Baskerville tuvo que desarrollar varias tecnologías secundarias. Para evitar que su tinta brillante se expandiese más que la huella del tipo sobre la página, pasó a fabricar su propio papel, muy suave (cuyo acabado, en la actualidad, se denomina papel vitela; con anterioridad, las hojas con

### *The LIFE of CONGREVE. xix*

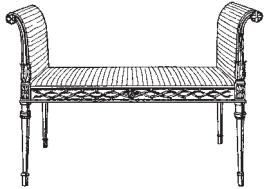
natural, that, if we were not apprised of it, we should never have suspected they were Translations. But there is one Piece of his which ought to be particularly distinguished, as being so truly an Original, that though it seems to be written with the utmost Facility, yet we may despair of ever seeing it copied: This is his *Doris*, so highly and so justly commended by Sir Richard Steele, as the sharpest and most delicate Satire he had ever met with.

His two Pieces of the Dramatic Kind, do him equal Honor as a Poet and as a Lover of Music, viz. *The Judgment of Paris*, a Masque, and *The Opera of Semele*. Of these, the former was acted with great Applause, and the latter finely set to Music by Mr. Eccles. In Respect to both, it is but Justice to say, that they have the same Stamp of Excellency with the Rest of his Writings, were considered as Master-pieces when published, and may serve as Models to Posterity.

His *Essay upon Humor in English Comedy*, is, without Doubt, as instructive, as entertaining,

nervaduras se llamaban papel verjurado). Además, después de haberlas impreso, prensaba las hojas de papel

entre planchas de cobre calientes con el fin de acelerar el proceso de secado.



George Hepplewhite  
Banco  
De *The Cabinet-Maker and Upholstorer's guide*  
Londres  
1790

33

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
*a b c d e f g h i j k l m n*  
*o p q r s t u v w x y z*  
*1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*

La Monotype Baskerville  
se realizó en 1929 bajo  
la dirección de Stanley Morison.

1818

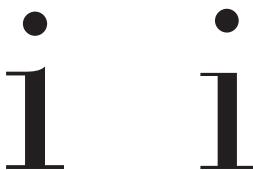
Giambattista Bodoni

*Manuale Tipographico*

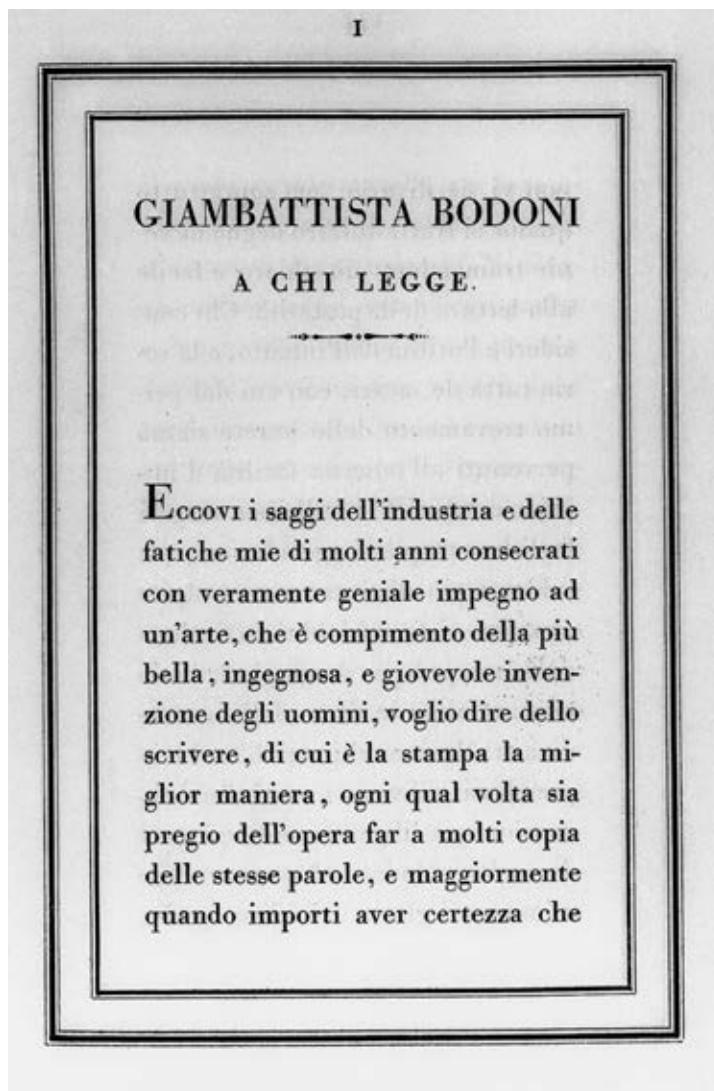
Parma (publicado póstumamente)

Las innovaciones de Baskerville ejercieron una influencia notable en los fundidores de tipos europeos, en especial en las familias Didot y Fournier, en Francia, y en Giambattista Bodoni (1740-1813) en Italia.

Como impresor particular del duque de Parma, Bodoni realizó más de cien diseños de tipos. Sus primeras tipografías retienen algunos elementos que asociamos a Baskerville, sobre todo en la suave inclinación de los remates superiores de la "i", la "j" y la "l". Firmin Didot, en cambio, diseñó unos tipos con unos remates filiformes, puramente horizontales. Compárense la Bauer Bodoni (izquierda) y la Linotype Didot (derecha).



Bodoni continuó desarrollando los avances tecnológicos que había iniciado Baskerville, mejorando tanto la tinta como la superficie del papel, con el objetivo de sacar el máximo partido a su delicada tipografía.





Alexandre-Pierre Vignon  
Iglesia de María Magdalena  
(*La Madeleine*)  
París  
1807-1842

35

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

La Bauer Bodoni, creada en 1926 por Louis Höll, de la fundición tipográfica Bauer, está basada en punzones de Bodoni que datan de 1789. Muestra claramente las diferencias entre lo que diseñó Bodoni en realidad y lo que la gente suele tener en mente cuando piensa en "la Bodoni".

# ABC

# W CASLON JUNR

### La negrita

La Revolución Industrial de principios del siglo XIX, desencadenada por la invención de la máquina de vapor, transformó la impresión, la composición tipográfica y la fundición de tipos, que dejaron de ser el producto de la mano humana para convertirse en el resultado de una maquinaria impulsada por energía. La velocidad de las imprentas mecanizadas significaba que podían imprimirse miles de ejemplares en el mismo lapso que antes se necesitaba para imprimir solo unas docenas. La amplia y repentina divulgación de documentos impresos contribuyó al aumento de un público lector de un modo tan espectacular como lo había hecho, tres siglos y medio antes, la invención de la impresión misma. También creó un nuevo mercado de consumidores para los fabricantes. Los productos (y asimismo los servicios) podían anunciarse a las grandes masas de población con un coste relativamente bajo. Los impresores comenzaron a distinguir entre la impresión de libros y la impresión comercial. Esta nueva clase de impresión requería una nueva estética.

Los tipos de los siglos anteriores, diseñados para componer textos, parecían inapropiados para el nuevo medio que era la publicidad. Era necesaria una tipografía más grande, con más mancha, más llamativa, para hacer que los mensajes destacasen en el entorno impreso, que de otro modo resultaba gris y monótono. Uno de los primeros fundidores de tipos que experimentaron con una "tipografía gorda" fue Robert Thorne, quien en 1803 fundió el tipo que lleva su nombre (sobre estas líneas, a la izquierda). Cientos de letras negritas le siguieron.

Durante varias décadas, las negritas existieron como una clase distinta de los tipos para texto. Sin embargo, a principios del siglo XX, en la época en que se estaba recuperando el uso de las tipografías de los siglos XVI, XVII y XVIII, los fundidores de tipos (en especial Morris Benton, de American Type Founders) estaban tan acostumbrados a trabajar con la tipografía negrita que decidieron alimentar las "familias" tipográficas con las letras negritas, que se sumarían a las cursivas, las versalitas, etc., que ya existían.

### Palo seco

Una variación de la idea de la negrita implicaba la eliminación total de los remates. La tipografía de palo seco, presentada por primera vez por William Caslon IV en 1816 (arriba a la derecha), no denotaba ningún cambio en el grosor del trazo, y por ello se reservaba casi exclusivamente para titulares, aunque hubo ejemplos ocasionales de pies de ilustración compuestos en palo seco.

Caslon denominó a su tipografía como Egípcia, probablemente porque el arte y la arquitectura del antiguo Egipto habían dado vida a la imaginación europea desde las campañas napoleónicas y el descubrimiento de la Piedra Roseta en 1799. Pero esta denominación no perduró por demasiado tiempo. Los que se oponían a esta forma empezaron a llamarla enseguida grotesca; y en Estados Unidos *gothic* (un estilo que también estaba viviendo una recuperación a principios del siglo XIX). El fundidor de tipos inglés Vincent Figgins fue el primero en llamarla *sans syrrup* ("sin almíbar") en 1832.



Charles Barry y A. W. N. Pugin  
Sede del Parlamento  
Londres  
1840-1860

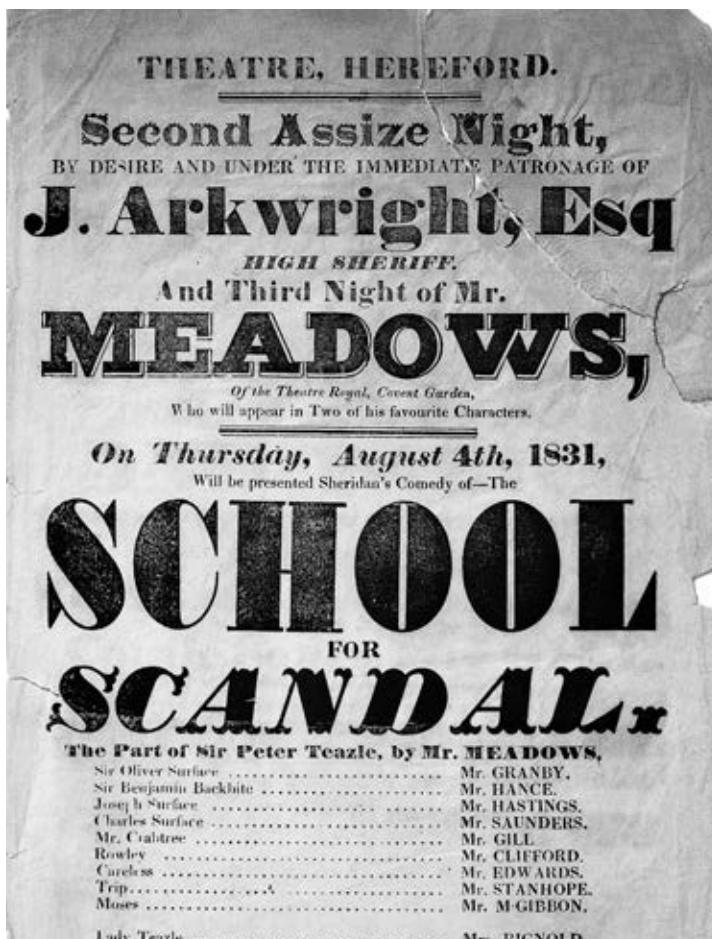
1831  
Cartel

37

#### Tipos para titulares

Como los copistas medievales iluminaban las letras capitulares en los manuscritos, los tipógrafos creaban con frecuencia unas letras de gran tamaño e intrincada decoración a fin de proporcionar color y contraste a la página de texto. En el siglo xix, al mismo tiempo que el desarrollo de la negrita y más o menos por la misma razón, los fundidores de tipos comenzaron a fundir tipos enteros —caja baja y caja alta— que estaban decorados (iluminados) para evocar motivos arquitectónicos y naturales diversos. Por lo general, estos tipos estaban pensados para ser utilizados a gran tamaño en titulares o carteles; de ahí su nombre en inglés, *display faces* (tipos de exposición). En la mayoría de los casos, la popularidad de una tipografía de titulares determinada era tan efímera como la tendencia de la moda que la había inspirado.

La evolución consiguiente de la tecnología tipográfica (la fotocomposición primero y, después, el entorno digital), unida al deseo que sentían algunos diseñadores de presentar sus novedades, ha aumentado el uso de estos tipos de titular (y de la "descendencia" que han tenido durante el siglo xx) en todo tipo de composiciones, desde las letras de 100 pt que se emplean a veces en publicidad, hasta los números de teléfono de las tarjetas de visita, compuestos en un cuerpo de 7 pt. Normalmente todos conocemos nuestro alfabeto lo bastante bien como para ser capaces de leer las letras y los números compuestos en tipografías de titular, a pesar de las tortuosas manipulaciones que unas y otros han sufrido a lo largo del tiempo.



1817

Vincent Figgins

Especímenes de tipos de imprenta

Londres



El cuarto desarrollo tipográfico del siglo xix —el remate cuadrado— apareció por primera vez en Inglaterra en 1817. De la misma manera que William Caslon fue eliminando los remates por completo, otros fundidores de tipos los habían ido engrosando hasta que llegaron a tener el mismo grosor que los mismos trazos de la letra. La tipografía de Vincent Figgins (arriba) primero se denominó “Antigua” y finalmente acabó siendo conocida como “Egipcia”, tal vez porque sus potentes remates imitaban la base y el capitel de una columna egipcia.

Aunque algunos de los remates cuadrados del siglo xix (como los de la Clarendon) se inspiraban en formas tradicionales (y, al igual que Clarendon, tenían remates curviformes), muchas de las tipografías creadas en el siglo xx hacían referencia a modelos geométricos.

La mecanización de la impresión y el crecimiento de la publicidad que ello trajo consigo contribuyeron a una degradación general, tanto del oficio del impresor como del oficio de tipógrafo. A finales del siglo xix, en Estados Unidos y en el Reino Unido ya eran activos los movimientos a favor de la recuperación del oficio manual y el cuidado que había caracterizado la actividad de los impresores durante los siglos anteriores; era la Kelmscott Press, de William Morris, la que lideraba esta demanda en 1891.



Fachada frontal del Palacio  
de Cristal  
Hyde Park, Londres  
De *The Illustrated London News*  
Mayo de 1851

39

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

*A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z*

Adrian Frutiger diseñó la Glypha para Linotype en 1977. Compárense las formas de la tipografía de Frutiger con las letras egipcias anteriores, más geométricas, como la Memphis (abajo), diseñada por Rudolf Wolf en 1929 para la fundición Stempel.

A B C D E F G H I J  
K L M N O P Q R S T  
U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
a b c d e f g h i j k l  
m n o p q r s t u v w  
x y z

## Tipos de palo seco de principios del siglo xx

40

<p><b>1923 (arriba)</b> <b>Prospecto para la Bauhaus</b> <b>László Moholy-Nagy</b></p>	<p><b>1959 (abajo)</b> <b>New Graphic Design</b> <b>Josef Müller-Brockmann, Richard Lohse, Hans Neuberg y Carlo Vivarelli, eds.</b></p>
--	---

El movimiento a favor de la recuperación de antiguos modelos tipográficos floreció a principios del siglo xx. Estuvo liderado por T. Cobden-Sanderson, Stanley Morison y Beatrice Warde en el Reino Unido, y por Daniel Berkeley Updike, Frederik W. Goudy, W. A. Dwiggins y Bruce Rogers en Estados Unidos. Su trabajo erudito demostraba por primera vez que la tipografía era un tema que valía la pena estudiar, a la vez que ponía en valor los tipos históricos.

Al mismo tiempo, los sorprendentes —y a menudo desconcertantes— avances tecnológicos que el nuevo siglo trajo consigo, en combinación con las sacudidas sociales generalizadas que atravesaron Europa y América, impulsaron la búsqueda de nuevas formas de expresión gráfica. Muchos pensaban que los tipos de palo seco —hasta entonces reservados a titulares y pies de ilustración— eran los más adecuados para la composición asimétrica en la página, que rompía con los modelos tradicionales. Merece la pena señalar que la concepción del diseño gráfico como una profesión diferente de la impresión, la fundición de tipos y las bellas artes, nació en esta misma época.



## Neue Grafik New Graphic Design Graphisme actuel

Internationale Zeitschrift für Grafik und Typografie, Gestaltung  
(Deutsch, Englisch, Französisch)

International Review of Graphic Design and Related Subjects  
Issued in German, English and French

Revue Internationale pour le Graphisme et les Techniques Associées  
Published in German, English and French

8

<p><b>LNNY</b> Dr. Arno Stengel, Zurich Hans Neuburg, Zurich Richard P. Lohse, Zurich</p> <p>Hans Neuburg, Zurich Uwe Lohse, Zurich Hans Neuburg, Zurich</p> <p><b>LNNY</b> Hans Neuburg, Zurich Hans Neuburg, Zurich Gérard Heut, Paris Léonide Druet, Paris Troyen, Paris Gérard Heut, Paris Hans Neuburg, Zurich</p>	<p><b>LNNY</b> Gesamte Begegnung Betrachtungen zum Thema Film</p> <p><b>Ein Koffer der Formmontage</b> Eine grafisch-logische Sequenz Von Hans Neuburg Wiederholungen eines Kunstgewerbe</p> <p><b>Eine Höhle schützen</b> Bildmontagen im Proletariat</p> <p><b>Büro- und Fabrikverpackungen</b> von Hans Guggenheim</p> <p><b>Zwei Fall-Buchdruckverpackungen</b></p> <p><b>Zwei neue Geogr. Packungen</b></p>	<p><b>Ausgabe Dezember 1960</b> Inhalt Gesamte Begegnung Betrachtungen zum Thema Film</p> <p><b>Ein Koffer der Formmontage</b> Eine grafisch-logische Sequenz Von Hans Neuburg Wiederholungen eines Kunstgewerbe</p> <p><b>Eine Höhle schützen</b> Bildmontagen im Proletariat</p> <p><b>Büro- und Fabrikverpackungen</b> von Hans Guggenheim</p> <p><b>Zwei Fall-Buchdruckverpackungen</b></p> <p><b>Zwei neue Geogr. Packungen</b></p>	<p><b>Issue for December 1960</b> Contents Design and Movement</p> <p><b>A Portfolio on Art Photomontage</b> A graphic sequence by Hans Neuburg Repetitions of a craft product</p> <p><b>To Protect a Cave</b> Image montages in the Proletariat</p> <p><b>Office and Factory Packaging</b> by Hans Guggenheim</p> <p><b>Two Fold-out Bookcases</b></p> <p><b>Two New Geogr. Packages</b></p>	<p><b>Decembre 1960</b> Table des matières Design et Mouvement</p> <p><b>Un portfolio sur l'art photomontage</b> une séquence graphique par Hans Neuburg des répétitions d'un produit artisanal</p> <p><b>Une grotte à protéger</b> Guide d'un musée d'art appliquée</p> <p><b>Des emballages dans l'industrie</b> par Hans Guggenheim</p> <p><b>Deux étagères à livres et à documents</b></p> <p><b>Deux emballages géographiques</b></p>
<p><b>Herausgeber und Redaktion</b> Editorial and Managing Editors Editions et Directrices</p> <p><b>Druck Verlag</b> Printing Publishing Imprimerie Édition</p>	<p><b>Richard P. Lohse SWB vSG, Zurich</b> J. Müller-Brockmann SWB vSG, Zurich Hans Neuburg SWB vSG, Zurich Carlo L. Vivarelli SWB vSG, Zurich</p>	<p><b>Verlag Otto Wolter AG, Diessenhofen</b> Schweiz/Switzerland/Suisse</p>	<p><b>Richard P. Lohse SWB vSG, Zurich</b> J. Müller-Brockmann SWB vSG, Zurich Hans Neuburg SWB vSG, Zurich Carlo L. Vivarelli SWB vSG, Zurich</p>	<p><b>La numero Fr. 15</b></p>



Lyubov Popova  
Diseño de decorados para la obra  
*Le Coq magnifique*, de Fernand  
Crommelynck  
Instituto Estatal de Arte Teatral  
Moscú  
1922

41

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

La Akzidenz Grotesk, la primera tipografía de palo seco que se empleó de modo generalizado, fue desarrollada por la fundición tipográfica Berthold en 1896. (Akzidenz es el término alemán que designa el *schrift*, esto es, la tipografía que utilizaban los impresores denominados "comerciales" para diferenciarlos de los impresores de libros. Grotesk es la palabra alemana que designaba las letras de palo seco en el siglo xix. En Estados Unidos, esta tipografía era conocida sencillamente como *standard*.) El tipo fino incluye un juego de numerales de caja baja (que se muestran en rojo) diseñado por Erik Spikermann en 1990.



Edward Johnston  
Logotipo del metro londinense  
Londres  
1916

42

A B C D E F G H I J K L M N O  
P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

Diseñada por Eric Gill en 1928, la Gill Sans se basa en tipo que su profesor, Edward Johnston, creó en 1916 para la señalización del metro de Londres. Gill diseñó también varios tipos con remates (Perpetua, Joanna, Aries), que comparten muchas de las proporciones y las contraformas características de la Gill Sans. Aunque produce una impresión estrictamente contemporánea, la tipografía de Gill, al igual que la de Johnston, anterior a ella, está muy en deuda con las proporciones y las formas de la letra renacentista.



Pierre  
Jenneret  
(Le Corbusier)  
Villa Savoie  
Poissy,  
Francia  
1928-1929

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

አልፊዕስ ተስፋዕስ  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

Diseñada por Paul Renner en 1927, la Futura es la primera tipografía de palo seco geométrica que se diseñó para ser utilizada en la composición de textos. Aunque se diría que la Futura emplea las proporciones geométricas básicas, de hecho se trata de una compleja combinación entre trazos con una modulación axial muy marcada y curvas complejas, cuyos vínculos con las letras con remates que la precedieron son más firmes de lo que cabría suponer a primera vista. Renner diseñó unas cuantas formas de caja baja y los numerales para la Futura (que se muestran en rojo), que fueron abandonados por la fundición Bauer, pero que serían recuperados por The Foundry (Londres) con el nombre de Architype Renner en 1994.

La retícula de Frutiger



Isamu Noguchi  
Mesita para café  
1944

44

	Univers 53	Univers 63	Univers 73	Univers <b>83</b>
	<i>Univers</i> 54	<b>Univers</b> 64	<b>Univers</b> 74	<b>Univers</b> <b>84</b>
Univers 45	<b>Univers</b> <b>55</b>	Univers 65	Univers 75	Univers <b>85</b>
<i>Univers</i> 46	<i>Univers</i> 56	<b>Univers</b> 66	<b>Univers</b> 76	<b>Univers</b> <b>86</b>
Univers 47	Univers 57	<b>Univers</b> <b>67</b>		
<i>Univers</i> 48	<i>Univers</i> 58	<b>Univers</b> <b>68</b>		
Univers 39	Univers 49	Univers 59		

A mediados del siglo xx, la fotocomposición había sustituido a los tipos de metal en la mayoría de las imprentas comerciales, lo que contribuyó a liberar más aún las limitaciones que impusieron las tradiciones anteriores, tanto a la composición tipográfica como a la maquetación. No obstante, la fotocomposición tenía sus propias desventajas, pero finalmente pudieron solucionarse con la llegada de la autoedición en la década de 1980.

Aunque Adrian Frutiger es muy respetado por lo mucho que se utilizan sus tipos, su obra maestra es la Univers, que la fundición Deberny & Peignot comercializó por primera vez en París en 1957, tanto para composición con tipos de metal como para fotocomposición. En un esfuerzo por eliminar la confusión creciente en terminología tipográfica (delgada/fina, regular/media, gruesa/negrita), Frutiger utilizó números en lugar de nombres para describir la paleta de grosores y anchuras de la Univers. (En la página derecha: Univers 55.) En estas descripciones de dos dígitos, el primero de

ellos designa el grosor de la familia tipográfica (3- es el más fino, y 8- el más grueso), y el segundo designa la anchura de carácter (-3 es el más ancho, -9 el más estrecho). Los números pares indican que se trata de una cursiva, y los números impares de una redonda. A partir de entonces, Frutiger ha utilizado este sistema en otras tipografías que ha diseñado (la Serifa, la Glypha, la Frutiger, la Avenir, etc.), y otros fabricantes de tipografías han adoptado también este sistema para algunas de sus propias tipografías (Helvetica Neue, etc.).



El Caravelle  
Reactor francés destinado  
al transporte  
1956

45

A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z

*A B C D E F G H I J K L M N  
O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
  
a b c d e f g h i j k l m n  
o p q r s t u v w x y z*



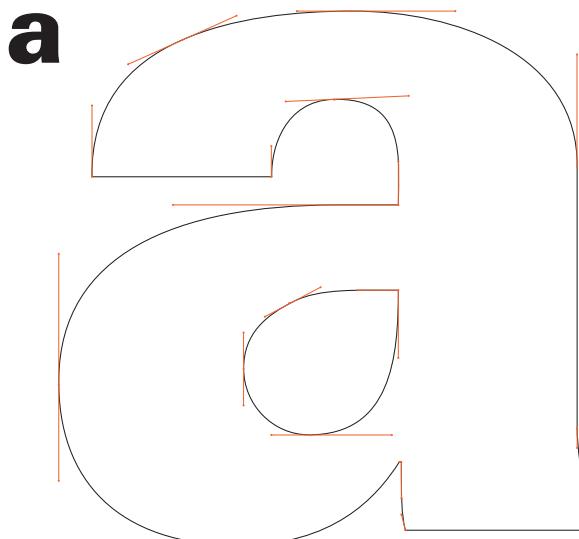
Macintosh SE de  
Apple Computer  
1987

## Tipos digitales

46

Con la eclosión del sector de la informática en la década de 1980 surgió también el concepto de autoedición, que permitía al diseñador tener a mano todas las herramientas necesarias para diseñar, componer tipográficamente e ilustrar un proyecto sin tener que recurrir a proveedores externos. En gran medida, el método de trabajo supuso un regreso al *scriptorium* medieval. La empresa Bitstream Inc empezó a ofrecer fuentes tipográficas digitales en 1981, seguida al poco tiempo por Adobe Systems Inc. Para el año 1990, prácticamente todas las fundiciones tipográficas del mundo comercializaban versiones digitales de sus tipos y habían surgido numerosos negocios dedicados exclusivamente a la venta de fuentes digitales. Para el año 2000, los procedimientos tradicionales de fabricación de tipos, con sus más de 500 años de antigüedad, habían quedado relegados a los dominios de puristas y nostálgicos. Se había extinguido una profesión entera: la cajista de imprenta.

No obstante, gracias a la inmediata intervención y a los elevados estándares de diseñadores de tipos como Matthew Carter, Sumner Stone y muchos otros, este cambio en el sistema de producción no implicó necesariamente una disminución de la calidad. El campo del diseño de tipos ha seguido viento en popa, siempre a la par de los adelantos en la tecnología digital. Los diseñadores nunca antes habían dispuesto de tantos tipos —y tan buenos— como ahora.



Arriba: Univers de 36 pt en mapa de bits para reproducción en pantalla

Abajo: Univers de 36 pt vectorizada para impresión

Un tipo de “familia” ancha



Durante las últimas dos décadas, algunos tipógrafos, entre los que destacan Otl Aicher, Martin Majoor y Sumner Stone, han desarrollado familias tipográficas que no solamente cuentan con una gama de grosores (fina/normal/negrita/negra), sino que además incorporan fuentes de palo seco y con remates. En esta página se han reunido algunas muestras de la familia Rotis, diseñada por Aicher en 1989.

47

Rotis  
Serif

# Regular

Rotis  
SemiSerif

# Regular

Rotis  
SemiSans

# Regular

Rotis  
Sans Serif

# Regular

Rotis	<i>Rotis</i>	Rotis	<i>Rotis</i>	Rotis	<i>Rotis</i>
SemiSans	<i>SemiSans</i>	SemiSans	<i>SemiSans</i>	SemiSans	<i>SemiSans</i>
Light	<i>Light Italic</i>	Regular	<i>Italic</i>	Bold	<i>Extra Bold</i>
Rotis	<i>Rotis</i>	Rotis	<i>Rotis</i>	Rotis	<i>Rotis</i>
Sans Serif	<i>Sans Serif</i>	Sans Serif	<i>Sans Serif</i>	Sans Serif	<i>Sans Serif</i>
Light	<i>Light Italic</i>	Regular	<i>Italic</i>	Bold	<i>Extra Bold</i>

# Clasificación de los tipos para texto

Las fechas se han aproximado al cuarto de siglo más próximo al origen de los tipos.

48

Como se ha visto, las formas tipográficas se han ido desarrollando en respuesta a la tecnología dominante, las necesidades comerciales y las modas estéticas. Algunos modelos han resistido bien el paso de unas culturas a otras. Reconociendo la necesidad de identificar las diversas fases que ha atravesado el desarrollo de las formas, los tipógrafos han creado sistemas para clasificar tipografías,

algunos de los cuales son tan específicos que pueden llegar a aturdir.

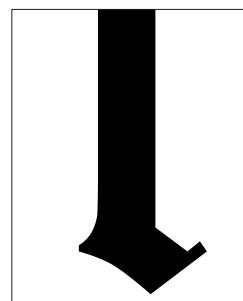
La presente clasificación, basada en la que desarrolló Alexander Lawson, abarca solo las formas principales de la tipografía para texto. Se han omitido los estilos decorativos, y las formas de palo seco se han agrupado, sin clasificarlas a su vez entre humanistas y geométricas.

Este sistema ofrece una descripción útil, aunque sencilla, de las clases de tipos que nos encontraremos más a menudo cuando trabajemos con textos. A medida que ganes experiencia en el ámbito de la tipografía, desde luego deberás familiarizarte con otros sistemas de clasificación más específicos. Piensa que el mejor sistema es aquel que te ayuda más a reconocer clases de tipografías y sus orígenes históricos.

1450

## Gótica de forma

El primero de los tipos de impresión. Sus formas estaban basadas en los estilos de copiado caligráficos que se utilizaban por aquel entonces en los libros en el norte de Europa.

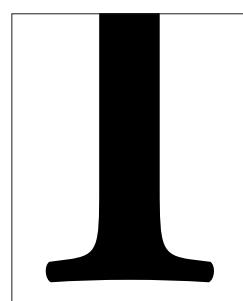


**Ejemplos:**  
Cloister Black  
Goudy Text

1475

## De estilo antiguo

Basadas en las formas de caja baja que utilizaban los humanistas italianos para copiar libros (que, a su vez, estaban basados en la minúscula carolingia del siglo IX), y en las letras de caja alta que se hallaron en las inscripciones de las ruinas romanas, estas formas se fueron alejando de sus orígenes caligráficos durante más de doscientos años, a medida que iban migrando a través de Europa, desde Italia hasta Inglaterra.

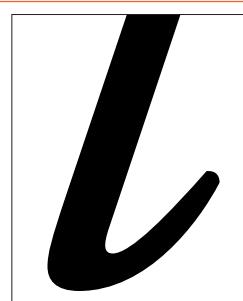


**Ejemplos:**  
Bembo  
Caslon  
Dante  
Garamond  
Janson  
Jenson  
Palatino

1500

## Cursiva

Evocadoras de la escritura caligráfica italiana que les era contemporánea, las primeras cursivas eran estrechas y de composición apretada, lo que permitía más palabras por página. Aunque en un principio se las consideraba un tipo propio, las cursivas pronto se fundieron para complementar las letras romanas. Desde el siglo XVI, prácticamente todas las fuentes para texto incluyen versiones en cursiva (u oblicuas).

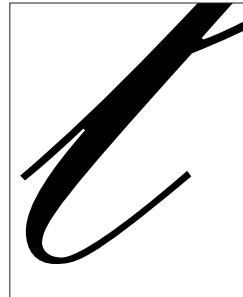


---

1550

### Escripta

En un principio constituyó un intento de reproducir las formas caligráficas grabadas; esta clase de tipografía no es del todo adecuada para la composición de textos largos. En usos más breves, sin embargo, siempre ha disfrutado de gran aceptación. En la actualidad las formas se mueven entre lo formal y tradicional, por un lado, y lo espontáneo y contemporáneo, por otro.



### Ejemplos:

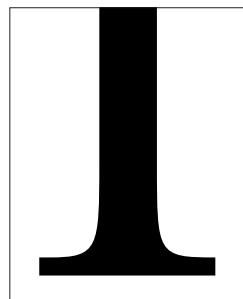
Künstler Script  
Mistral  
Snell Roundhand

---

1750

### De transición

Este estilo, un refinamiento de las formas de estilo antiguo, se consiguió en parte gracias a los avances en la fundición de tipos y la impresión. Las relaciones entre los trazos gruesos y finos se exageraron, y se aligeraron los remates.



### Ejemplos:

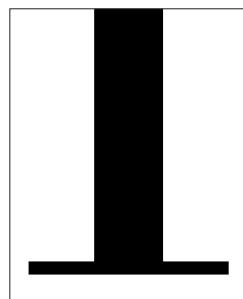
Baskerville  
Bulmer  
Century  
Times Roman

---

1775

### Moderna

Este estilo representa una nueva racionalización de las formas de letras de estilo antiguo. Los remates eran filiformes, y el contraste entre trazos gruesos y finos era extremo. Las versiones inglesas (como la Bell) también se conocen como romanas escocesas, y se parecen más a las formas de transición.



### Ejemplos:

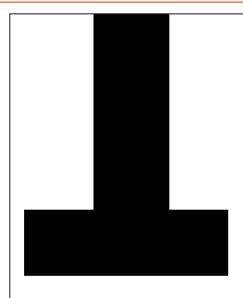
Bell  
Bodoni  
Caledonia  
Didot  
Walbaum

---

1825

### Remate cuadrado

En un principio se trataba de letras con remates muy curviformes, en las que las variaciones entre los trazos gruesos y los finos eran pequeñas. Estas tipografías respondían a las necesidades que surgieron con la aparición de la publicidad, que requería tipos gruesos en las imprentas comerciales. A medida que fueron evolucionando, los remates curviformes se abandonaron. Esta clase también se conoce como letra egipcia.



### Ejemplos:

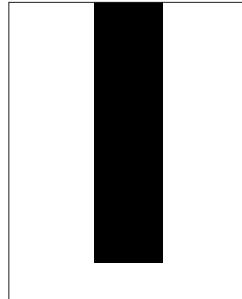
Clarendon  
Memphis  
Rockwell  
Serifa

---

1900

**Palo seco**

Como su nombre indica, en estas tipografías se han eliminado por completo los remates. Aunque la forma fue presentada por primera vez por William Caslon IV en 1816, su empleo no se generalizó hasta principios del siglo xx. Las variaciones tendían hacia las formas humanistas (Gill Sans) o bien hacia lo rígidamente geométrico (Futura). Ocasionalmente se acampanaban los trazos a fin de evocar los orígenes caligráficos de la forma (Optima). El palo seco también se denomina grotesco (del alemán *grotesk*) y en inglés americano *gothic*.



**Ejemplos:**

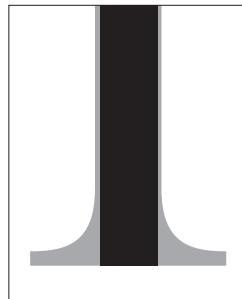
Akzidenz Grotesk  
Grotesque  
Gill Sans  
Franklin Gothic  
Frutiger  
Futura  
Helvetica  
Meta  
News Gothic  
Optima  
Syntax  
Trade Gothic  
Univers

---

1990

**Familias tipográficas con y sin remates**

Este estilo, de aparición reciente, amplía la noción de familia tipográfica para incluir en ella tanto alfabetos con remates como otros de palo seco (y, con frecuencia, además, gradaciones entre ambos extremos).



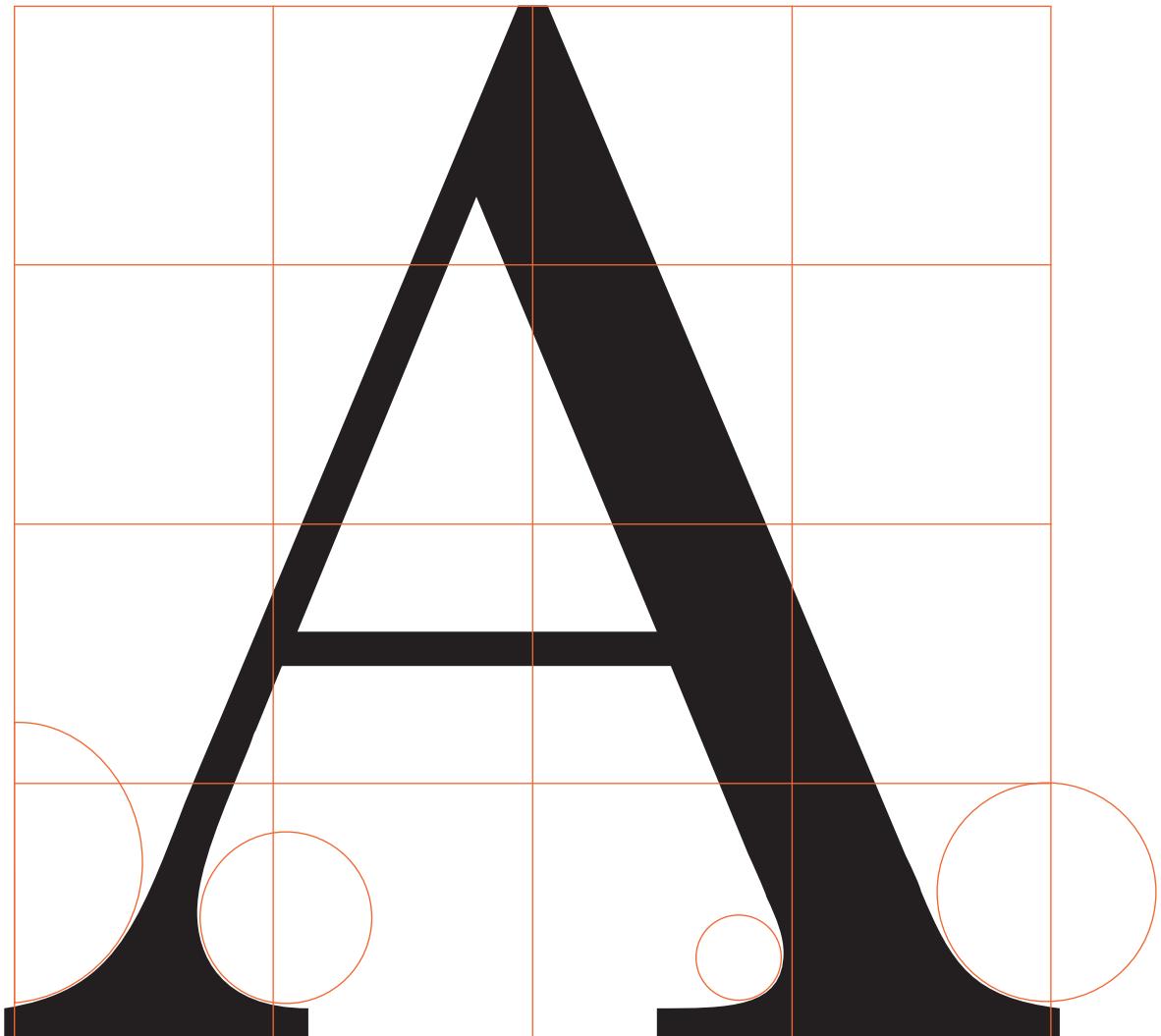
**Ejemplos:**

Rotis  
Scala  
Stone

**Letras, palabras, frases**

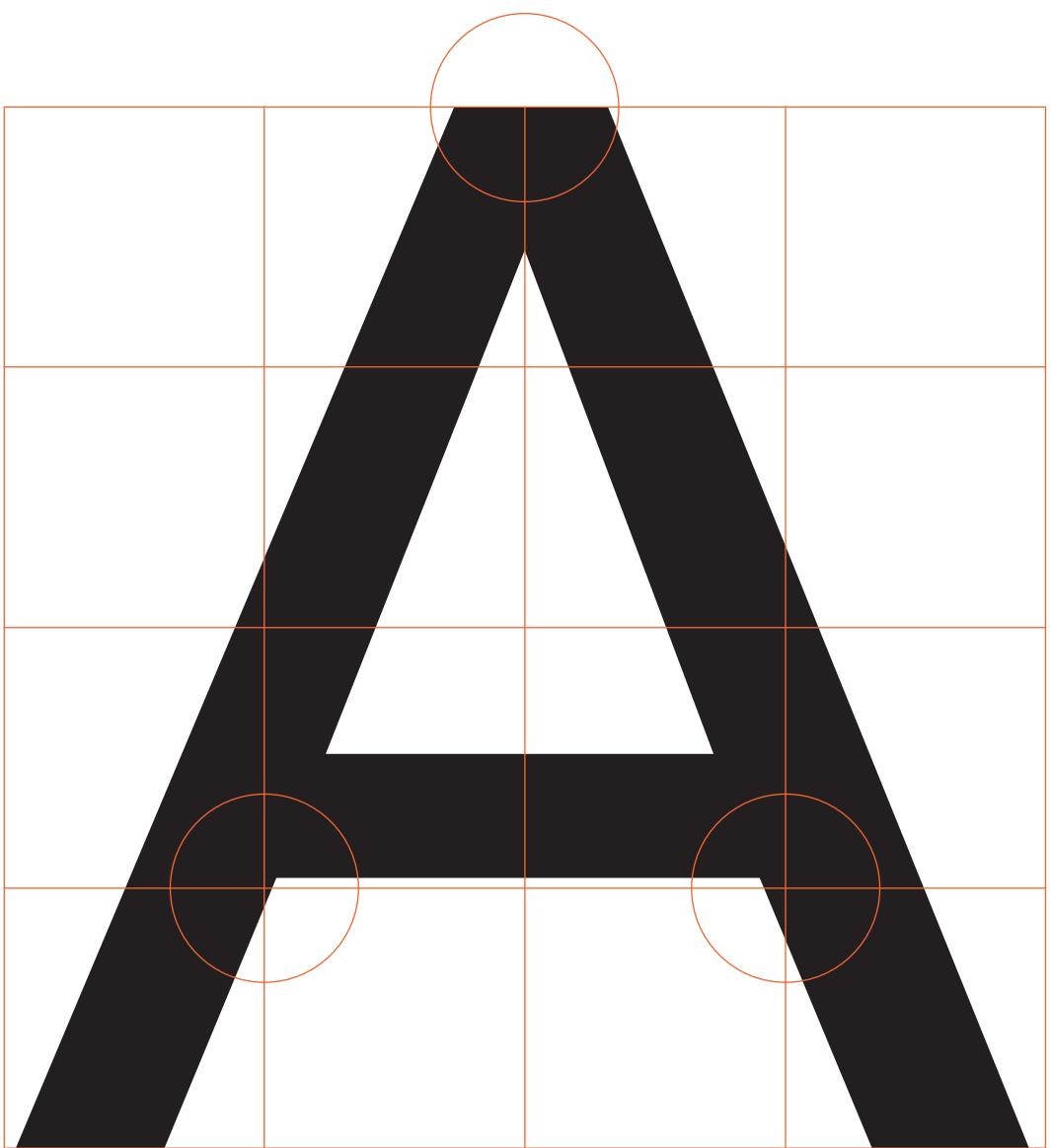
## Comprender la forma de las letras

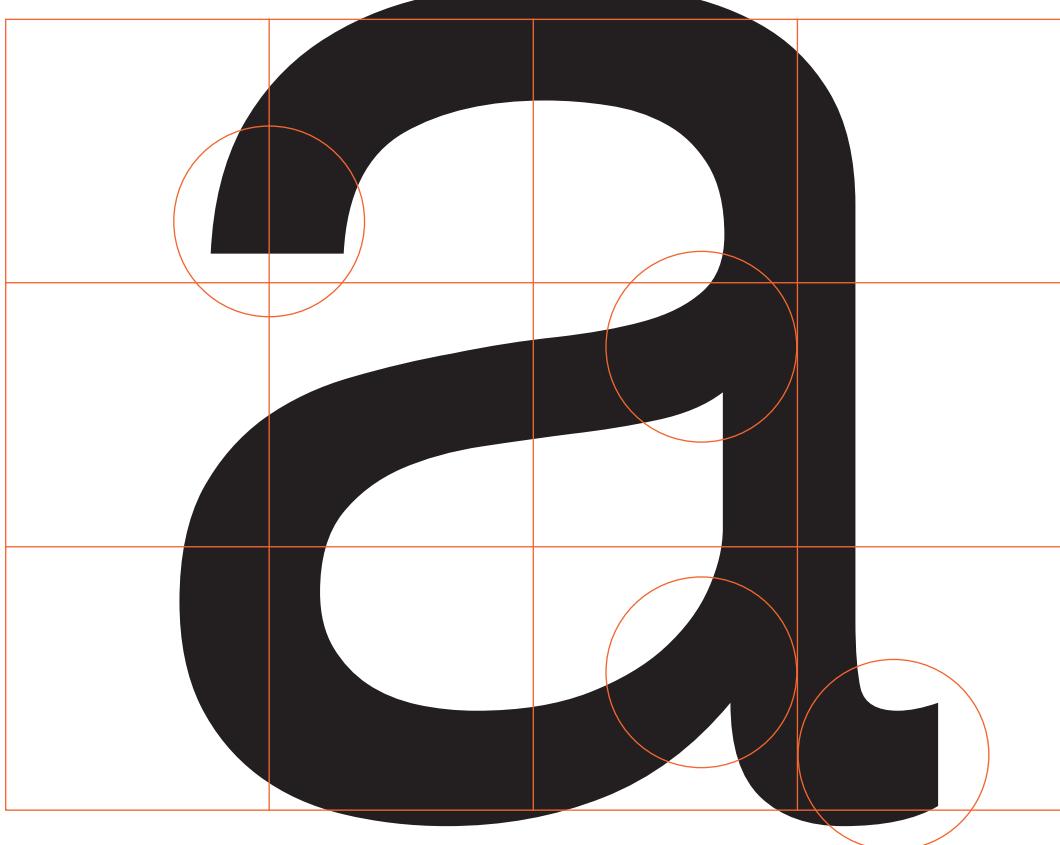
52



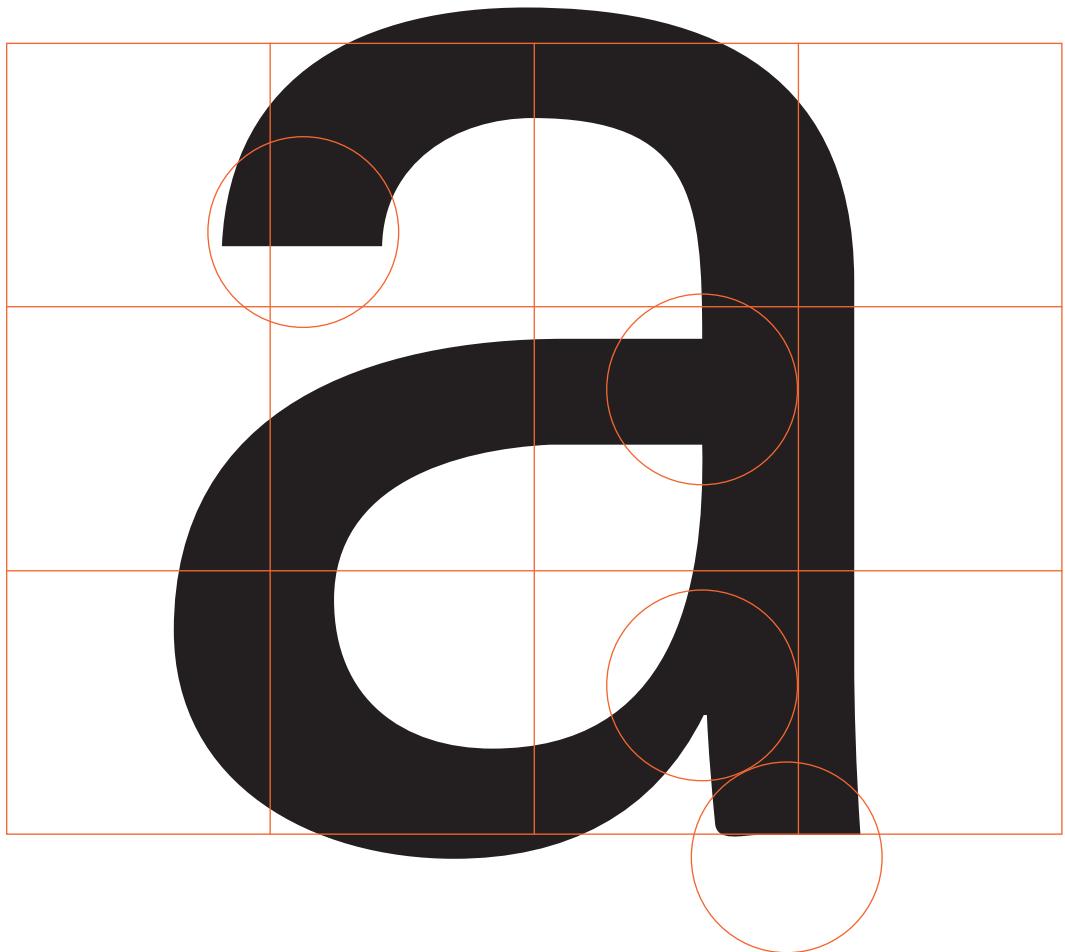
Aquí hay dos formas de una letra relativamente sencilla: la "a" de caja alta. Ambas sugieren una simetría de la forma tal como esta podría ser impresa, pero en realidad ninguna de ellas es simétrica en absoluto. Es fácil ver la diferencia en el grosor de los dos trazos en el caso de la forma Baskerville (arriba); y más llamativo es el hecho de que cada uno de los trazos que unen los remates al asta expresa un arco diferente a los demás arcos de la letra.

La forma de la Univers (página siguiente) podría parecer simétrica, pero un examen más detenido mostrará que el trazo inclinado izquierdo es menos grueso que el trazo inclinado derecho. Ambos casos demuestran el meticuloso cuidado con que un diseñador de tipos crea letras que sean tanto internamente armónicas como individualmente expresivas.



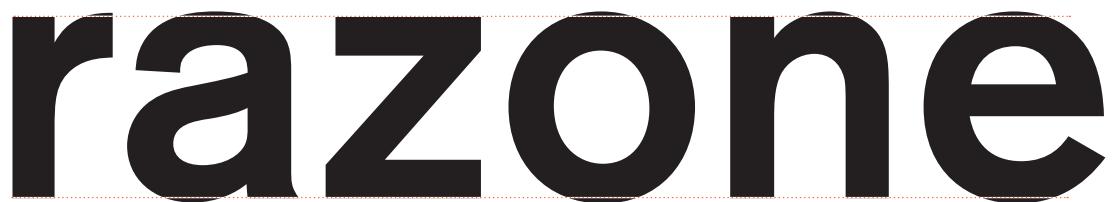


La complejidad formal de cada letra queda bien demostrada al examinar la "a" de caja baja de dos tipos de palo seco aparentemente parecidos: Helvetica (arriba) y Univers (página siguiente). Una comparación del modo en que las astas de estas letras terminan, así como de la forma en que los bucles se unen a las astas, desvelará enseguida la diferencia palpable en el carácter de estos dos tipos.



## Mantener la altura de x

56



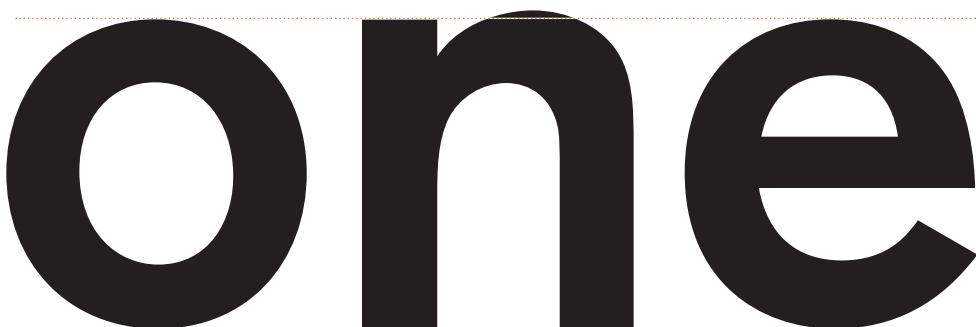
razone



raz

Línea media

Línea base



one

Como ya sabes, la altura de x describe el tamaño de las letras de caja baja. No obstante, deberías tener en mente el hecho de que los trazos curvos, como en la "e", deben levantarse por encima de la línea media (o hundirse más, por debajo de la línea base) a fin de producir la impresión de que tienen el mismo tamaño que los trazos horizontales y verticales junto a los que aparecen.

Compárese la "a" de los ejemplos ampliados que se muestran arriba con la "o" y con la "e". Estos dos últimos caracteres parecen claramente más pequeños, y "flotan" dentro de la altura de x de la tipografía que uno percibe, porque no se extienden por arriba de la línea media o por debajo de la línea base.

## Forma y contraforma

Tan importante como reconocer letras específicas es desarrollar una sensibilidad en la observación de la contraforma (o contrapunzón), que es el espacio blanco descrito —y a menudo contenido— por los trazos de la forma. Cuando las letras se unen para formar palabras, la contraforma incluye los espacios entre ellas. Esto último resulta un concepto especialmente importante cuando se trabaja con letras como la “r” minúscula, que no tienen contraforma en sí mismas. Cuando compones un texto, tu grado de destreza al manejar las contraformas determinará la armonía con que las palabras forman un conjunto; en otras palabras, la facilidad con que podremos leer el texto que se ha compuesto.

57



crenks

S



**Helvetica Black**

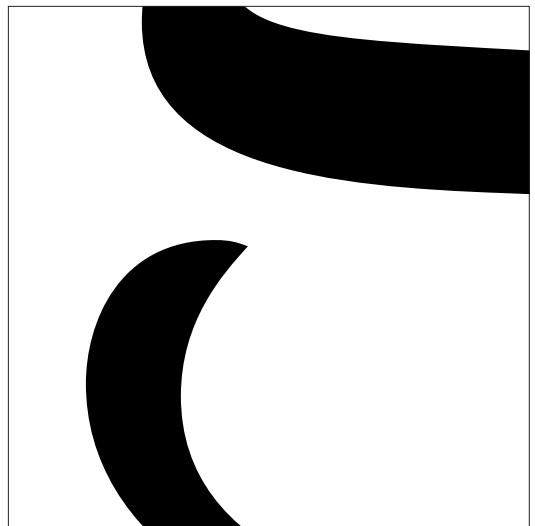


Una de las maneras más satisfactorias de comprender la forma y la contraforma de una letra consiste en examinarlas con mucho detalle. Además de que ello permite valorar la meticulosidad que requiere cada una de las curvas compuestas, estos análisis también facilitan el

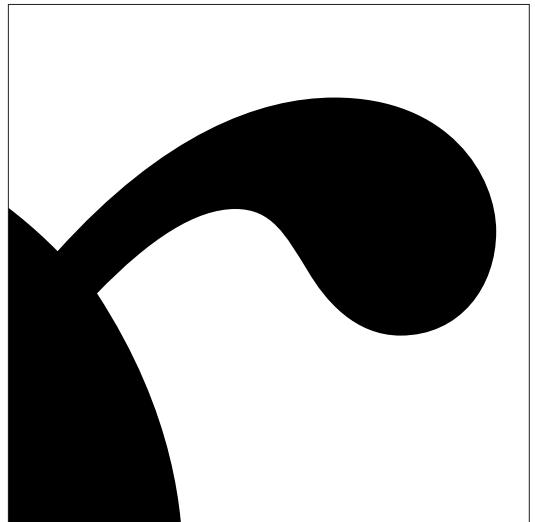
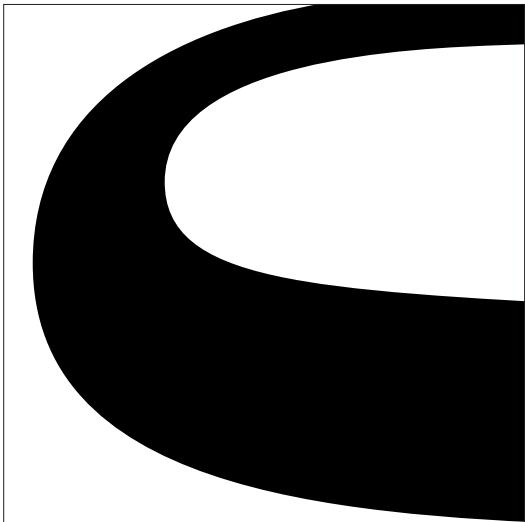
desarrollo de una buena sensibilidad para saber cómo se logra el equilibrio entre forma y contenido, y una sensación palpable de las características únicas de la letra. También ofrecen una rápida mirada al proceso de creación de letras.

Merece la pena señalar aquí que la impresión que produce la "s" se mantiene en cada una de las ampliaciones, en tanto que la "g" tiende a perder su identidad a medida que los elementos que la componen van siendo analizados sin tener en cuenta el contexto de la letra entera.

g

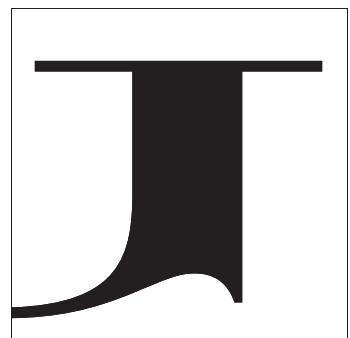
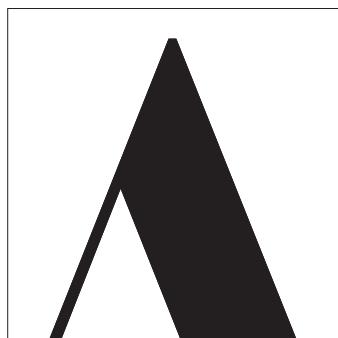
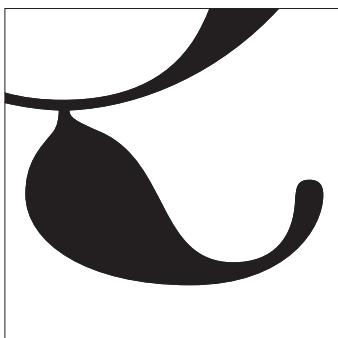
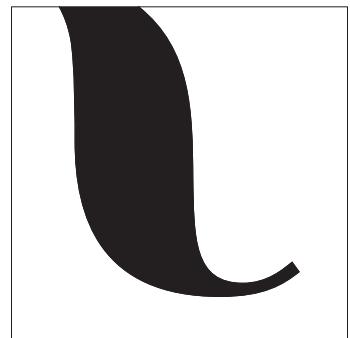
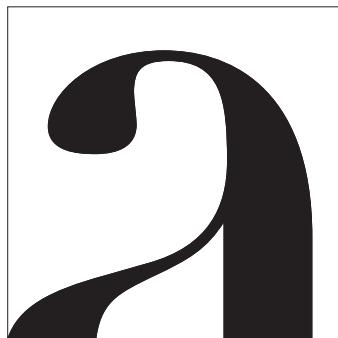
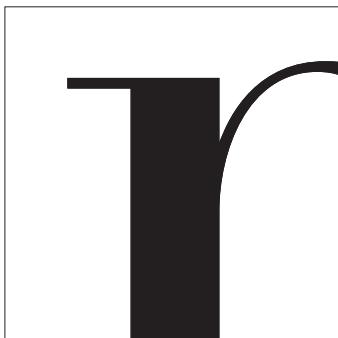
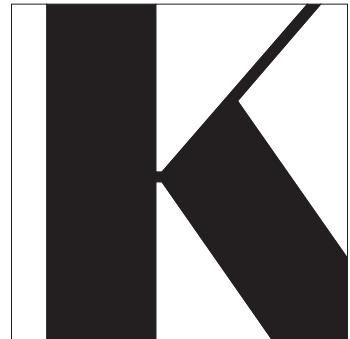


Baskerville

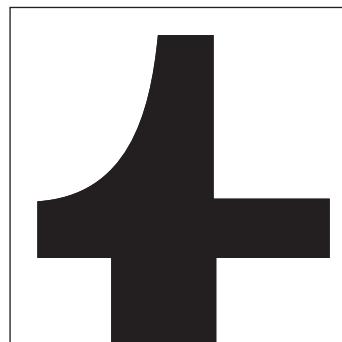
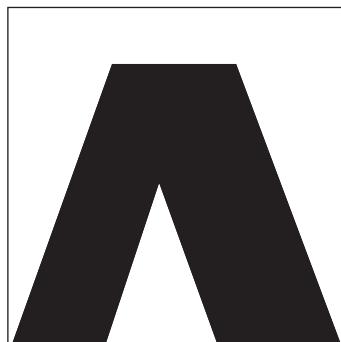
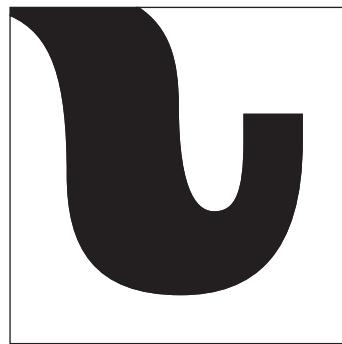
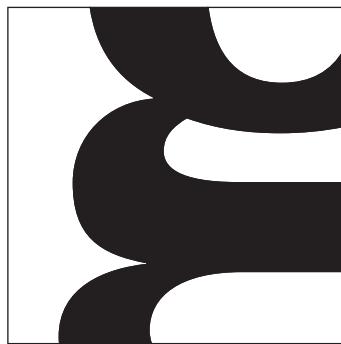
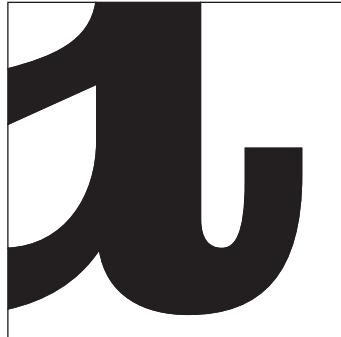


Morman Ives (1923-1978), eminente diseñador gráfico, muralista y artista del collage, utilizó profusamente fragmentos de letras en sus complejas construcciones.

60



Linotype Didot



## Contraste

62



AA

Fina/negrita



BB

Estrecha/ancha



C C

Orgánica/mecánica



DD

Redonda/cursiva

Los principios básicos del diseño gráfico se pueden aplicar directamente a la tipografía. Arriba se muestran algunos ejemplos de contraste aplicado a la tipografía, que se basan en un formato diseñado por Rudi Ruegg.

Combinando estos sencillos contrastes se obtienen numerosas variaciones: pequeño + orgánico/grande + mecánico, pocos + pesados/muchos + ligeros, etc. Al añadir color se incrementan más aún las posibilidades (por ejemplo, negro/rojo).



E E

Pequeña/grande



F F

Positivo/negativo



G G

Con remates/de palo seco



K H

Ornamentada/sencilla

## Reforzar el significado

64

silencioso

**RUIDOSO**

**desap recido**

**añadido**

Se pueden encontrar equivalentes tipográficos para las palabras. Algunas elecciones sencillas en cuanto al tipo, el cuerpo, el grosor y la posición en la página pueden reforzar la representación de los conceptos, los objetos y las acciones que las palabras describen. En estos ejemplos, hemos utilizado tan solo un tipo, y siempre con un mismo grosor: Akzidenz Grotesk Medium, pero hemos jugado con los distintos cuerpos y posiciones.

Los ejemplos que se muestran arriba expresan algunas cualidades de los adjetivos que se han escrito. "Silencioso" es pequeño y en caja baja, en tanto que "ruidoso" es grande y en caja alta. La segunda "a" de la palabra "desaparecido", de hecho, ha desaparecido, y la primera "d" de la palabra "añadido" está en proceso de añadirse al resto de las letras.

**TREN**

**pajaro**

**INCONfORMISTA**

**sombra**

Todos los ejemplos que se muestran en esta página transmiten alguna de las cualidades de los nombres que se han escogido. En "tren", por ejemplo, se ha elegido una progresión Fibonacci de cuerpos de letra (véase la página 109), alineados por la altura de la mayúscula, con el objetivo de crear la ilusión de perspectiva; es fácil imaginar un largo tren que va desapareciendo en la distancia o bien está entrando en una estación.

La tilde de la "a", en la palabra "pájaro", sobrevuela el resto de las letras; la "f" de "inconformista" no se adapta al resto de las letras; las letras que componen "sombra", proyectan una sombra. Los ejemplos de contraste tipográfico que aparecen en las páginas 62 y 63 ofrecen múltiples posibilidades para crear estos sencillos ejemplos.

derecho

a

sitar

elevarse

colgar

El significado de los verbos que se han escrito en esta página se refuerza gracias a su colocación dentro del marco. Se implica una dirección determinada por nuestra forma de leer (de izquierda a derecha = avance; de arriba abajo = descenso, etc.).

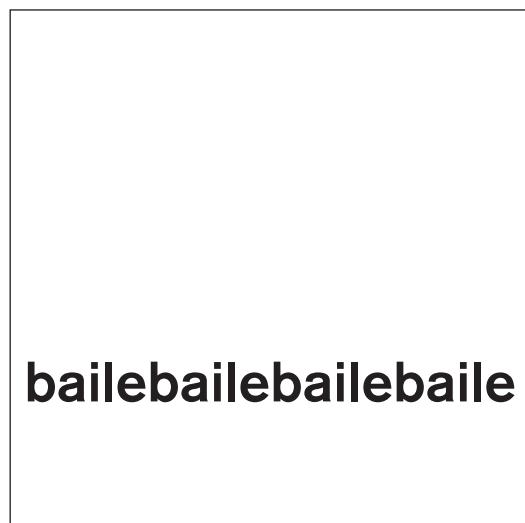
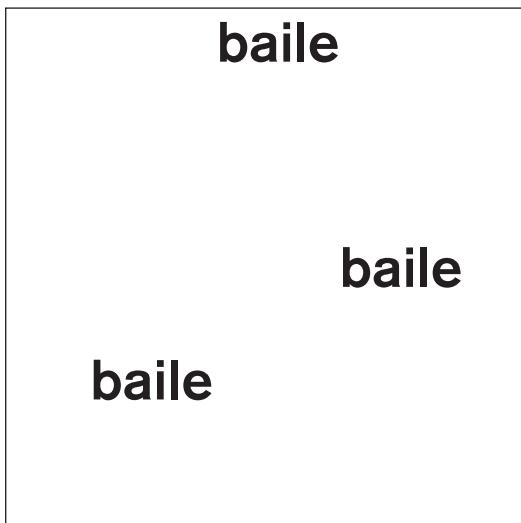
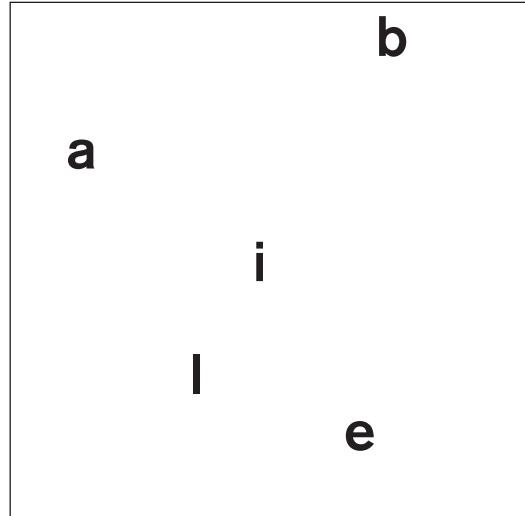
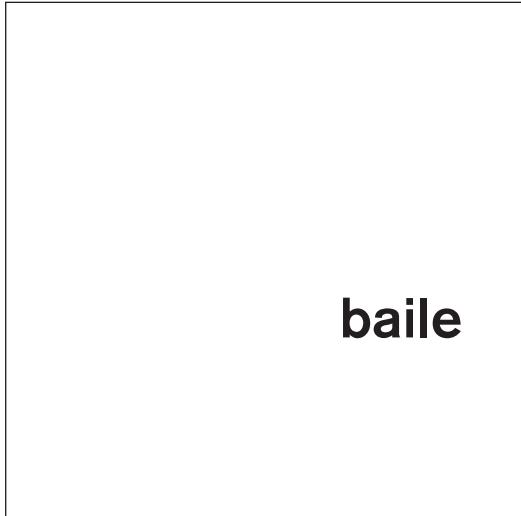
**volar**

**chocar**

**flotar**

**hundirse**

En la segunda fila de esta página, el significado se potencia al cubrir una parte de la palabra (y, en el caso de "hundirse", al inclinar ligeramente la tipografía hacia adelante). Imagínate que le das un mordisco a la palabra "comer".



En estos casos, la mera ubicación de la palabra "baile" en el cuadrado sugiere la actividad en un lugar determinado, posiblemente un escenario. Al separar las letras entre sí se evocan los movimientos de un bailarín.

La repetición de la palabra (en esta página y en la página derecha) sugiere diferentes ritmos y, de hecho, diferentes clases de baile.

bailebailebailebaile  
ailebailebailebaileb  
ilebailebailebaileba  
lebailebailebailebai  
ebailebailebailebail  
bailebailebailebaile  
ailebailebailebaileb  
ilebailebailebaileba  
lebailebailebailebai

**baile**

baile  
bailebaile  
baile

baile  
bailebaile

baile  
bailebailebailebailebailebaile

# Crear oraciones, encontrar el sentido

70

Una forma de hacer que las frases (o los fragmentos de frases) sean más expresivas consiste en reforzar el sentido de las palabras mediante juegos tipográficos. Los ejemplos de estas páginas dan muestra de varios métodos para reforzar (o debilitar) la intención del autor, mediante la manipulación del tamaño, el peso y la disposición de las palabras.

El texto de esta secuencia se ha extraído de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano de 1789*: "La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley".



Alineación izquierda

## Artículo 11

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.



Alineación derecha

## Artículo 11

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

## Componer el texto, simplemente.

O quizás no sea tan simple. Al componer un texto en un espacio, resulta útil tener en mente la expresión "líneas de texto". Compositivamente, se comportan en la página de modo parecido a como lo hacen las líneas en un boceto básico de un diseño, con dos importantes excepciones:

1

El alfabeto latino se lee siempre de izquierda a derecha.

2

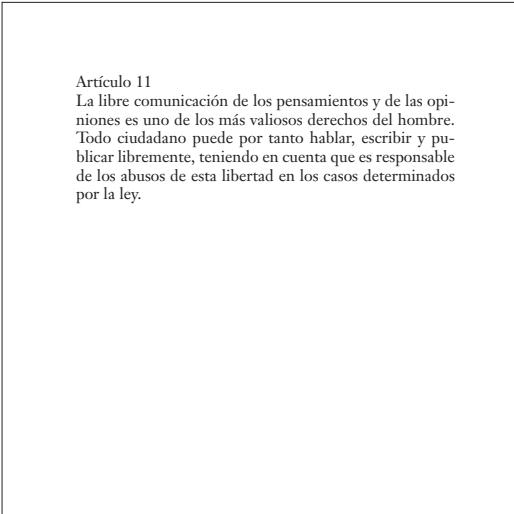
La calidad de la línea viene determinada por el tamaño y el peso del tipo, por su valor de gris o color tipográfico y por el interlineado (espacio) entre las líneas de texto.

Más información sobre composición de textos en las páginas 94-105.

71



Justificado



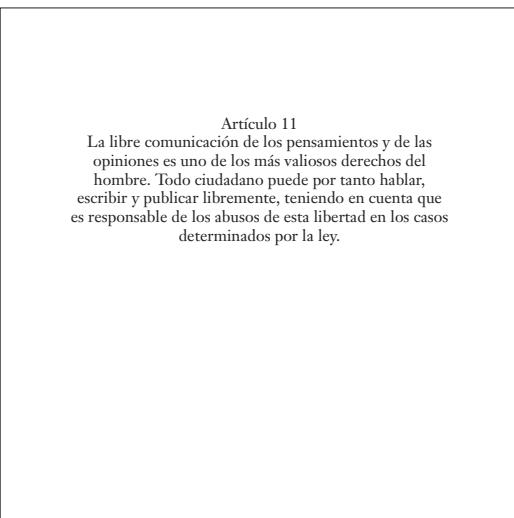
#### Artículo 11

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

A tamaño real (cuadrado de 36 picas) el texto está compuesto en Janson 14/17.



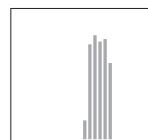
Centrado



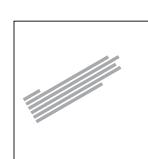
Artículo 11  
La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.



Columna estrecha



Vertical



Composición diagonal



Texto de gran tamaño

Decidir la posición del texto (véanse ejemplos arriba) tiene tanto que ver con dónde no está el texto como con dónde está. Los diseñadores que trabajen con textos siempre deberán hallar el equilibrio entre la importancia de unas contraformas dinámicas y la necesidad de que el texto sea fácilmente legible. Aquella composición sumamente interesante puede que no resulte en absoluto accesible.

Estudios realizados sobre la percepción han demostrado que la comprensión del lector se incrementa en relación con su facilidad de escanear el texto. Dicho de otro modo, cuantas menos distracciones visuales, mayor será la retención del contenido. Es muy útil tener en cuenta esta sencilla observación a la hora de componer textos extensos. Las composiciones más breves, como las

que podemos ver aquí, no obstante, permiten naturalmente mucho más "juego" en la presentación.

En resumen, aunque es posible dar énfasis al significado mediante una disposición determinada y organizada del texto, nuestra meta primordial debe ser tener en directa consideración el contenido y al lector.

**Artículo 11**

*La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.*

**Artículo 11**

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

**Artículo 11**

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

**Artículo 11**

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

Escoger el tipo adecuado depende de diversos factores, algunos de los cuales pueden parecer contradictorios: el contenido del texto, el tono que le ha dado el autor, la época en la que se escribió y el tipo de lector al que va dirigido. Cada uno de los ejemplos que aparecen arriba nos muestra alguna de estas cualidades del texto.

**Arriba a la izquierda:** La composición en una fuente de tipo manuscrita (Kuenstler Script) evoca la naturaleza caligráfica del texto original que se presentó a Luis XVI. Arriba a la derecha: este tipo del siglo XVI (Adobe Garamond) guarda estrecha relación con la impresión clásica de Francia.

**Abajo a la izquierda:** el diseño de este tipo francés (Linotype Didot) es contemporáneo de la primera publicación del texto. **Abajo a la derecha:** una fuente de palo seco (Univers 55) conecta directamente con un público actual.

### Artículo 11

*La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre. Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.*

He aquí dos versiones que parecen ir en contra de cualquier comunicación seria. Arriba: un tipo tan peculiar (Mistral) que interrumpe el acceso directo al contenido. Abajo: un tipo "formal" (Trajan), compuesto en caja alta, que adorna innecesariamente el texto (lo que los franceses definen como *péter plus haut que son cul*).

En ambos casos, antes de que el lector pueda entrar en materia, deberá abrirse paso a través del efecto de las propias fuentes tipográficas (es más que probable que esto también suceda en el caso de la fuente script de la página 72). Estos ejemplos ponen de manifiesto los problemas propios del uso de fuentes decorativas para componer textos (véase la página 14).

### ARTÍCULO 11

LA LIBRE COMUNICACIÓN DE LOS PENSAMIENTOS Y DE LAS OPINIONES ES UNO DE LOS MÁS VALIOSOS DERECHOS DEL HOMBRE. TODO CIUDADANO PUEDE POR TANTO HABLAR, ESCRIBIR Y PUBLICAR LIBREMENTE, TENIENDO EN CUENTA QUE ES RESPONSABLE DE LOS ABUSOS DE ESTA LIBERTAD EN LOS CASOS DETERMINADOS POR LA LEY.

**Artículo 11**  
**La libre comunicación**  
**de los pensamientos y de las opiniones**  
**es uno de los más valiosos derechos del hombre.**  
**Todo ciudadano puede por tanto**  
**hablar, escribir y publicar libremente,**  
**teniendo en cuenta que es responsable**  
**de los abusos de esta libertad**  
**en los casos determinados por la ley.**

**Examinar la sintaxis.**

Un modo de dar más expresividad a un texto breve es recurrir a la llamada "partición de sentido". En el ejemplo superior, las dos líneas que ocupa el artículo se han compuesto de manera que cada renglón de texto contenga un elemento diferenciado del mensaje.

La irregularidad del borde derecho de la columna, algo que habitualmente conviene evitar en textos de mayor extensión, sirve en este caso para proporcionar una pauta de lectura del texto y para establecer una interacción entre forma y contraforma.

Artículo 11  
La libre comunicación  
de los pensamientos y de las opiniones  
es uno de los más  
valiosos derechos  
del hombre.

Todo ciudadano puede por tanto  
hablar,  
escribir y  
publicar libremente,  
teniendo en cuenta que es responsable  
de los abusos de esta libertad  
en los casos determinados  
por la ley.

En este ejemplo se lleva la idea un paso más allá al organizar el significado del texto tanto en sentido horizontal como en vertical. Este modo de presentar visualmente la sintaxis genera unas ricas y complejas contraformas en la página.

El texto compuesto de este modo se denomina asimétrico, ya que no se ciñe a los típicos métodos de composición tipográfica que se muestran en las páginas 72 y 73. En la práctica, las líneas asimétricas de texto se parten tanto con fines estéticos como en concordancia con el significado del texto.

**Artículo 11**  
**La libre comunicación**  
**de los pensamientos y de las opiniones**  
es uno de los **más valiosos derechos** del hombre.  
**Todo ciudadano puede** por tanto  
**hablar, escribir y publicar** libremente,  
teniendo en cuenta que es **responsable**  
**de los abusos** de esta libertad  
**en los casos determinados por la ley.**

**Hallar el mensaje básico.**

Destacar las palabras centrales del texto, ya sea cambiando su peso o su tamaño, da al lector las claves de la esencia del texto y las separa de su composición gramatical natural.

Adviértase que no se ha cambiado de redonda a cursiva. Las cursivas, pese a que se han utilizado mucho para destacar determinadas palabras, frases o títulos en los textos, no implican la suficiente diferenciación visual que requiere este ejercicio.

**Arriba:** Se han emparejado un tipo de palo seco en negrita (Univers 75) con otro en redonda (Linotype Didot). Para más información sobre este método, véanse las páginas 128-129.

## Artículo 11

La libre **comunicación**  
de los **pensamientos** y de las **opiniones**  
es uno de los **más valiosos**  
derechos del hombre.

Todo ciudadano puede por tanto  
hablar, escribir y publicar libremente,  
teniendo en cuenta que es **responsable**  
**de los abusos** de esta libertad  
en los casos determinados **por la ley**.

Arriba: El cambio de escala sirve  
para destacar frases clave del  
texto.

## Artículo 11

La libre comunicación  
de los pensamientos y de las opiniones  
es uno de los más valiosos  
derechos del hombre.

Todo ciudadano puede, por tanto,  
hablar,  
escribir, y  
publicar libremente  
teniendo en cuenta que es responsable  
de los abusos de esta libertad  
en los casos determinados por la ley.

### Combinar escala y estructura.

En el ejemplo superior se combinan las dos estrategias que hemos visto anteriormente. Tanto la organización del texto como su escalado sirven para reforzar el significado.

## Artículo 11

### **La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones**

es uno de los más valiosos derechos del hombre.

Todo ciudadano puede por tanto,  
hablar, escribir y publicar libremente,  
teniendo en cuenta que es responsable  
de los abusos de esta libertad

**en los casos  
determinados por la ley.**

Como puede verse en el ejemplo superior, y como hemos podido ver innumerables veces en casos reales, la escala, el peso y la organización pueden utilizarse para subvertir el significado original de un texto.

# Texto y color

80 Como demuestran los ejemplos ya vistos, la tipografía no deja de ofrecer oportunidades al diseñador para que saque partido al color en la página, incluso en aquellas situaciones de "un solo color". Cada tipo —compuesto en líneas regulares, agrupado en párrafos y columnas o simplemente colocado en forma de palabras o frases sueltas— genera un tono único en la página. Como demuestran estos ejemplos compuestos en Akzidenz Grotesk, los cambios en el peso y en la compresión o expansión de los caracteres contribuyen a crear una paleta de colores tipográficos distintos.

## Condensed

### Akzidenz Grotesk Light

Las actitudes que inspiran los siguientes enunciados son las que han dado vida a la mayor parte del arte del siglo xx: el contenido dicta la forma, menos es más, Dios está en los detalles. Estos tres principios identifican claramente la labor del tipógrafo: una expresión clara y adecuada del mensaje del autor, una economía de medios inteligente y un profundo conocimiento del oficio.

### Akzidenz Grotesk Regular

Las actitudes que inspiran los siguientes enunciados son las que han dado vida a la mayor parte del arte del siglo xx: el contenido dicta la forma, menos es más, Dios está en los detalles. Estos tres principios identifican claramente la labor del tipógrafo: una expresión clara y adecuada del mensaje del autor, una economía de medios inteligente y un profundo conocimiento del oficio.

### Akzidenz Grotesk Medium

Las actitudes que inspiran los siguientes enunciados son las que han dado vida a la mayor parte del arte del siglo xx: el contenido dicta la forma, menos es más, Dios está en los detalles. Estos tres principios identifican claramente la labor del tipógrafo: una expresión clara y adecuada del mensaje del autor, una economía de medios inteligente y un profundo conocimiento del oficio.

### Akzidenz Grotesk Bold

Las actitudes que inspiran los siguientes enunciados son las que han dado vida a la mayor parte del arte del siglo xx: el contenido dicta la forma, menos es más, Dios está en los detalles. Estos tres principios identifican claramente la labor del tipógrafo: una expresión clara y adecuada del mensaje del autor, una economía de medios inteligente y un profundo conocimiento del oficio.

### Akzidenz Grotesk Extra Bold

Las actitudes que inspiran los siguientes enunciados son las que han dado vida a la mayor parte del arte del siglo xx: el contenido dicta la forma, menos es más, Dios está en los detalles. Estos tres principios identifican claramente la labor del tipógrafo: una expresión clara y adecuada del mensaje del autor, una economía de medios inteligente y un profundo conocimiento del oficio.

### Akzidenz Grotesk Super



Además de propiedades como el tono, la saturación o la temperatura, que se explican mejor en otros sitios, cada color presenta un valor específico, una tonalidad que describe el peso del color en la página en forma de porcentaje de negro.

Pongamos por caso el color rojo del ejemplo, Pantone 032. Compárese cómo ese color actúa con el negro, el blanco y los matices de gris.

Podemos apreciar que proporciona más o menos el mismo contraste en el caso del blanco y del negro, y que no avanza ni retrocede al colocarlo junto a una trama de negro al 50 %. Por consiguiente, podemos describirlo como que presenta un valor de gris de aproximadamente un 50 %.

Comprender —ser capaz de apreciar— este valor tonal de gris contribuye significativamente a facilitar la lectura en aquellos casos de impresiones simples a dos tintas.

color al 100 %

Esta es una línea de texto

Esta es una línea de texto

90 % de negro

Esta es una línea de texto

Esta es una línea de texto

70 % de negro

Esta es una línea de texto

Esta es una línea de texto

50 % de negro

Esta es una línea de texto

Esta es una línea de texto

30 % de negro

Esta es una línea de texto

Esta es una línea de texto

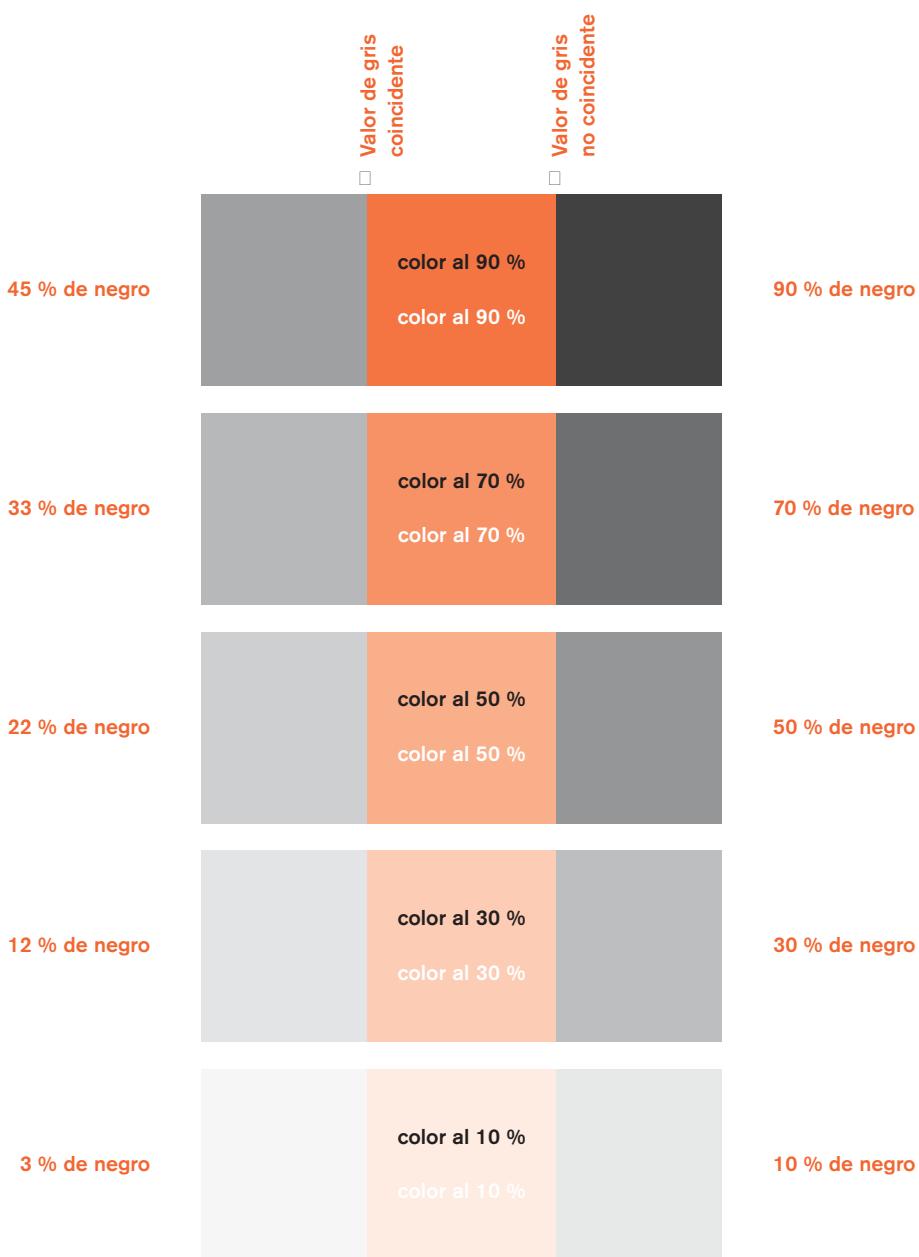
10 % de negro

Esta es una línea de texto

Esta es una línea de texto

50 % de negro





Dado que, como ya sabemos, nuestro color en su máxima saturación da un valor de gris del 50 %, siempre resultará más claro que un porcentaje similar de negro. Por ejemplo, el color al 90 % tiene un valor de gris de más o menos  $50\% \times 90\%$ , o sea, de 45 %. Téngase en cuenta que estos cálculos son solo indicativos. Es mejor que nos fiemos de nuestro ojo.

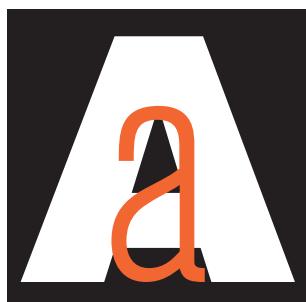
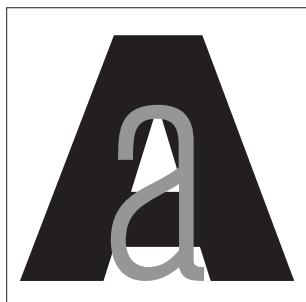
84

Aunque la tinta impresa sobre papel no deja de ser un fenómeno estrechamente bidimensional, podemos otorgar a la página una sensación de profundidad mediante la manipulación del contraste entre colores. Como se puede apreciar en estos ejemplos, un mayor contraste entre colores sugiere una distancia también mayor entre frente y fondo o, si se prefiere, entre figura y fondo. Un menor contraste, en cambio, sugiere cercanía.

Un uso obvio del color es el de reforzar la jerarquía tipográfica. En los ejemplos de esta página, las "a" negras adquieren claramente más importancia que las rojas o las grises, porque presentan mayor contraste respecto al fondo.



En los ejemplos superiores, la "a" minúscula parece avanzar porque contrasta fuertemente con los colores tanto del fondo como de la "A" mayúscula.



Aunque tendemos a pensar en el color como un modo de destacar elementos de texto en el habitual entorno en blanco y negro, lo cierto es que el color —dado que reduce el contraste con el fondo blanco— suele mermar la facilidad de lectura, pues hace que el texto retroceda hacia el fondo de la página, en lugar de que avance. En las páginas 127-129 aparecen otros ejemplos sobre este enfrentamiento entre las convenciones de contraste de color y el objetivo de generar énfasis.

En este otro ejemplo, el contraste máximo se da entre la “A” mayúscula y el fondo. Como consecuencia, la “a” minúscula parece retroceder, lo que provoca confusión acerca de la aparente intención de la composición.

**Artículo 11**

# **hablar,**

La libre comunicación de los pensamientos y de las opiniones

# **escribir,**

es uno de los más valiosos derechos del hombre.

# **y**

Todo ciudadano puede por tanto hablar, escribir y publicar

# **publicar**

libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los

# **libremente**

abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley.

En este caso, el color y la escala  
funcionan de manera conjunta  
para reforzar la idea central del  
texto negro.

Si no puedes hacer algo bueno,  
hazlo

# grande.

Si no puedes hacerlo grande,  
hazlo

rojo.

En este ejemplo se emplea un simple  
contraste de escala, peso y color  
para lograr un efecto dramático que  
demuestra el mensaje que transmite  
el texto.

## El español no es chino

88

Una característica del diseño tipográfico es que las letras mismas han evolucionado en reacción a la caligrafía, es decir, a los signos que trazamos a medida que garabateamos sobre las páginas. Uno de los rasgos fácilmente identificables de estos signos es que los creamos como parte de un flujo horizontal, y de izquierda a derecha. Esto es algo que todos adoptamos como un fenómeno natural, tan natural en el empleo del lenguaje escrito como la utilización de la caja baja y la caja alta.

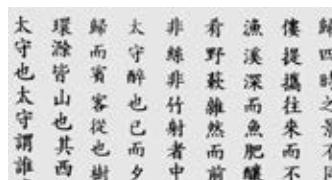
Pues bien, no todos los idiomas se escriben de esa forma. El hebreo y el árabe, por ejemplo, se leen de derecha a izquierda, y los libros, en esos idiomas, empiezan en la parte que para nosotros es la cubierta de cierre. Obsérvese la ilegibilidad del español si nos lo encontrásemos compuesto de derecha a izquierda:

loñapse led dadilibigel al esevrésbO  
otseupmoc somesártnocne ol son is  
:adreiuqzi a ahcered ed

Las formas de los tipos tienen todos los atributos necesarios para reforzar el flujo de izquierda a derecha del lenguaje escrito: ascendentes, descendentes, una altura de x consistente, y unas contraformas que, en las letras de caja baja, suelen quedar a la derecha del asta. Todos estos rasgos contribuyen a crear la impresión de que el texto es una línea. Y desde el momento en que aprendemos a leer, nuestro cerebro las asimila como características esenciales de los tipos legibles.

Ahora bien, el chino escrito no está basado en un alfabeto, como el español, sino que se escribe en una serie de caracteres denominados pictogramas, esto es, formas que expresan una palabra o una idea completa, sin indicar necesariamente cómo pronunciarla.

Hasta hace poco, los caracteres chinos solían leerse de abajo arriba, de derecha a izquierda, como en este ejemplo:



El mero hecho de que todos los caracteres chinos se dibujen con la misma anchura hace que la lectura sea muy simple. En el ejemplo anterior puede verse que los caracteres, al ir descendiendo por la página, crean columnas de una forma natural y obvia.

En ocasiones, podemos encontrar textos en español que se haya compuesto como si de caracteres chinos se tratase:

E e  
M m  
P p  
E e  
O o  
R r  
A a  
R r

Como puede verse, en español las letras no están dibujadas en absoluto con la misma anchura. En la lectura de izquierda a derecha, las diferentes anchuras no implican ningún problema para la legibilidad; de hecho, contribuyen a crear variedad y color en la página. En la lectura vertical, sin embargo, todo lo que la tipografía puede hacer es crear una forma. (Obsérvese los perfiles que origina la diferencia entre la "M", ancha, y la "P", menos ancha, o entre la "M" y la "E".)

Cuando se considera que el objetivo primordial de la tipografía es transmitir información con intrusiones tan leves como sea posible, y que las letras existen como reacción a los gestos laterales de la escritura, entonces queda claro que la composición tipográfica vertical es un gesto inherentemente anti-tipográfico.

Cuando la composición exige tipografía vertical, uno debe ser consciente de las propiedades de las letras mismas, para componer la tipografía de acuerdo con dichas propiedades.

Mejorar

Cuando lo hagas, no olvides que la línea de base de la tipografía vertical puede vincularse o no a los ejes verticales que sugieren los demás elementos tipográficos (en este caso, el margen izquierdo del texto).

**Texto**

## El *tracking*, el *kerning* y el interletrado

90

En un principio, el término “orejeta”, *kern* en inglés, describía la porción de una letra que se extendía más allá del ancho del lingote de plomo. Tal como muestra el ejemplo de la derecha, esta adaptación era necesaria en las letras que tenían brazos en ángulo descendente, a fin de que el espacio entre las letras, dentro de una palabra, fuese ópticamente coherente. Hoy en día la palabra *kerning* describe el ajuste automático del espacio entre pares de letras, tal como prescribe una tabla para los diferentes grupos concretos de letras que está incrustada en la fuente digital.

Dado que el *kerning* elimina espacio entre grupos de dos o tres letras concretas, con frecuencia es erróneamente denominado interletrado o espaciado entre letras. De hecho, espaciado entre letras significa añadir espacio entre letras, y no eliminarlo. Para nuestros objetivos, el término *tracking* (anchos de caracteres), que se utiliza en la mayoría de los programas de ordenador que incorporan la composición tipográfica, es óptimo para describir la adición o la eliminación de espacio entre letras. No hay que olvidar que incluso la mejor tabla de *kerning* necesita, a veces, pequeños ajustes, sobre todo en el caso de que se utilicen cuerpos de letra grandes.



*Sin kerning*



*Con kerning*



*Sin tracking*



*Con tracking*

# *Yema inflada*

*Tracking normal*

# *Yema inflada*

*Tracking abierto (espacio entre caracteres)*

# *Yema inflada*

*Tracking apretado*



pasopas

Univers 55



pasopas

Tracking normal



pas a

Tracking apretado



pas a

Tracking abierto

Al componer textos, es esencial ajustar el *tracking* para mantener una lectura fluida. Aquí se puede ver cómo un texto con un espaciado abierto prácticamente se desintegra en la página, mientras que en un texto con el *tracking* apretado se sacrifica la legibilidad para convertir las líneas de texto casi en una serie de franjas oscuras.

**Tracking  
normal**

La señorita Brooke poseía ese tipo de belleza que los vestidos más sencillos parecen poner de relieve. La delicadeza de sus manos y muñecas le permitía llevar mangas tan desprovistas de estilo como aquellas con que la Virgen María aparecía a los pintores italianos; y su perfil, al igual que su estatura y su porte, parecían ganar en dignidad gracias a sus sencillas vestiduras, que desde la perspectiva de la moda provincial le otorgaban el aire impresionante de una bella cita de la Biblia

**Tracking  
abierto**

La señorita Brooke poseía ese tipo de belleza que los vestidos más sencillos parecen poner de relieve. La delicadeza de sus manos y muñecas le permitía llevar mangas tan desprovistas de estilo como aquellas con que la Virgen María aparecía a los pintores italianos; y su perfil, al igual que su estatura y su porte, parecían ganar en dignidad gracias a sus sencillas vestiduras, que desde la perspectiva de la moda provincial le otorga

**Tracking  
apretado**

La señorita Brooke poseía ese tipo de belleza que los vestidos más sencillos parecen poner de relieve. La delicadeza de sus manos y muñecas le permitía llevar mangas tan desprovistas de estilo como aquellas con que la Virgen María aparecía a los pintores italianos; y su perfil, al igual que su estatura y su porte, parecían ganar en dignidad gracias a sus sencillas vestiduras, que desde la perspectiva de la moda provincial le otorgaban el aire impresionante de una bella cita de la Biblia —o de uno de los poetas antiguos— en un párrafo del periódico de hoy.

Los diseñadores a menudo aumentan el espaciado de las letras de caja alta, pero entre la comunidad tipográfica siempre ha existido una fuerte resistencia a aumentar el espaciado de las letras de caja baja dentro de un texto. Si observas los ejemplos en esta página, verás claro por qué. Las letras mayúsculas están diseñadas de forma que no pierden integridad cuando aparecen aisladas, individualmente, (ten en cuenta sus orígenes epigráficos). Sin embargo, para mantener la integridad como una línea de texto, las formas de caja baja dependen del espacio de las contraformas que se crean entre las letras (ten en cuenta sus orígenes caligráficos).

Aun así, cuando se componen en palabras sueltas, sin formar parte de un texto, las letras de caja baja permiten cierto juego con el *tracking*. Pero llega un punto en el que se sacrifica la legibilidad en pro de lograr un efecto determinado y se llega a perder el significado.

# IN MEMORIAM

## In Memoriam

# AFLUENCIA

## afluencia

# EPISTEMOLOGÍA

## epistemología

# Composición de textos

94

## Alineación izquierda

Esta composición es la que mejor refleja la experiencia asimétrica de la escritura. Cada una de las líneas comienza en el mismo punto, pero termina allí donde caiga su última palabra. Los espacios entre las palabras son uniformes a lo largo de todo el texto, lo que provoca que el tipo cree el efecto de un gris uniforme.

## Texto centrado

Esta composición impone simetría al texto, asignando el mismo valor y grosor a los dos extremos de cualquier línea. Transforma los cuerpos de texto en formas, lo que añade un rasgo pictórico al material textual que, por naturaleza, no es pictórico. Como la tipografía centrada crea formas muy marcadas en las páginas, es importante retocar los saltos de línea para que el texto no resulte demasiado dentado.

## Alineación derecha

Esta composición sitúa el énfasis en el final de una línea en lugar de en su principio. Puede ser útil en aquellas circunstancias (como los pies de las ilustraciones) en que la relación entre texto e imagen sea ambigua y el conjunto no presente una orientación clara hacia la parte derecha de la página.

## Texto justificado

Al igual que el texto centrado, esta composición impone una forma simétrica al texto. Se consigue expandiendo o reduciendo los espacios entre palabras y, en ocasiones, entre las letras. A veces, la apertura resultante de las líneas puede producir "calles" de espacio blanco que fluyen de arriba abajo atravesando el texto. Para salvar este problema, se requiere una atención cuidadosa a los saltos de línea y a los cortes de palabras al final de cada una.

**Alineación izquierda, margen derecho en bandera (ai, mdb)**

Si conoces Starkfield, Massachussets, conoces la oficina de correos. Si conoces la oficina de correos debes haber visto a Ethan Frome llegar a ella en su carreta, dejar caer las riendas de su bayo de lomos hundidos, y caminar lentamente por el suelo de ladrillo hasta la galería de columnas blancas; y debes haber preguntado quién era él.

**Texto centrado (cent.)**

Si conoces Starkfield, Massachussets, conoces la oficina de correos. Si conoces la oficina de correos debes haber visto a Ethan Frome llegar a ella en su carreta, dejar caer las riendas de su bayo de lomos hundidos, y caminar lentamente por el suelo de ladrillo hasta la galería de columnas blancas; y debes haber preguntado quién era él.

**Alineación derecha, margen izquierdo en bandera (ad, mib)**

Si conoces Starkfield, Massachussets, conoces la oficina de correos. Si conoces la oficina de correos debes haber visto a Ethan Frome llegar a ella en su carreta, dejar caer las riendas de su bayo de lomos hundidos, y caminar lentamente por el suelo de ladrillo hasta la galería de columnas blancas; y debes haber preguntado quién era él.

**Texto justificado (just.)**

Si conoces Starkfield, Massachussets, conoces la oficina de correos. Si conoces la oficina de correos debes haber visto a Ethan Frome llegar a ella en su carreta, dejar caer las riendas de su bayo de lomos hundidos, y caminar lentamente por el suelo de ladrillo hasta la galería de columnas blancas; y debes haber preguntado quién era él.

**Todo el texto, Janson 10/13,5**

Los diseñadores tienden a componer los textos de una forma u otra en función de varios factores, entre los cuales no son menos importantes la tradición y los gustos personales. La cultura dominante y la necesidad de expresión desempeñan papeles importantes e inevitables en cualquier elemento de comunicación. Sin embargo, cuando se está componiendo un cuerpo de texto, deberá tenerse en cuenta que la primera tarea del tipógrafo es ofrecer una presentación clara y adecuada del mensaje concebido por el autor. Los tipos que llaman la atención sobre sí mismos antes de que el lector pueda llegar a las palabras en sí constituyen una mera interferencia, y debería evitarse. Dicho en pocas palabras: si se ve la tipografía antes de ver las palabras, hay que cambiar de tipografía.

**Los prejuicios sobre el aspecto que una cosa debería tener suelen interferir en el diseño eficaz y adecuado del mensaje con el que se está trabajando. La formalidad de una invitación de boda, por ejemplo, no está necesariamente vinculada a un texto centrado; ni tampoco a la tipografía escrita.**

*Ana Marcos, Miguel Rey  
y sus familias  
os invitan a uniros a ellos  
en la celebración  
de su matrimonio.*

*23 de junio de 2001  
San Sebastián  
Ayuntamiento de la Villa  
13.30 h  
La celebración irá seguida  
de una recepción.*

S.R.C.

Ana Marcos, Miguel Rey  
y sus familias  
os invitan  
a uniros a ellos  
en la celebración  
de su matrimonio.

23 de junio de 2001  
San Sebastián  
Ayuntamiento  
de la Villa 13.30 h  
La celebración irá segui-  
da de una recepción.

S.R.C.

## Textura

96

Además de aprender sobre las características especiales de cada tipo —y de conocer su lugar en la historia—, es muy importante comprender qué impresión produce cada uno cuando se emplea en cuerpos de texto. La diversidad de tipos se adapta a la diversidad de los mensajes. Un buen tipógrafo debe saber qué tipografía conviene más al mensaje con el que está trabajando. Las tres páginas que siguen ilustran cómo se comparan los diez tipos que hemos comentado anteriormente, en composiciones de texto idénticas.

En las páginas 12-13 indicábamos que diversas tipografías producen "sensaciones" diferentes. En las tres páginas siguientes podemos ver la comparación de esos mismos diez tipos distintos compuestos con idénticos ajustes tipográficos. En estos ejemplos puede apreciarse que la diferencia se expresa no solo en las letras individuales, sino también —lo cual tiene mayor importancia— en el conjunto de líneas tipográficas que se unen para constituir los bloques de texto.

Deben considerarse también las diferentes texturas. Los tipos que tienen una altura de x relativamente generosa, o una anchura de trazo relativamente gruesa, dan lugar a una masa más oscura sobre la página que los que tienen una altura de x menor o un trazo más fino. Detectar estas diferencias de "color" resulta fundamental para realizar maquetaciones que funcionen bien.

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprende parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro, y, sobre todo, cuando mi hipocondría prevalece de tal manera

**Bembo 10/13,5**

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprende parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro, y, sobre todo, cuando mi hipocondría prevalece de tal manera

**Adobe Caslon 10/13,5**

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro, y, sobre todo, cuando mi hipocondría prevalece de tal manera sobre mí que

**Adobe Garamond 10/13,5**

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro, y, sobre todo, cuando mi hipocondría

**Monotype Baskerville 10/13,5**

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro,

**Janson 10/13,5**

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro,

**Bauer Bodoni 10/13,5**

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las

Serifa 10/13,5

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las

Univers 55 10/13,5

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro,

Futura Book 10/13,5

Llamadme Ismael. Hace años, no importa cuántos exactamente, hallándome con poco o ningún dinero en la bolsa y sin nada de especial interés que me retuviera en tierra, pensé que lo mejor sería darme a la mar por una temporada para ver la parte acuática del mundo. Es una manera mía de combatir la melancolía y de regular la circulación de la sangre. Siempre que siento que empiezo a hacer mohines y a enfurruñarme, y noto las húmedas brumas de noviembre en mi espíritu; siempre que me sorprendo parándome ante las funerarias, o incorporándome al cortejo de cuantos funerales encuentro,

Meta Plus Normal 10/13,5

## No es lo mismo mecanografía que composición tipográfica

Durante la mayor parte del siglo xx, las formas distintivas de la tipografía de máquina de escribir (en especial el hecho de que solo contase con una anchura de carácter y que sus trazos no tuviesen una modulación axial marcada) caracterizaron la inmediatez de pensamiento: poner en papel la idea sin formalismos. Ahora que los ordenadores han sustituido a las máquinas de escribir, la mayoría de los procesadores de texto utilizan como fuentes preseleccionadas la Helvetica o la Times Roman (o sus tipografías derivadas) como expresión tipográfica del mero

mecanografiado (véase el ejemplo abajo). El correo electrónico —que en la actualidad es la forma más inmediata de comunicación escrita sobre un teclado— aparece en nuestras pantallas como un tipo de palo seco que se ha neutralizado electrónicamente, y a la que se le han eliminado todos sus rasgos de individualidad para adaptarlo a los requisitos del píxel.

Como tipógrafo, deberías reconocer la diferencia entre teclear y comprender tipográficamente. El tiempo y el uso pueden acabar por convertir la

Inkjet Sans en la tipografía habitual para las cartas. De momento, sin embargo, sobre el papel, los tipos del estilo de los textos mecanografiados (véase la Courier, más abajo) siguen siendo la mejor expresión de una voz íntima e informal; la de las apelaciones directas. Siempre resulta inadecuado imitar en una carta la formalidad de la composición de textos, porque ello sugiere una permanencia innecesaria; como si se tratase del final de una conversación, y no de su continuación.

99

Debo comunicarle un gran problema, y cierto consuelo. El problema es que mi buena señora ha muerto de la enfermedad que le mencioné y nos ha dejado a todos muy apenados por su pérdida; porque era una muy buena señora, y amable con todos nosotros sus sirvientes. Mucho temía yo, cuando fui requerida por su señoría para atender a su persona, que volvería otra vez a estar desamparada y me vería obligada a regresar a vos y a mi pobre madre, que tienen ambas

Courier 10/12

Debo comunicarle un gran problema, y cierto consuelo. El problema es que mi buena señora ha muerto de la enfermedad que le mencioné y nos ha dejado a todos muy apenados por su pérdida; porque era una muy buena señora,

Helvetica 10/12

Debo comunicarle un gran problema, y cierto consuelo. El problema es que mi buena señora ha muerto de la enfermedad que le mencioné y nos ha dejado a todos muy apenados por su pérdida; porque era una muy buena señora, y amable con todos nosotros

Times Roman 10/12

## El interlineado y la longitud de línea

100

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, denotan una concepción atrevida —que un hombre no

Janson 10/10  
Cuerpo 10 pt  
Línea 10 pt

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, deno

Janson 10/11  
Cuerpo 10 pt  
Línea 11 pt

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, deno

Janson 10/10,5  
Cuerpo 10 pt  
Línea 10,5 pt

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, denotan

Janson 10/11,5  
Cuerpo 10 pt  
Línea 11,5 pt

La finalidad de la composición de textos es conseguir una lectura fácil y continuada. Al mismo tiempo, una mancha tipográfica debería ocupar la página en la misma medida que lo hace una fotografía.

### El cuerpo

El cuerpo del tipo debería ser lo suficientemente grande como para que pueda leerse sin dificultad a la distancia de un brazo; debemos imaginar que el libro se leerá apoyado en el regazo.

### El interlineado

Un texto que se compone con una distancia entre líneas demasiado juntas potencia el movimiento vertical del ojo; el lector puede perder el hilo de la lectura con facilidad. Al contrario, un texto que se compone con una distancia entre líneas demasiado amplia crea una estructura en franjas que distraen al lector del contenido que es objeto de la lectura.

Prácticamente todos los programas de ordenador utilizan un interlineado predeterminado del 120 % de la tipografía (la tipografía de 10 pt se compone con un interlineado

de 12 pt, la tipografía de 12 pt se compone con un interlineado de 14,4 pt, y así sucesivamente). Si el programa que utilizas tiene un interlineado predeterminado (*default*), retócalo.

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he

**Janson 10/12**  
Cuerpo 10 pt  
Línea 12 pt

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he

**Janson 10/12,5**  
Cuerpo 10 pt  
Línea 12,5 pt

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he

**Janson 10/13**  
Cuerpo 10 pt  
Línea 13 pt

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de

**Janson 10/13,5**  
Cuerpo 10 pt  
Línea 13,5 pt

### Longitud de línea

El interlineado adecuado para un texto depende tanto de la longitud de la línea como del cuerpo del tipo y del interlineado. Las líneas cortas necesitan un interlineado menor; las líneas largas, uno mayor.

En la composición de textos en general —sobre todo si se excluyen los pies de las ilustraciones y los titulares—, una buena regla consiste en hacer que la longitud de línea se mantenga entre los 35 y los 65 caracteres. En la práctica, las limitaciones de espacio o los dictados de un uso especial pueden exigir longitudes mayores o menores. En cualquier caso, es importante saber detectar cuándo una longitud de línea es demasiado larga o demasiado corta pues dificulta la lectura.

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, denotan una concepción atrevida —que un hombre no se atrevería a mostrar— con una serenidad singular. “Sencillamente, pídale que le acepten en la condición de huésped”. Creo que sin ayuda yo no hubiera llegado a ello. Estaba dando palos de ciego, intentando ser ingenioso, preguntándome por qué combinación artística podría convertirme en una de sus amistades, cuando Mrs. Prest ofreció la feliz sugerencia de que la forma de convertirme en amigo era convertirme primero en inquilino. Su conocimiento real de las

**Janson 10/12 x 22p3**

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, denotan una concepción atrevida —que un hombre no se atrevería a mostrar— con una serenidad singular. “Sencillamente, pídale que le acepten en la condición de huésped”. Creo que sin ayuda yo no hubiera llegado a ello. Estaba dando palos de ciego, intentando ser ingenioso, preguntándome por qué combinación artística podría convertirme en una de sus amistades, cuando Mrs. Prest ofreció la feliz sugerencia de que la forma de convertirme en amigo era

**Janson 10/13 x 22p3**

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, denotan una concepción atrevida —que un hombre no se atrevería a mostrar— con una serenidad singular. “Sencillamente, pídale que le acepten en la condición de huésped”. Creo que sin ayuda yo no hubiera llegado a ello. Estaba dando palos de ciego, intentando ser ingenioso,

Janson 10/12 x 16p3

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que

Janson 10/12 x 10p4

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero decir; pero he advertido que las mujeres, a menudo, denotan una concepción atrevida —que un hombre no se atrevería a mostrar— con una serenidad singular. “Sencillamente, pídale que le acepten en la condición de huésped”. Creo que sin ayuda yo no hubiera llegado a ello. Estaba

Janson 10/13 x 16p3

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo, la que deshizo el nudo gordiano. Se supone que no corresponde a la naturaleza femenina alcanzar, por lo general, la perspectiva más amplia y más liberal... de un esquema práctico, quiero

Janson 10/13 x 10p4

## Requisitos de la composición

La mancha de texto debería crear un campo visual que ocupe la página más o menos como lo haría una fotografía. Hay que pensar que el texto ideal tiene un valor medio de gris (arriba a la izquierda), y no debe percibirse como una serie de franjas (arriba a la derecha).

Suele resultar útil ampliar el texto a un 400 % en la pantalla para tener una impresión clara de la relación entre los descendentes de una línea y los ascendentes de la línea inferior. En estos ejemplos puede verse con claridad la diferencia que puede causar un punto de interlineado; una diferencia que es imposible detectar al tamaño real en la gran mayoría de los monitores.

Recuerda que no hay nada que pueda sustituir la observación cuidadosa de una impresión real de tu propio trabajo. La mejor de las pantallas no será más que una aproximación electrónica de la página impresa.

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue ella la que inventó el atajo,

Janson 10/12, 400 %

Me había ganado la confianza de Mrs. Prest; en verdad, sin ella yo no hubiese avanzado apenas, porque la idea fructífera de todo este asunto procedió de sus labios amigos. Fue

Janson 10/13, 400 %

# Proporciones

106

La primera consideración que debe estudiar un diseñador es el tamaño y la forma de la página. Aunque las limitaciones prácticas —en especial el ahorro de papel— suelen reducir las opciones de diseño, resulta muy útil comprender cómo han evolucionado las proporciones con las que trabajamos y, a continuación, poner a prueba las reacciones de uno mismo ante la sabiduría que hemos heredado. Debe recordarse que estas proporciones —como tantas otras cosas en el ámbito de la tipografía y del diseño en general— son resultado de la observación directa y de la interacción con el mundo que nos rodea. Solamente la práctica personal nos hará desarrollar la sensibilidad adecuada para escoger el tamaño de página idóneo en cada proyecto.

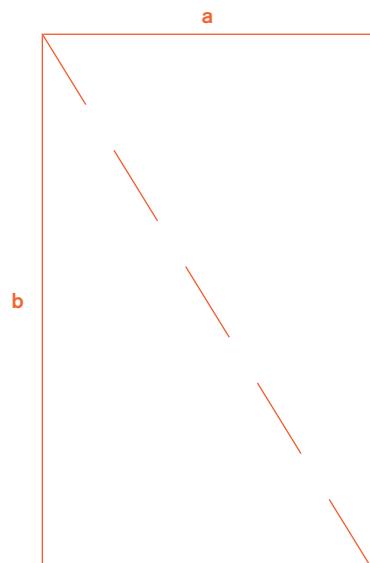
## La sección áurea

Una influencia dominante en el sentido de la proporción que impera en el arte occidental es la sección áurea. El término “sección áurea” describe una relación que tiene lugar entre dos números cuando la razón del menor en relación con el mayor es la misma que la razón del mayor en relación con la suma de ambos. La fórmula que expresa esta relación es:

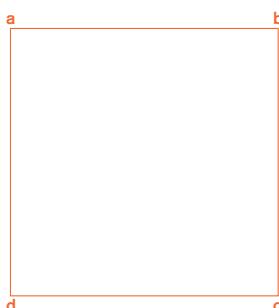
$$a : b = b : (a+b).$$

La proporción que describe una sección áurea es 1:1,618.

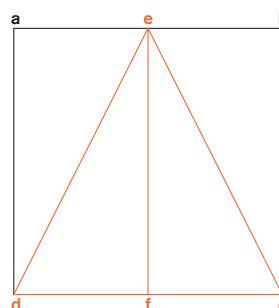
La sección áurea como modelo de proporción ha existido desde la época clásica, y es empleada por los arquitectos y los artistas visuales a la hora de determinar la composición en todas las escalas, desde la forma de una página hasta la fachada de un edificio. Su relación con el diseño gráfico contemporáneo, sin embargo, se ha diluido bastante (véanse las proporciones en la página 113).



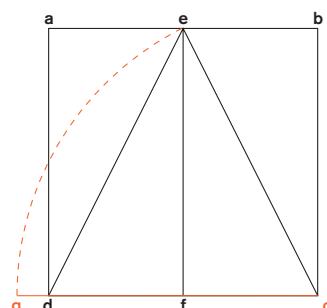
**Para encontrar la sección áurea en un cuadrado:**



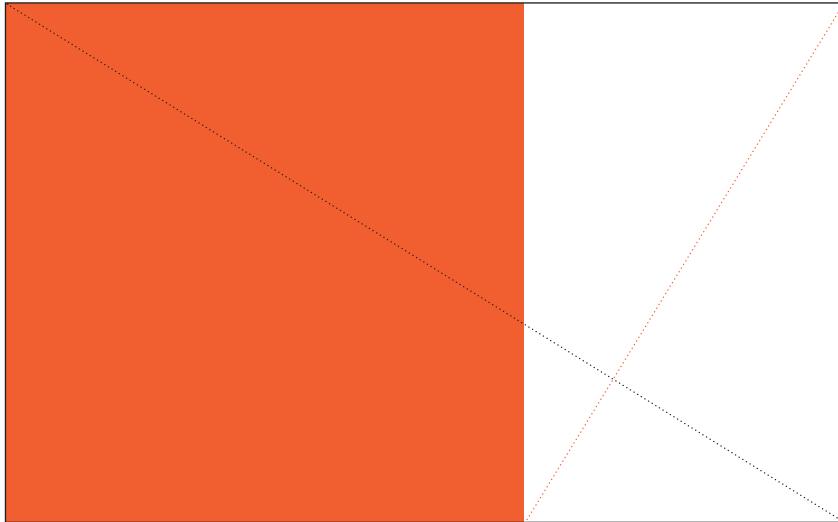
- 1 Dibuja el cuadrado abcd.



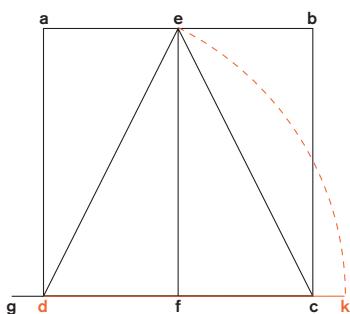
- 2 Bisecciona el cuadrado con la línea ef. Dibuja un triángulo isósceles cde.



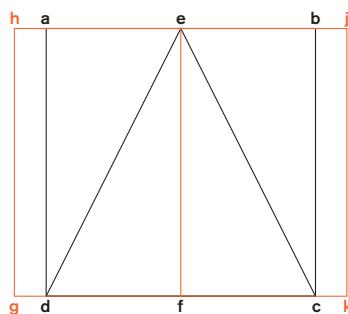
- 3 Proyecta la línea ce a lo largo de la base del cuadrado, formando la línea cg.



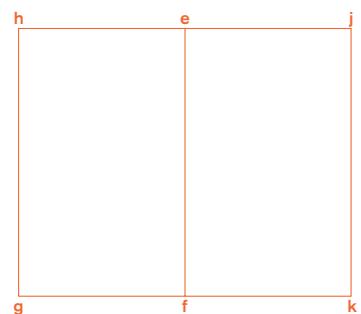
Cuando eliminas el cuadrado de un rectángulo áureo, te queda otro rectángulo áureo.



- 4  
Proyecta la línea de a lo largo de la base del cuadrado, formando la línea dk.



- 5  
Dibuja los nuevos rectángulos efgh y efkj.



Ambos rectángulos (**efgh** y **efkj**) tienen las proporciones de la sección áurea; la relación entre **eh** y **gh** es la misma que la relación entre **gh** y **(eh + gh)**. De modo semejante, la relación entre **ej** y **jk** es la misma que la relación entre **jk** y **(ej + jk)**; todas ellas son de 1:1,618.

## La progresión Fibonacci

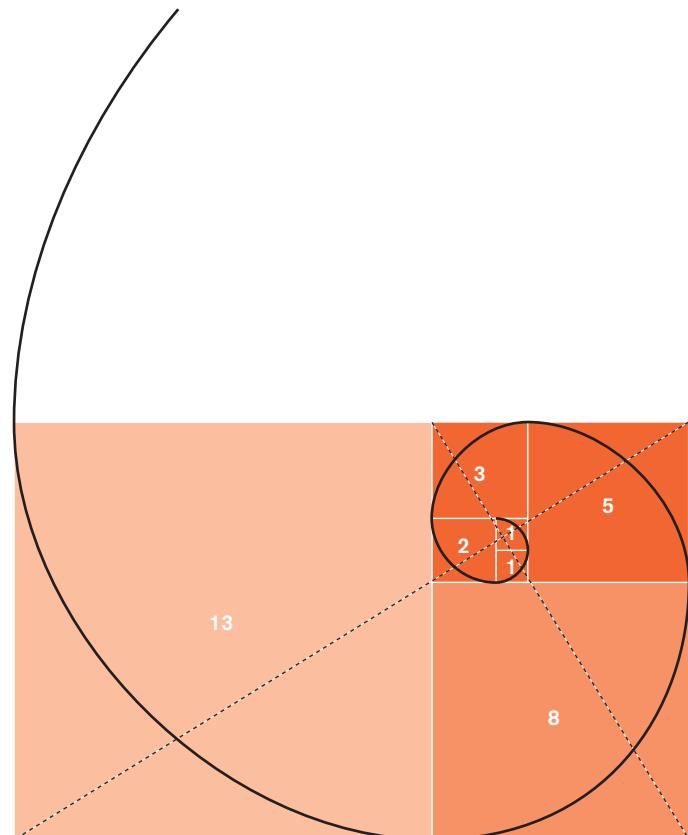
Otro modelo útil cuando se están considerando las proporciones es la progresión Fibonacci. Recibe su nombre del matemático italiano Leonardo Fibonacci (ca. 1170-1240), y describe una secuencia numérica en la que cada número es la suma de los dos números precedentes:

0
1
1 [1+0]
2 [1+1]
3 [1+2]
5 [2+3]
8 [3+5]
13 [5+8]
21 [8+13]
34 [13+21]
...

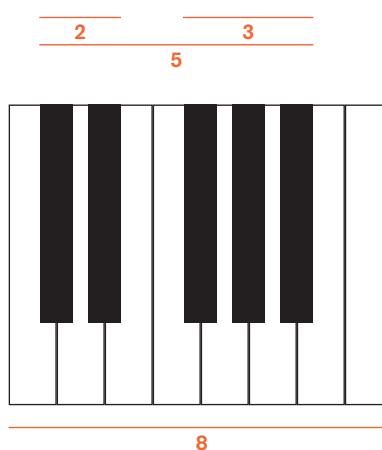
En una progresión Fibonacci, a medida que los números aumentan, la proporción entre dos números cualesquiera se aproxima mucho a la relación que rige la sección áurea (1:1,618). Por ejemplo, 21:34 es igual a, aproximadamente, 1:1,618. La naturaleza está plena de ejemplos de la progresión Fibonacci y de la sección áurea, desde los intervalos entre las ramas de un árbol hasta la concha de un nautilus.

La progresión Fibonacci siempre empezaba con 1, pero la proporción entre dos números cualesquiera permanece constante cuando se multiplica la secuencia:

0	0	0
2	3	4
2	3	4
4	6	8
6	9	12
10	15	20
16	24	32
26	39	52
42	63	84
68	102	136
...	...	...



Sobre estas líneas, una espiral describe una serie Fibonacci (y el crecimiento del nautilus). El rectángulo rojo que está en la parte superior derecha se aproxima a una sección áurea. A medida que se van añadiendo cuadrados a la secuencia, la orientación de la sección áurea va cambiando de vertical a horizontal.



A la izquierda, uno de los muchos ejemplos de una progresión Fibonacci es la octava musical, tal como puede verse en el teclado de un piano: ocho teclas blancas, cinco teclas negras (separadas en un grupo de dos y un grupo de tres).

Serie de cuerpos tipográficos basada en una progresión Fibonacci:

La secuencia básica (que empieza en 1):  
5 pt, 8 pt, 13 pt, 21 pt, 34 pt  
y 55 pt.

La secuencia, multiplicada por dos:  
6 pt, 10 pt, 16 pt, 26 pt, 42 pt  
y 68 pt.

Las secuencias primera y segunda, intercaladas: 6 pt, 8 pt,  
10 pt, 13 pt, 16 pt, 21 pt, 26 pt,  
34 pt y 42 pt.

Compárese con una sencilla progresión aritmética (+5): 5 pt,  
10 pt, 15 pt, 20 pt, 25 pt, 30 pt,  
35 pt y 40 pt.

O con una progresión geométrica (x2): 4pt, 8 pt, 16 pt, 32 pt y 64 pt.

Aa Aa Aa Aa Aa Aa

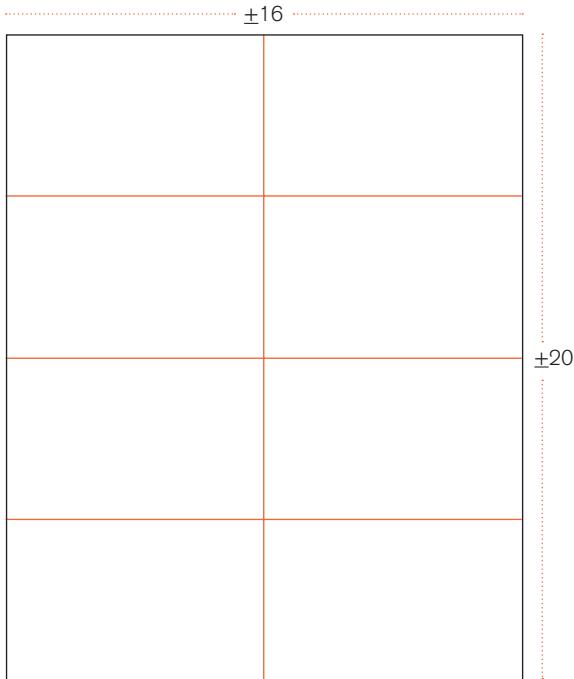
Aa Aa Aa Aa Aa Aa

Aa Aa Aa Aa Aa Aa Aa

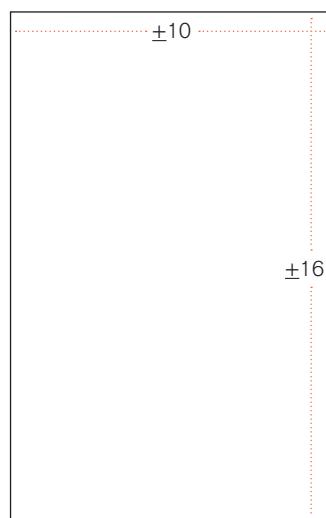
Aa Aa Aa Aa Aa Aa Aa

Aa Aa Aa Aa Aa Aa

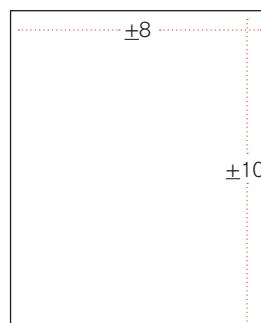
110



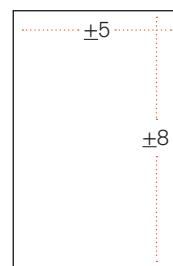
Pliego



Folio



Cuarto



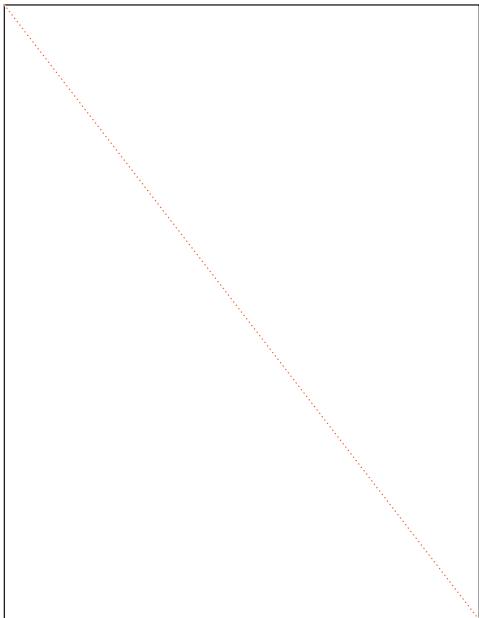
Octavo

### Formatos de página tradicionales

Durante los primeros trescientos años de impresión, la hoja de impresión estándar era de un tamaño que estaba entre 406 x 508 mm y 482 x 609 mm. Los tamaños de página eran denominados folio (media hoja), cuarto (un cuarto de hoja), y octavo (una octava parte de la hoja). Las dimensiones específicas de estos tamaños de página variaban según el tamaño de la hoja básica. Debe señalarse que solamente los tamaños del folio y el octavo se aproximan a la sección áurea.

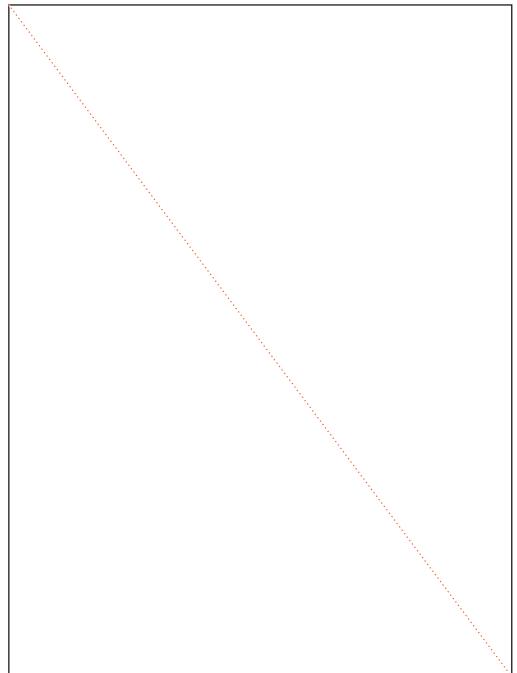
### Formatos de papel estándar estadounidenses

En Estados Unidos (y en aquellos países que dependen de proveedores estadounidenses), la mayoría de los formatos estándar de papel para impresión se basan en un tamaño de página de 216 x 279 mm o de 229 x 305 mm. Como puede observarse en la página de la izquierda, estos tamaños derivan de la hoja tradicional, aunque han sido modificados para economizar la hoja de impresión estándar en la actualidad. Ya no existe ninguna relación con la sección áurea en estos tamaños, excepto en el caso de la hoja de 140 x 216 mm.



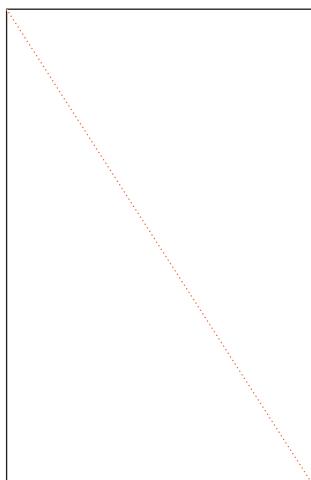
Hoja de 216 x 279 mm

Proporción: 1:1,294



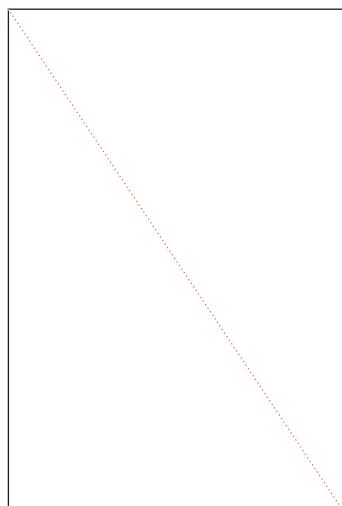
Hoja de 229 x 355 mm

Proporción: 1:1,333



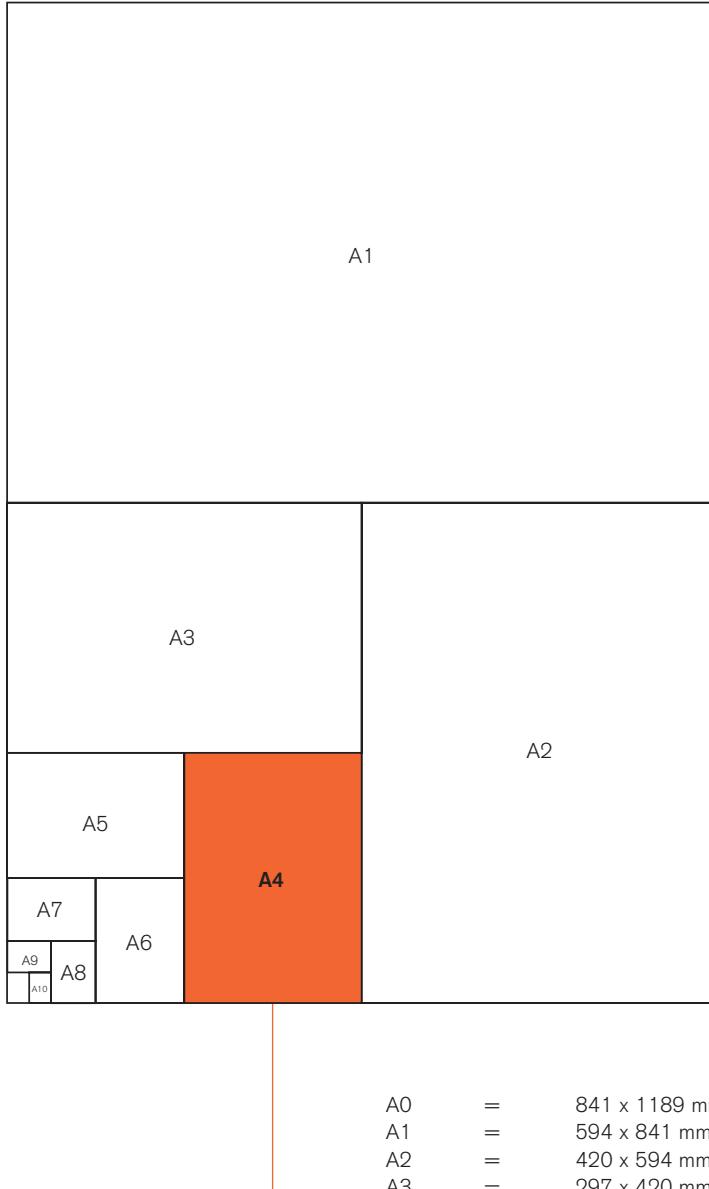
Hoja de 140 x 216 mm

Proporción: 1:1,545



Hoja de 152 x 229 mm

Proporción: 1:1,5

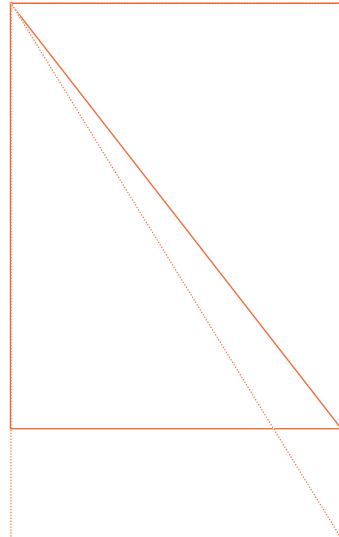
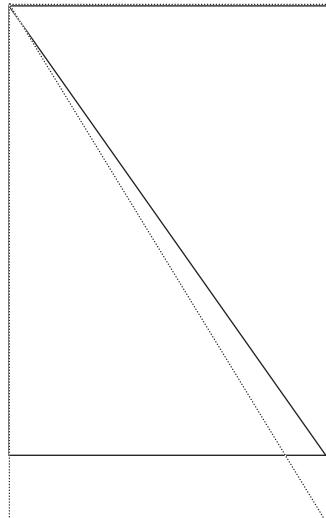
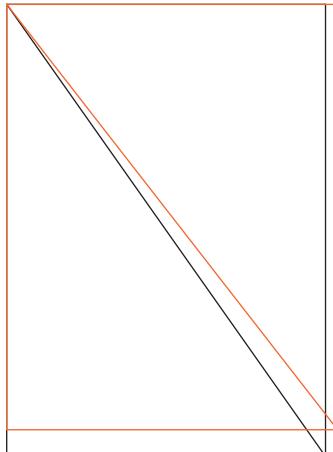


Una hoja A0, dividida entre las partes que la componen.  
Una hoja A0 mide exactamente 1 m<sup>2</sup>.

A0	=	841 x 1189 mm
A1	=	594 x 841 mm
A2	=	420 x 594 mm
A3	=	297 x 420 mm
<b>A4</b>	<b>=</b>	<b>210 x 297 mm</b>
A5	=	148 x 210 mm
A6	=	105 x 148 mm
A7	=	74 x 105 mm
A8	=	52 x 74 mm
A9	=	37 x 52 mm
A10	=	26 x 37 mm

#### Aproximadamente en pulgadas

33,1 x 46,8 "
23,4 x 33,1 "
16,5 x 23,4 "
11,7 x 16,5 "
<b>8,3 x 11,7 "</b>
5,8 x 8,3 "
4,1 x 5,8 "
2,9 x 4,1 "
2 x 2,9 "
1,5 x 2 "
1 x 1,5 "



**Proporción relativa del tamaño A4 (en negro), la hoja estándar estadounidense de 216 x 279 mm (en rojo), la sección áurea de un A4 (en línea de puntos negra), y la sección áurea de una hoja de 216 x 279 mm (en línea de puntos roja).**

### El papel europeo: el sistema ISO

En Europa —y en muchas otras partes del mundo—, los tamaños de papel se basan en lo que se conoce como el sistema ISO (International Organization for Standardization, o Organización Internacional para la Estandarización).

El sistema ISO nació a principios del siglo xx, creado por Wilhelm Ostwald, premio Nobel de Química en 1909, quien propuso que la base de todo el material impreso —desde los sellos de correos hasta los carteles de mayor formato— fuese la razón de 1 a la raíz cuadrada de 2 ( $\sqrt{2}$ ). La belleza de esta proporción es que cualquier hoja de papel que se haya cortado para obtener este formato, si se dobla o se corta por la mitad, da lugar a otra hoja que tiene exactamente la misma razón.

Los tamaños ISO básicos son:

**A0 (841 x 1.189 mm)**  
**B0 (1.000 x 1.414 mm)**  
**C0 (917 x 1.297 mm)**

En las aplicaciones prácticas, la serie A es el tamaño de página básico (esto puede confundir al lector español —y europeo—, pues la norma ISO contempla la DIN, y un DIN-A4 es 210 x 297 mm). La serie B suele utilizarse para libros y octavillas; este libro se ha guillotinado en formato B5 (176 x 250 mm, 6,9 x 9,8").

Aparte de la elegancia matemática del sistema ISO, y de la posible preferencia estética por sus proporciones, no hay nada más que haga recomendable el sistema ISO en detrimento del formato estadounidense, aparte del uso. Y no hay nada que nos diga que solamente los formatos estándar son adecuados para cualquier tarea concreta, como veremos más adelante.

# Componentes de la página de texto

114

Cuando diseñamos un libro con texto corrido, conviene estar familiarizados con los términos con los que se designa a los distintos elementos de la página.

## Impar

Página derecha. En la impresión de libros, esta página siempre lleva número impar (por ejemplo, la portada es la página 1, impar).

## Par

La página izquierda, que siempre lleva número par.

## Mancha o caja

(Arriba) Esta es la parte de la página destinada exclusivamente al texto. El tamaño de la mancha depende de diversos factores: del tamaño de la propia página, del tamaño al que está compuesto el texto y de la anchura de las líneas o de las columnas.

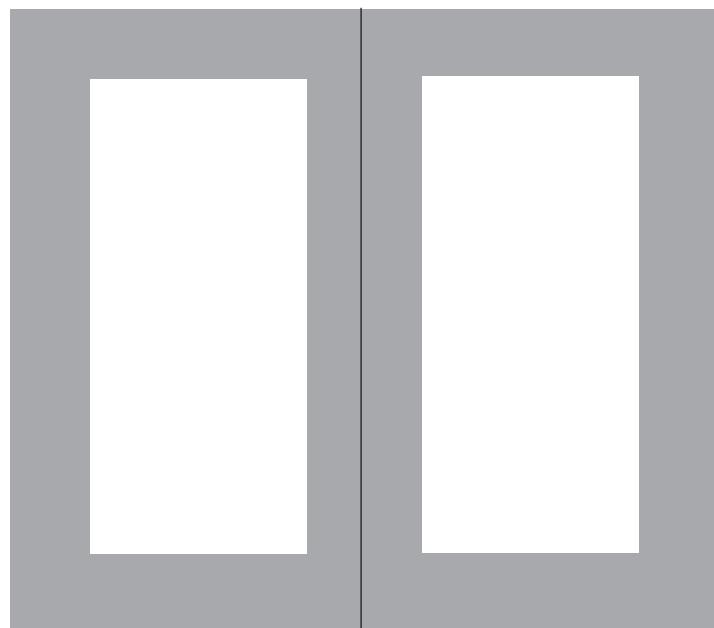
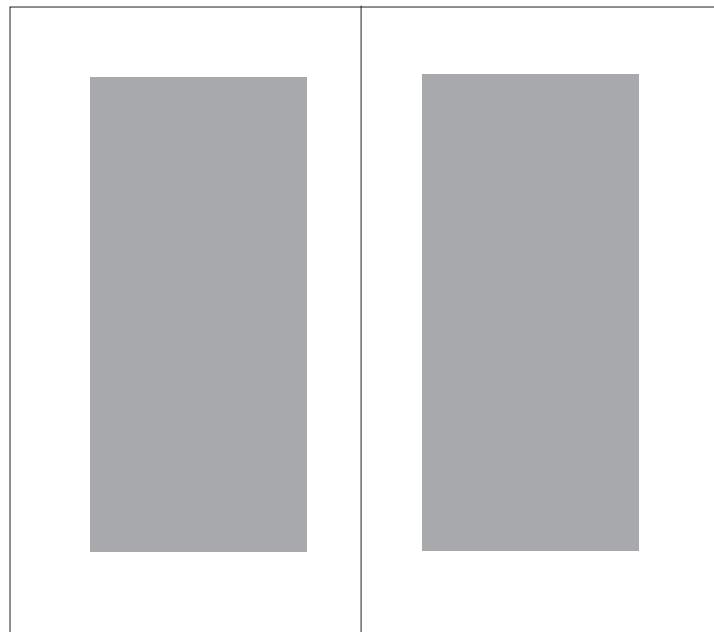
Estos tres aspectos deben dictarlos el sentido común. Por ejemplo, un libro de formato de bolsillo, diseñado para ser sostenido en la mano, puede ser mucho más pequeño que un libro destinado a consultarla expuesto sobre una superficie plana. Lo normal es que el texto corrido deba poder leerse con facilidad aproximadamente desde medio metro de distancia. Por último, la anchura de línea ideal debe tener un máximo de 65 caracteres.

## Márgenes

(Abajo) Esta es la parte de la página que no ocupa el texto. Debe tener un tamaño suficiente para acomodar cualquier elemento de navegación (véase la página siguiente), así como la porción de papel que queda oculta en el lomo por la encuadernación y, lo que quizás reviste mayor importancia, tener la holgura necesaria para que las manos –especialmente los pulgares– no interfieran en la lectura al sostener el libro.

## Par

## Impar

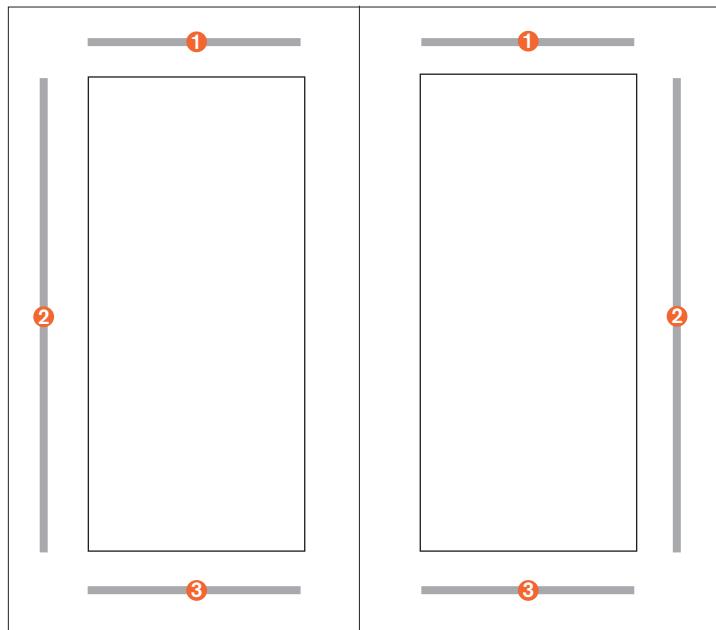


Arriba: La mancha de texto de doble página

Abajo: Los márgenes de una doble página

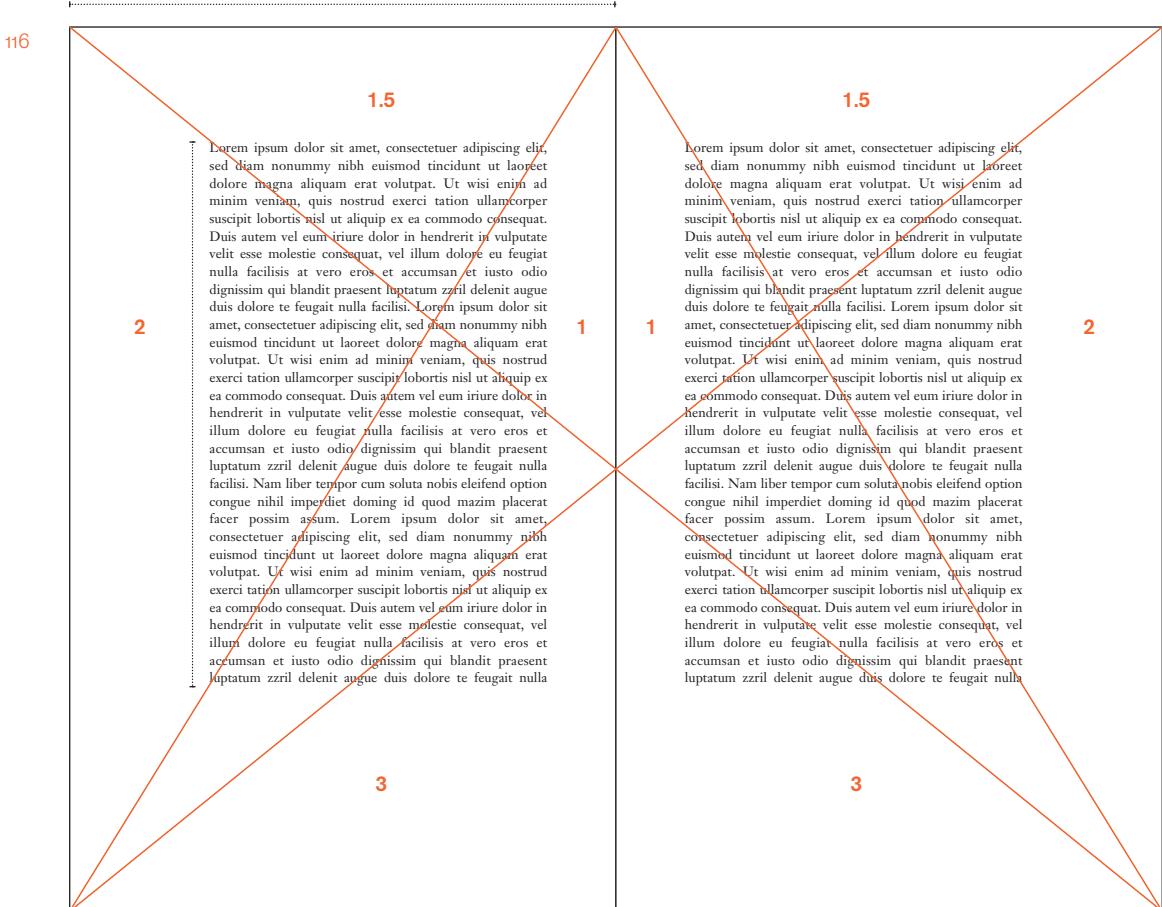
### Folio/titulillo

El folio (el número de la página) y los encabezamientos, también llamados folios explicativos o titulillos, son elementos que se componen en los márgenes de la página y que indican al lector en qué parte del texto se encuentra. Dependiendo de en qué zona de la página aparezcan, estos encabezamientos reciben diversos nombres, como título de página o cabecera, titulillo lateral o pie de página.



- 1**  
Título de página o cabecera
- 2**  
Titulillo lateral
- 3**  
Pie de página

## Ubicación del texto en la página



Al igual que la sección áurea puede considerarse un ideal de proporción, también existe una composición ideal de la página que se basa en la sección áurea. Tal como se muestra más arriba, esta composición se ha considerado como ideal desde la creación de los libros iluminados en la Edad Media, aunque cuando se inventó la imprenta era "una costumbre más honrada en su ruptura que en su observación" (Shakespeare).

Las reglas de esta composición son simples:

1

La altura de la mancha tipográfica es la misma que la del ancho de la página completa (↔).

2

La ubicación de la mancha tipográfica viene determinada por las diagonales que describen tanto la página como el texto.

3

Los márgenes medianiles de la doble página (que corre verticalmente a lo largo del lomo del libro) definen 1 unidad de medida. El margen superior de la página equivale a 1.5 unidades. Los márgenes exteriores de la página equivalen a 2 unidades. Y el margen inferior de la página equivale a 3 unidades.

Observese que, en parte, lo que hace que esta forma de maquetar la página resulte atractiva es la tensión que generan los diferentes márgenes. El texto ocupa aproximadamente un 40 % de la superficie de la página.



**8½ x 11" (216 x 279 mm)**



**A4**

Los requisitos de la impresión contemporánea nos alejan mucho de este ideal medieval. En los ejemplos que aparecen arriba puede apreciarse que los principios de maquetación de una página de sección áurea no pueden trasladarse a una hoja de 216 x 279 mm ni a un A4, de hoy en día. Vivimos en una época en la que las reglas del fotocopiado y, muy a menudo, de cualquier material que salga de la impresora láser o de la fotocopadora más cercana determinan los tamaños de papel más adecuados, y ninguno de ellos se acerca siquiera al rectángulo áureo.

La impresión de libros permite mayor libertad en la elección de los tamaños de página, pero el ahorro de papel, por lo general, exige márgenes mucho más estrechos y líneas más largas de lo que nuestros antepasados hubieran tolerado (y si no, obsérvese cualquier libro de texto). El comercio exige documentos impresos que se adapten bien a tamaños y formas de papel que en el año 1455 eran inimaginables (piénsese en las octavillas, la publicidad para envíos por correo, los folletos, las carpetas, los horarios, etc.). Muy pocos de los mensajes impresos sobre estos elementos requieren una lectura prolongada, y, por tanto, sobre un cuerpo único de texto ubicado cuidadosamente en la superficie de la página.

Por eso, en la actualidad los tipógrafos actúan en un mundo donde la legibilidad, el significado, la claridad y la adecuación se someten a prueba de continuo respecto a las realidades del mercado y los requisitos específicos de la página. Nuestra tarea pasa a ser, pues, una aplicación de los viejos principios a situaciones contemporáneas.

Puesto que leer es un acto físico, el objetivo principal a la hora de diseñar un texto es lograr que su lectura sea una experiencia agradable. En la página siguiente se muestra como ejemplo la primera página de un capítulo de un libro (en este caso, la novela *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen), donde pueden apreciarse varios de los elementos que hacen buena una composición tipográfica. El formato de la página (B5) hace que el libro sea manejable, que se sujeté cómodamente y que sea fácil leerlo en cualquier situación. Los márgenes permiten holgadamente al lector sujetar las páginas sin tapar el texto. El tamaño y el interlineado del texto (Janson Text 11/14) lo hacen legible a una distancia de lectura habitual, con el brazo del lector extendido. La moderada anchura de la línea de texto (unos 65 caracteres) contribuye a evitar la fatiga causada por el sucesivo paso de la mirada desde final de una línea hasta el inicio de la siguiente.

En el diseño de un texto, además de cubrir estos requisitos básicos, podemos permitirnos introducir una serie de detalles que adornen la página sin entorpecer una lectura fluida y amena. En esta página mostramos algunas de las opciones más habituales para la apertura de capítulos.

**Téngase en cuenta que las páginas de inicio de capítulo no llevan titulillos, aunque sí van foliadas.**



**Texto:** alineado a la izquierda  
**Título:** centrado, con filete superior  
**Folio:** alineado con margen exterior

## Capítulo I



**Texto:** alineado a la izquierda  
**Primera línea:** sangría centrada, con capitular  
**Título:** centrado, en cursiva  
**Folio:** centrado



**Texto:** alineado a la izquierda, con una línea de blanco entre párrafos  
**Primera línea:** capitular  
**Título:** alineado a la izquierda  
**Folio:** alineado con margen exterior



**Texto:** alineado a la izquierda  
**Primera línea:** capitular  
**Título:** alineado a la izquierda, con filete superior  
**Folio:** alineado con margen exterior

**En página siguiente: Título y texto alineados a la izquierda, sangría de párrafo de un cuadratín. El folio queda alineado visualmente con el borde derecho irregular del texto, no con la caja.**

# Capítulo I

Es una verdad universalmente aceptada que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa.

Sin embargo, poco se sabe de los sentimientos u opiniones de un hombre de tales condiciones cuando entra a formar parte de un vecindario. Esta verdad está tan arraigada en las mentes de algunas de las familias que lo rodean, que algunas le consideran de su legítima propiedad y otras de la de sus hijas.

“Mi querido señor Bennet”, le dijo un día su esposa, “¿sabías que, por fin, se ha alquilado Netherfield Park?”.

El señor Bennet respondió que no. “Pues así es”, insistió ella; “la señora Long ha estado aquí hace un momento y me lo ha contado todo”.

El señor Bennet no hizo ademán de contestar.

“¿No quieres saber quién lo ha alquilado?”, se impacientó su esposa.

“Eres tú la que quieres contármelo, y yo no tengo inconveniente en oírlo.”

Esta sugerencia le fue suficiente.

“Pues sabrás, querido, que la señora Long dice que Netherfield ha sido alquilado por un joven muy rico del norte de Inglaterra; que vino el lunes en un landó de cuatro caballos para ver el lugar; y que se quedó tan encantado con él que inmediatamente llegó a un acuerdo con el señor Morris; que antes de San Miguel vendrá a ocuparlo; y que algunos de sus criados estarán en la casa a finales de la semana que viene.”

“¿Cómo se llama?”

“Bingley.”

“¿Está casado o soltero?”

“¡Oh!, soltero, querido, por supuesto. Un hombre soltero y de gran fortuna; cuatro o cinco mil libras al año. ¡Qué buen partido para nuestras hijas!”

“¿Y qué? ¿En qué puede afectarles?”

“Mi querido señor Bennet —contestó su esposa—, ¿cómo puedes ser tan ingenuo? Debes saber que estoy pensando en casarlo con una de ellas.”

“¿Es ese el motivo que le ha traído?”

“¡Motivo! Tonterías, ¿cómo puedes decir eso? Es muy posible que se enamore de una de ellas, y por eso debes ir a visitarlo tan pronto como llegue.”

“No veo la razón para ello. Puedes ir tú con las muchachas o mandarlas a ellas solas, que tal vez sea mejor; como tú eres tan guapa como cualquiera de ellas, a lo mejor el señor Bingley te prefiere a ti.”

“Querido, me adulas. Es verdad que en un tiempo no estuve nada mal, pero ahora no puedo pretender ser nada fuera de lo común. Cuando una mujer tiene cinco hijas creciditas, debe dejar de pensar en su propia belleza.”

“En tales casos, a la mayoría de las mujeres no les queda mucha belleza en qué pensar.”

“Bueno, querido, de verdad, tienes que ir a visitar al señor Bingley en cuanto se instale en el vecindario.”

“No te lo garantizo.”

“Pero piensa en tus hijas. Date cuenta del partido que sería para una de ellas. Sir Willam y lady Lucas están decididos a ir, y sólo con ese propósito. Ya sabes que normalmente no visitan a los nuevos vecinos. De veras, debes ir, porque para nosotras será imposible visitarlo si tú no lo haces.”

“Eres demasiado comedida. Estoy seguro de que el señor Bingley se alegrará mucho de veros; y tú le llevarás unas líneas de mi parte para asegurarle que cuenta con mi más sincero consentimiento para que contraiga matrimonio con una de ellas; aunque pondré alguna palabra en favor de mi pequeña Lizzy.”

“Me niego a que hagas tal cosa. Lizzy no es en nada mejor que las otras, no es ni la mitad de guapa que Jane, ni la mitad de alegre que Lydia. Pero tú siempre la prefieres a ella.”

“Ninguna de las tres es muy recomendable —le respondió—. Son tan tontas e ignorantes como las demás muchachas; pero Lizzy tiene algo más de agudeza que sus hermanas.”

<p style="text-align: center;"><b>ORGULLO Y PREJUICIO</b></p> <p>"¡Oh!, soltero, querido, por supuesto. Un hombre soltero y de gran fortuna; cuatro o cinco mil libras al año. ¡Qué buen partido para nuestras hijas!"      "¿Y qué? ¿En qué puede afectarles?"      "Mi querido señor Bennet —contestó su esposa—, ¿cómo puedes ser tan ingenuo?"</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO UNO</b></p> <p>Debes saber que estoy pensando en casarlo con una de ellas."      "¿Es ese el motivo que le ha traído?"      "¡Motivo! Tonterías, ¿cómo puedes decir eso? Es muy posible que se enamore de una de ellas, y por eso debes ir a visitarlo tan pronto como llegue."      "No veo la razón para ello. Puedes ir tú con las muchachas"</p>
<p style="text-align: center;"><b>ORGULLO Y PREJUICIO</b></p> <p>"¡Oh!, soltero, querido, por supuesto. Un hombre soltero y de gran fortuna; cuatro o cinco mil libras al año. ¡Qué buen partido para nuestras hijas!"      "¿Y qué? ¿En qué puede afectarles?"      "Mi querido señor Bennet —contestó su esposa—, ¿cómo puedes ser tan ingenuo?"</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO UNO</b></p> <p>Debes saber que estoy pensando en casarlo con una de ellas."      "¿Es ese el motivo que le ha traído?"      "¡Motivo! Tonterías, ¿cómo puedes decir eso? Es muy posible que se enamore de una de ellas, y por eso debes ir a visitarlo tan pronto como llegue."      "No veo la razón para ello. Puedes ir tú con las muchachas"</p>
<p style="text-align: center;"><b>ORGULLO Y PREJUICIO</b></p> <p>"¡Oh!, soltero, querido, por supuesto. Un hombre soltero y de gran fortuna; cuatro o cinco mil libras al año. ¡Qué buen partido para nuestras hijas!"      "¿Y qué? ¿En qué puede afectarles?"      "Mi querido señor Bennet —contestó su esposa—, ¿cómo puedes ser tan ingenuo?"</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO UNO</b></p> <p>Debes saber que estoy pensando en casarlo con una de ellas."      "¿Es ese el motivo que le ha traído?"      "¡Motivo! Tonterías, ¿cómo puedes decir eso? Es muy posible que se enamore de una de ellas, y por eso debes ir a visitarlo tan pronto como llegue."      "No veo la razón para ello. Puedes ir tú con las muchachas"</p>
<p style="text-align: center;">2                    <b>ORGULLO Y PREJUICIO</b></p> <p>"¡Oh!, soltero, querido, por supuesto. Un hombre soltero y de gran fortuna; cuatro o cinco mil libras al año. ¡Qué buen partido para nuestras hijas!"      "¿Y qué? ¿En qué puede afectarles?"      "Mi querido señor Bennet —contestó su esposa—, ¿cómo puedes ser tan ingenuo?"</p>	<p style="text-align: center;">3                    <b>CAPÍTULO UNO</b></p> <p>Debes saber que estoy pensando en casarlo con una de ellas."      "¿Es ese el motivo que le ha traído?"      "¡Motivo! Tonterías, ¿cómo puedes decir eso? Es muy posible que se enamore de una de ellas, y por eso debes ir a visitarlo tan pronto como llegue."      "No veo la razón para ello. Puedes ir tú con las muchachas"</p>

En página anterior: Texto compuesto en una fuente de palo seco (Meta Book 10,5/14), alineado a la izquierda, con sangría de un cuadratín. El folio y el titulillo quedan alineados por la izquierda con la caja.

**Arriba: Cinco variaciones sencillas de composición de titulillos en el margen de cabeza: centrado, centrado con filete superior, alineado al margen exterior, alineado a la izquierda con filete superior y alineado al margen de lomo con folio alineado al margen exterior. Las posibilidades son infinitas.**

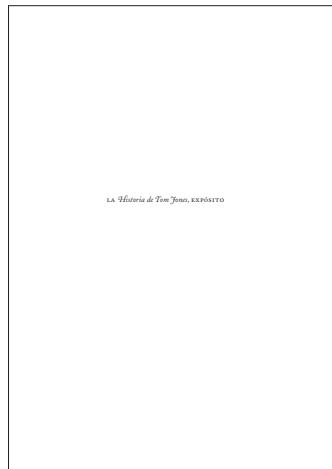
Visto esto, no cuesta imaginar que las posibilidades de colocación de los folios son igual de variadas.

## Páginas iniciales y finales

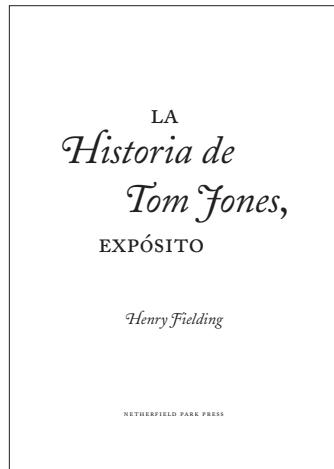
122

En los libros, además del texto principal, o cuerpo del libro, suele haber una serie de páginas especiales al principio y al final. Desde los tiempos de Gutenberg, el contenido y el orden de estas páginas ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, y siguen variando para adaptarse a las distintas circunstancias (el índice y la introducción de este libro, por ejemplo, empiezan en página par y no en impar, como es habitual). Considérese esta lista como una mera sugerencia y no como algo preceptivo, con la salvedad de las páginas i-iv (de la portadilla de título a la página de créditos).

Muchas veces, las páginas iniciales se folian con numerales romanos, mientras que las páginas finales suelen seguir la numeración arábiga del libro. La presentación visual de estas páginas debe corresponderse, lógicamente, con los tipos, los tamaños del texto y los márgenes utilizados en el resto del libro.

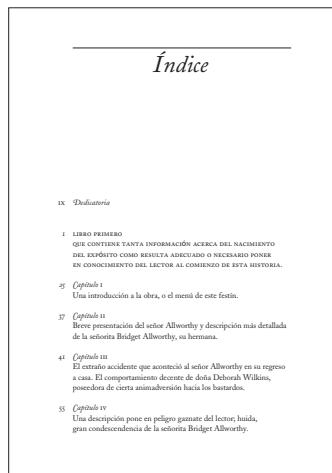


LA *Historia de Tom Jones*, EXPÓSITO



Página i  
Portadilla o antepartida

Página iii  
Portada  
(La página ii, la contraportada,  
es blanca)



Índice

Independientemente de dónde terminen las páginas iniciales, conviene recordar que el texto propiamente dicho comienza en la página 1, siempre impar.

### Páginas iniciales

Estas páginas incluyen todo aquello que precede a la primera página del primer capítulo del texto.

**i**

#### **Portadilla o anteportada**

La primera página, que contiene únicamente el título de la obra. No va numerada.

**ii**

#### **Frontispicio o frontis**

Aunque lo normal es que sea blanca, la página enfrente a la portada puede ir también impresa. En algunos casos presenta una lista de otras obras del mismo autor. No va numerada.

**iii**

#### **Portada**

Esta página lleva impresos el título, el subtítulo, el nombre del autor y el logotipo de la editorial. Si se trata una nueva edición de una obra, aparecerá el número de dicha edición después del título. No va numerada.

**iv**

#### **Página de créditos**

En esta página se enumeran los derechos de reproducción de la obra, así como otros datos bibliográficos importantes.

### **Dedicatoria/epígrafe/ agradecimientos**

El autor puede aprovechar esta página para mostrar su agradecimiento a quienes le han ayudado o para poner una cita introductoria a su obra.

### **Índice**

Esta página se compone como cualquier otra página inicial de capítulo. El índice ocupa las páginas que sean necesarias.

### **Prólogo/introducción**

El prólogo o prefacio suele escribirlo generalmente una persona distinta del autor de la obra. La introducción o presentación se suele utilizar para explicar cuál es el propósito de la obra. También pueden incluirse aquí los agradecimientos.

### **Páginas finales**

En estas páginas se complementa el texto de una obra: se explican términos técnicos, se amplían las notas, se citan fuentes, se dan referencias cruzadas sobre términos relevantes y se describe la producción e impresión del libro. Pueden incluir, aunque no necesariamente:

### **Apéndices/anexos**

Material adicional que complementa y refuerza el cuerpo de la obra.

### **Glosario**

Presenta, en orden alfabético, definiciones de términos relevantes para la comprensión del texto principal.

### **Bibliografía**

Lista en orden alfabético, normalmente por autor, que recoge obras que se han citado en el texto o que guardan relación con este. También puede incluir referencias en Internet, que se suelen presentar por separado.

### **Notas**

Pueden presentarse al pie o en el margen de cada página donde aparezcan o bien en forma de lista al final de la obra.

### **Índice alfabético**

Lista alfabética de nombres o términos utilizados en el texto, con sus correspondientes números de página.

### **Colofón**

Breve descripción que se suele imprimir en la última página de un libro, donde se detallan los datos de producción de la publicación y que puede incluir la marca o logotipo del impresor.

## Indicar los párrafos

124

Existen varias opciones para indicar los saltos entre párrafos. En el primero de estos ejemplos puede verse un calderón, un signo que es un residuo de los manuscritos medievales que hoy en día apenas se utiliza.

En el segundo ejemplo, los párrafos se indican sencillamente iniciando una nueva línea. Si se emplea este método, habrá que recordar que una línea larga al final de un párrafo puede hacer que resulte difícil leer el principio del siguiente párrafo. De manera semejante, si dentro de un párrafo hay una oración que por casualidad cae al principio de una línea, puede pensarse que se trata del principio de otro párrafo.

El ejemplo que se muestra abajo a la izquierda deja un espacio de una línea entre párrafos (el recurso que emplea también este libro). A veces, algunos diseñadores, definen este espacio para que sea menor que el de una línea, una solución que puede ser elegante en páginas con una única columna de texto, pero que impide la alineación horizontal entre líneas de diferentes columnas si coinciden en una misma página.

En el ejemplo que se muestra abajo a la derecha puede verse la sangría estándar. Suele hacerse que la sangría tenga el mismo tamaño que el interlineado (tal como se muestra arriba: en este caso, 13,5 pt), o bien el mismo tamaño que el cuerpo de la tipografía del texto.

**El texto utilizado en la página de muestras que aparece a la derecha se llama texto simulado. La mayoría de las palabras empleadas son latinas, o bien corrupciones de palabras latinas. Quienes se dedican a componer tipografía utilizan los archivos de texto simulado para generar muestras tipográficas para sus clientes, que suelen tener que diseñar un elemento antes de que el texto se haya escrito.**

ullamcorper suscipit loborum ex ea commodo consequatur vel eum iriure dolor in hendite velit esse molestie con dolore eu feugiat nulla facilis et accumsan et iusto odio blandit praesent luptatum augue duis dolore. ¶ Ut wisi enim minim veniam, quis nostrum ullamcorper suscipit loborum ex ea commodo consequatur eum iriure dolor in hendite velit esse molestie con dolore eu feugiat nulla facilis et accumsan et iusto odio blandit praesent luptatum augue duis dolore te feugait Nam liber tempor cum solleifend option congue nisl doming id quod mazim per-

lorem ipsum dolor sit amet, nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate vel sequat, vel illum dolore eu facilisis at vero eros et ac odio dignissim qui blandit zzril delenit augue dicit nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet elit, sed diam nonumod tincidunt ut laoreet quam erat volutpat.

Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorpor suscipit loborum ex ea commodo consequatur.

Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit eu sequat, vel illum dolore eu facilisis at vero eros et ac odio dignissim qui blandit zzril delenit augue dicit nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet elit, sed diam nonumod tincidunt ut laoreet quam erat volutpat.

Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorpor suscipit loborum ex ea commodo consequatur.

Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorpor suscipit loborum ex ea commodo consequatur.

Ut wisi enim ad minim veniam,

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliqui ex ea commodo consequat.

  Duis autem vel eum iriur dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore.

  Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex e commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore

  Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo conse-  
  quat.

  Duis autem vel eum iriure dolor in hen-  
  drerit in vulputate velit esse molestie  
  consequat, vel illum dolore eu feugiat  
  nulla facilisis at vero eros et accumsan  
  et iusto odio dignissim qui blandit praes-  
  ent luptatum zzril delenit augue duis  
  dolore.

  Ut wisi enim ad minim veniam, quis nos-  
  trud exerci tation ullamcorper suscipit  
  lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo  
  consequat. Duis autem vel eum iriure  
  dolor in hendrerit in vulputate velit ess

En este caso pueden apreciarse dos métodos menos habituales para indicar los saltos de párrafo. En el primer ejemplo, la sangría es radical. Este recurso implica que habrá que ir con cuidado para no crear líneas viudas (véase la página 136) al final de los párrafos (tal como sucede en el segundo párrafo del ejemplo). En el segundo texto, la primera línea de cada párrafo sobresale del margen del cuerpo de texto. Este método suele ocasionar espacios excepcionalmente amplios entre las columnas de texto. A pesar de estos problemas, puede ocurrir que existan importantes razones compositivas que hagan recomendable utilizar uno u otro de estos dos recursos.

## Destacar textos

126

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibus mod tincidunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

*Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit iusto velit esse molestie consequat. illum dolore eu feugiat nulla facilisi. at vero eros et accumsan.*

Iusto odio dignissim qui blandit p luptatum zzril delenit augue duis feugait nulla facilisi. Lorem ipsum sit amet, consectetur adipiscin

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibus mod tincidunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

**Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit iusto velit esse molestie consequat. illum dolore eu feugiat nulla facilisi. at vero eros et accumsan.**

Iusto odio dignissim qui blandit p luptatum zzril delenit augue duis feugait nulla facilisi. **Lo**rem ipsum

Texto en cursiva

Texto en un tipo con remates y en negrita

Aquí se muestran algunas formas sencillas de destacar los contenidos dentro de una columna de texto. Hay que observar que las diversas clases de énfasis requieren distintas formas de contraste.

En el primer ejemplo, el texto se destaca mediante el uso de la cursiva; en el segundo, con la negrita. En lo que se refiere al "color", el contraste que crea la negrita es, obviamente, más visible. En el tercer ejemplo, se utiliza un tipo de palo seco negrita (Univers 75) en lugar de un tipo con remates negrita (Janson), con el fin de conseguir un contraste todavía mayor. En este ejemplo, la Univers 75 se ha reducido a un cuerpo de 8,5 pt para que su altura de x sea igual a la de la Janson de 10 pt (véase detalle en la página derecha). Finalmente, en el cuarto ejemplo se cambia el color mismo del texto, haciéndolo pasar de negro a rojo (véase también referencia al respecto en página 85).

Lorem ipsum dolor sit amet, con-  
 adipiscing elit, sed diam nonum  
 euismod tincidunt ut laoreet dolo  
 aliquam erat volutpat. Ut wisi eni  
 minim veniam, quis nostrud exerci  
 ullamcorper.

**Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex  
 commodo consequat. Duis autem vel  
 ure dolor in hendrerit in vulputat  
 esse molestie consequat, vel illum  
 eu feugiat nulla facilisis at vero er  
 accumsan.**

Iusto odio dignissim qui blandit p  
 luptatum zzril delenit augue duis  
 feugiat nulla facilisi.     
    
    
  

Texto en un tipo de paño seco  
 y en negrita

Lorem ipsum dolor sit amet, con-  
 adipiscing elit, sed diam nonum  
 euismod tincidunt ut laoreet dolo  
 aliquam erat volutpat. Ut wisi eni  
 minim veniam, quis nostrud exerci  
 ullamcorper.

Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex  
 modo consequat. Duis autem vel  
 ure dolor in hendrerit in vulputat  
 esse molestie consequat, vel illum  
 eu feugiat nulla facilisis at vero er  
 accumsan.

Iusto odio dignissim qui blandit p  
 luptatum zzril delenit augue duis  
 feugiat nulla facilisi.     
    
    
  

Texto en color

# Loreipsum

# Lor<sup>•</sup>ipsum

Correspondencia de altura de x  
 entre tipos. Arriba, la Univers 75  
 de 8,5 pt comparada con la  
 Janson de 10 pt. Abajo, la Univers  
 75 de 10 pt comparada con la  
 Janson de 10 pt. (Ejemplos al  
 400 %.)

*Lorem ipsum dolor sit amet, con  
adipiscing elit, sed diam nonum  
euismod tincidunt ut laoreet dol  
aliquam erat volutpat. Ut wisi en  
minim veniam, quis nostrud exer  
ullamcorper.*

*Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex  
modo consequat. Duis autem vel  
ure dolor in hendrerit in vulputat  
esse molestie consequat, vel illum  
eu feugiat nulla facilisis at vero ei  
accumsan.*

*Iusto odio dignissim qui blandit p  
luptatum zzril delenit augue dui  
feugait nulla facilisi.  *Lorem insur**

#### Texto en negativo

*Lorem ipsum dolor sit amet, con  
adipiscing elit, sed diam nonum  
euismod tincidunt ut laoreet dol  
aliquam erat volutpat. Ut wisi en  
minim veniam, quis nostrud exer  
ullamcorper.*

*Suscipit lobortis nisl ut aliquip e  
commodo consequat. Duis aute  
eum iriure dolor in hendrerit in  
velit esse molestie consequat, ve  
dolore eu feugiat nulla facilisis a  
eros et accumsan.*

*Iusto odio dignissim qui blandit p  
luptatum zzril delenit augue dui  
feugait nulla facilisi.  *Lorem insur**

#### Texto en negativo y sangrado respecto al resto del texto

En estos casos el text se ha destaca coloándolo sobre un fondo de color. En el primer ejemplo, lo único que se ha hecho es colocarlo sobre un fondo del mismo color que el resto del texto. En el tercer ejemplo, se ha superpuesto a un fondo de un segundo color. En ambos casos, el eje (o margen) izquierdo del texto es siempre el mismo. Los fondos se han hecho más anchos para poder acoger el texto. Hay que tener en cuenta que es importante que el espacio entre las columnas sea lo bastante grande como para permitir que queden también espacios entre los fondos de color.

El hecho de mantener siempre el mismo eje izquierdo para el texto, en estos dos ejemplos, facilita la lectura sin poner en juego la intención del destacado. Si los fondos tuviesen que alinearse con los márgenes de texto, lo que haría que el texto del interior del fondo, en consecuencia, fuese sangrado (como es el caso de los ejemplos segundo y cuarto), la lectura se vería perjudicada.

Lorem ipsum dolor sit amet, con-  
  adipiscing elit, sed diam nonum  
  euismod tincidunt ut laoreet dol  
  aliquam erat volutpat. Ut wisi eni  
  minim veniam, quis nostrud exerc  
  ullamcorper.

Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex  
modo consequat. Duis autem vel  
ure dolor in hendrerit in vulputat  
esse molestie consequat, vel illum  
eu feugiat nulla facilisis at vero ei  
accumsan.

## Texto sobreimpreso

Lorem ipsum dolor sit amet, con-  
  adipiscing elit, sed diam nonum  
  euismod tincidunt ut laoreet dol  
  aliquam erat volutpat. Ut wisi eni  
  minim veniam, quis nostrud exerc  
  ullamcorper.

Suscipit lobortis nisl ut aliquip e  
commodo consequat. Duis aute  
eum iriure dolor in hendrerit in  
velit esse molestie consequat, ve  
dolore eu feugiat nulla facilisis a  
eros et accumsan.

Iusto odio dignissim qui blandit p  
luptatum zzril delenit augue duis  
feugait nulla facilisi. Lorem insur

**Texto sobreimpreso  
y sangrado respecto al resto  
del texto**

**Consectetur**  
adipiscing elit, sed diam nonum  
euismod tincidunt ut laoreet dol  
aliquam erat volutpat:

- Ut wisi enim ad minim veniam
  - Quis nostrud exerci tation ullam  
suscipit
  - Lobortis nisl ut aliquip ex ea co  
consequat.

Duis autem vel eum iriure dolor i  
drerit in vulputate velit esse mole  
sequat, vel illum dolore eu feugia  
facilisis at vero eros et accumsan  
odio dignissim qui blandit praese  
tum zzril delenit augue duis dol  
oait nulla facilisi. *Lo*rem ipsum d

Lorem ipsum dolor sit amet, con-  
  adipiscing elit, sed diam nonum  
  euismod tincidunt ut laoreet dol  
  aliquam erat volutpat:

- Ut wisi enim ad minim veniam
  - Quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit
  - Lobortis nisl ut aliquip ex ea com  
consequat.

Duis autem vel eum iriure dolor i  
drerit in vulputate velit esse mole  
sequat, vel illum dolore eu feugia  
facilisis at vero eros et accumsan  
odio dignissim qui blandit praese  
tum zzril delenit augue duis dol  
o gait nulla facilisi. *Lo*rem ipsum d

## La sangría francesa

De vez en cuando hace falta colocar determinados elementos tipográficos fuera del margen izquierdo de una columna de texto con el objeto de conservar un eje visual muy marcado.

Obsérvese, en el primer ejemplo, que incluso aunque la lista de párrafos encabezados por un topo se alinea con el margen izquierdo, los topos mismos originan una sangría obvia, con lo que el eje izquierdo se debilita. En el segundo ejemplo, en cambio, los topos se han situado más allá del margen izquierdo, con lo que este margen queda reforzado visualmente.

“Lorem ipsum dolor sit amet, con adipiscing elit, sed diam nonum  
euismod tincidunt ut laoreet dol  
aliquam erat volutpat. Ut wisi en  
minim veniam, quis nostrud exer  
ullamcorper suscipit lobortis nisl  
ex ea commodo consequat.

“Duis autem vel eum iriure dolor  
drerit in vulputate velit esse mole  
sequat, vel illum dolore eu feugia  
facilisis at vero eros et accumsan  
odio dignissim qui blandit praese  
tum zzril delenit augue dui dolo  
gait nulla facilisi. Lorem ipsum d  
amet, consecetur adipiscing elit  
diam nonumvv nihh euismod tin

Las citas, como los topos, pueden  
crear una sangría clara cuando se  
alinean con el margen de texto.  
Compárese la cita larga que aparece  
al principio de la columna con la cita  
alineada que está en medio.

Este es un buen momento para  
destacar que una comilla mecano-  
gráfica no es una comilla sencilla  
ni un apóstrofo, y que las comillas  
mecanográficas dobles no son comi-  
llas dobles. Compárese:



La comilla mecanográfica es  
una abreviación para indicar pies,  
o bien minutos en un arco. La  
comilla mecanográfica doble es una  
abreviación de las pulgadas o bien  
indica segundos de un arco. Dado  
que el número de teclas del teclado  
de una máquina de escribir es limi-  
tado, estas comillas mecanográficas  
se utilizaban allí en sustitución de  
las comillas sencillas y dobles y tam-  
bién de los apóstrofos, y en inglés  
se llamaron *dumb quotes*, esto es,  
“comillas tontas”. Cuando se utilizan  
en lugar de las comillas en la com-  
posición tipográfica, no solo  
son “tontas”: son un delito.

## Titulares dentro del texto

132

Muchos textos tienen subdivisiones dentro de las grandes secciones (como los capítulos) que normalmente suelen indicarse mediante el uso de subtítulares dentro del texto. Estos subtítulares se etiquetan según su grado de importancia: titulares A, titulares B, titulares C, etc. (solamente los textos escritos en un registro muy técnico tienen tres o más niveles de subtítulares). La tarea del tipógrafo es asegurarse de que estos titulares tienen un significado claro para el lector, tanto respecto a su importancia relativa dentro del texto, como a los vínculos que los unen entre sí.

### Titulares A

Los titulares A indican una ruptura limpia entre dos temas dentro de una sección. Tienen que ofrecer a los lectores una pausa palpable, una oportunidad de recuperar el aliento. El espacio —por lo general, más de una línea de espacio— entre los temas sugiere con claridad esta sensación de descanso. En los primeros tres ejemplos que se muestran aquí, los titulares A se han compuesto en un cuerpo mayor que el texto, en versalitas y en negrita. El cuarto ejemplo muestra un titular A en sangría francesa, es decir, sobresaliendo del margen izquierdo del texto.

euismod tincidunt ut labore et aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

### Titular A

Suscipit lobortis nisl ut aliqui modo consequat. Duis autem ure dolor in hendrerit in vu

euismod tincidunt ut labore et aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

### TITULAR A EN VERSALITAS

Suscipit lobortis nisl ut aliqui modo consequat. Duis autem ure dolor in hendrerit in vu

euismod tincidunt ut labore et aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

### Titular A en negrita

Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea com modo consequat. Duis autem vel eum iri ure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan.

Iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem

euismod tincidunt aliquam erat volut minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

### Titular A en negrita

Suscipit lobortis nisl ut aliqui modo consequat. Duis autem ure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan.

### **Titulares B**

Subordinados a los titulares A, los titulares B indican un nuevo argumento de refuerzo o un nuevo ejemplo en relación con el tema que se está tratando. Como tales, no deberían interrumpir el texto con la misma intensidad que los titulares A. En estos ejemplos, los titulares B se muestran en versalitas, cursiva, tipo con remates en negrita y palo seco en negrita.

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

**TITULAR B EN VERSALITAS**  
Suscipit lobortis nisl ut alio  
modo consequat. Duis aute  
ure dolor in hendrerit in vu

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

*Titular B en cursiva*  
Suscipit lobortis nisl ut alio  
modo consequat. Duis aute  
ure dolor in hendrerit in vu

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

**Titular B en negrita**  
Suscipit lobortis nisl ut alio  
modo consequat. Duis aute  
ure dolor in hendrerit in vu

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

**Titular B en negrita**  
Suscipit lobortis nisl ut alio  
modo consequat. Duis aute  
ure dolor in hendrerit in vu

### **Titulares C**

Aunque no son frecuentes, los titulares C destacan facetas específicas del material que comprende el texto que sigue a los titulares B. No deberían interrumpir materialmente el fluir de la lectura. Al igual que los titulares B, estos titulares C se muestran en versalitas, cursiva, tipo con remates en negrita y palo seco en negrita. En esta configuración, los titulares C van seguidos de al menos un cuadratín, a fin de diferenciarlos del texto que sigue.

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

**TITULAR C EN VERSALITAS**  
ut aliquip ex ea commodo cor  
autem vel eum iriure dolor  
vulputate velit esse molestie

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

*Titular C en cursiva* Suscip  
ut aliquip ex ea commodo cor  
autem vel eum iriure dolor  
vulputate velit esse molestie

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

**Titular C en negrita** Suscip  
ut aliquip ex ea commodo cor  
autem vel eum iriure dolor  
vulputate velit esse molestie

aliquam erat volutpat. Ut w  
minim veniam, quis nostru  
ullamcorper.

**Titular C en negrita** Suscip  
ut aliquip ex ea commodo cor  
autem vel eum iriure dolor  
vulputate velit esse molestie

## Establecer una secuencia de subtitulares: la jerarquía

Aquí se presentan tres ejemplos del tratamiento de los subtitulares dentro del texto. En el primero de ellos, la jerarquía de subtitulares se indica mediante el cuerpo y el estilo del tipo. En el segundo, la jerarquía de subtitulares, que siempre se componen en negrita, se indica sencillamente mediante la relación entre el titular y el texto. En el tercero, la jerarquía se establece mediante el grosor del tipo (negrita/cursiva) y también mediante la posición del titular respecto al texto.

Es obvio que no hay una única manera de expresar la jerarquía que reina dentro de un texto; de hecho, existe un número de posibilidades prácticamente ilimitado. Cuando se haya establecido la claridad, el tipógrafo puede —y debería— establecer la paleta de grosores y estilos que más convenga al material con el que se está trabajando, y a la voz del autor.

euismod tincidunt ut laoreet dolore aliquam erat volutpat. Ut wisi enim minim veniam, quis nostrud exerci ullamcorper.

### Titular A

Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex modo consequat. Duis autem vel ure dolor in hendrerit in vulputate esse molestie consequat, vel illum eu feugiat nulla facilisis at vero et accumsan.

### TITULAR B EN VERSALITAS

Iusto odio dignissim qui blandit pluptatum zzril delenit augue duis feugait nulla facilisi. Lorem ipsum sit amet, consectetuer adipiscing diam nonummy nibh euismod tincidunt laoreet dolore magna aliquam erat volutpat.

*Titular C en cursiva* Ut wisi enim minim veniam, quis nostrud exerci tatione ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquam erat volutpat.

euismod tincidunt ut laoreet dolore aliquam erat volutpat. Ut wisi enim minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

#### **Titular A en negrita**

Suscipit lobortis nisl ut aliquip ex modo consequat. Duis autem vel ure dolor in hendrerit in vulputate esse molestie consequat, vel illum eu feugiat nulla facilisis at vero et accumsan.

#### **Titular B en negrita**

Iusto odio dignissim qui blandit pulptatum zzril delenit augue duis feugait nulla facilisi. Lorem ipsum sit amet, consectetur adipiscing diam nonummy nibh euismod tincidunt laoreet dolore magna aliquam erat volutpat.

**Titular C en negrita** Ut wisi enim veniam, quis nostrud exercitatio corporer suscipit lobortis nisl ut aliquam commodo consequat. Duis autem vel ure dolor in hendrerit in vulputate

euismod tincidunt ut aliquam erat volutpat. minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper.

#### **Titular A en negrita**

Suscipit lobortis nisl ut aliquam erat volutpat. Duis autem vel ure dolor in hendrerit in vulputate esse molestie consequat, vel illum eu feugiat nulla facilisis at vero et accumsan.

#### **Titular B en negrita**

Iusto odio dignissim qui blandit pulptatum zzril delenit augue duis feugait nulla facilisi. Lorem ipsum sit amet, consectetur adipiscing diam nonummy nibh euismod tincidunt laoreet dolore magna aliquam erat volutpat.

**Titular C en cursiva** Ut wisi enim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquam commodo consequat. Duis autem vel ure dolor in hendrerit in vulputate esse molestie consequat, vel illum eu feugiat nulla facilisis at vero et accumsan.

## Líneas viudas y huérfanas

136

En la composición tipográfica tradicional (el tipo de composición que todavía resiste entre los editores de libros de bibliófilo y los editores comerciales sensibles a este tema), hay dos meteduras de pata imperdonables: las líneas viudas y las huérfanas.

Una línea viuda es una línea corta de texto que queda sola al final de una columna de texto. Una línea huérfana es una línea corta de texto que queda sola al principio de una nueva columna de texto. Considérese el ejemplo de la izquierda. Ya se sabe que el texto tiene que leerse como un cuerpo de un tono más o menos medio. Es fácil ver que una línea especialmente corta al principio o al final de un párrafo desbarata ese tipo de lectura; de hecho, crea una forma que hace que la atención se aleje de la mera lectura.

En el texto justificado, tanto las viudas como las huérfanas se consideran patinazos graves. Si el texto se alinea por la izquierda, el perfil de la bandera que se crea en el borde derecho del bloque de texto es un poco más benévolos con las viudas, pero solo un poco. Y las líneas huérfanas siguen siendo imperdonables.

La única solución para las líneas viudas consiste en rehacer los saltos de línea a lo largo del párrafo, a fin de que la última línea no sea tan corta, y por ello tan llamativa. Las líneas huérfanas, como ya se habrá imaginado, exigen más cuidado. Los tipógrafos más precisos se aseguran de que ninguna columna de texto empiece con la última línea del párrafo anterior.

Eleifend option congue nihil imperdiet doming id quod maxim placerat facer possim assum. Lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonumy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonumy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adip

si. Nam liber tempor cum soluta nobis eleifend option congue nihil imperdiet doming id quod maxim placerat facer possim assum. Lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonumy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adip

### Dos líneas viudas y una línea huérfana (arriba)

# **Organización por columnas**

## Composición en columnas

138

## Composición en 2 columnas

Suele ser útil dividir en columnas el área de texto con la que se está trabajando, esto es, repartirla en intervalos horizontales regulares que permitan que cada página presente más de un campo o área de texto. Trabajar con maquetaciones en columnas ayuda a mantener una longitud de línea manejable y permite que el espacio blanco de la página no se limite a los márgenes. Hay que tener presente la relación dinámica entre el tamaño del papel, el interlineado y la longitud de línea. Las alteraciones de esta última siempre provocan también cambios en el tamaño y el interlineado.

## Composición en 3 columnas

El uso de la composición en columnas data de la Biblia de 42 líneas de Gutenberg (1455).

## Composición en 5 columnas

Obsérvese que una composición en 5 columnas permite que haya dos áreas para texto y una tercera, más estrecha, donde puede colocarse información secundaria, como, por ejemplo, notas, el currículum del autor, etc. El área más estrecha puede resultar inadecuada para una lectura continua.

## Composición en 8 columnas

Aquí puede verse que esta maqueta funciona de un modo muy semejante a la de 5 columnas, con áreas para texto un poco más estrechas y con otra más ancha para colocar la información complementaria. Es obvio que son posibles muchas otras variantes.

Las composiciones horizontales permiten áreas de texto más anchas, que tienden a favorecer la lectura prolongada, con mayor comodidad que con áreas más estrechas.

## Composición en 2 columnas

<p><b>Lore ipsum dolor sit amet</b></p> <p>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscin- g elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolor magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex e- commodo consequat. Duis autem vel eum iri- dunt in facilisis eu fugiat nulla facilis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis te feugiat nulla facilis. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscin- g elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolor magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ecommodo consequat. Duis autem vel eum iri- dunt in facilisis eu fugiat nulla facilis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis te feugiat nulla facilis. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscin- g elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolor magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ecommodo consequat. Duis autem vel eum iri- dunt in facilisis eu fugiat nulla facilis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis te feugiat nulla facilis. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscin- g elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolor magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ecommodo consequat. Duis autem vel eum iri- dunt in facilisis eu fugiat nulla facilis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis te feugiat nulla facilis.</p>									
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

## Composición en 3 columnas

<b>Lorem ipsum dolor sit amet</b>					
<small>Lorum ipsum dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>

### Composición en 5 columnas

<b>Lorem ipsum dolor sit amet</b>					
<small>Lorum ipsum dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>	<small>dolor sit amet, consecetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volupat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercit tamen</small>

### Composición en 6 columnas

Si se emplean 6 columnas, pueden disponerse dos áreas grandes para texto y dos áreas estrechas en cada página, que pueden resultar útiles en el caso de documentos que contengan muchas notas.

Lo más frecuente es que las maquetaciones de texto requieran planteamientos con dobles páginas en lugar de páginas sencillas. Siempre hay que pensar en la doble página cuando se define la composición del texto. En estos ejemplos puede observarse la diferencia entre la impresión que produce una doble página formada por dos páginas horizontales (arriba) y una doble página formada por dos páginas verticales (abajo).

La composición en columnas es eficaz para muchos formatos diferentes. Arriba, una maqueta de tres columnas se aplica a cada uno de los tres cuerpos de una hoja de 216 x 279 mm.

## Alineaciones cruzadas

144

**Euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dulis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor**

.....Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dulis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue dulis dolore te feugait nulla facilisi. Nam liber tempor cum soluta nobis eleifend option congue nihil imperdiet doming id quod mazim placerat facer possim assum. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam,

Univers 75 7/9 x 10p4

Janson 10/13,5 x 22p3

Alinear los titulares y los pies de foto con el cuerpo de texto refuerza la impresión arquitectónica de la página —la estructura—, al mismo tiempo que articula los ritmos verticales complementarios. En este ejemplo, cuatro líneas del pie de foto (con un interlineado de 9 pt) se alinean con tres líneas de texto (con un interlineado de 13,5 pt).

**Lorem ipsum  
dolor sit amet,  
consectetuer quam  
erat volutpat.**

**Ut wisi enim ad  
minim veniam,  
quis nostrud  
exercitation**

145  
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et

Janson 24/27 x 16p (arriba)  
Univers 75 14/18 x 10x4 (abajo)

Janson 10/13,5 x 16p

Arriba (izquierda), una línea de titular se alinea con dos líneas de texto, y (abajo a la izquierda) cuatro líneas de titular se alinean con cinco líneas de texto.

# Expresarse con jerarquías tipográficas

146

En la mayoría de los casos, la primera finalidad que tiene un diseñador es hacer que el material original resulte comprensible para el lector. En otras palabras, es necesario comprender suficientemente bien el material para saber cómo necesita leerlo otra persona para que lo comprenda lo mejor posible. Esta comprensión se debe producir a dos niveles: el de contenido y el formal. La receta que se muestra en estas páginas es una presentación bastante sencilla de la forma de hacer una tarta de manzana. Con la excepción de uno o dos términos que son específicos del ámbito de la cocina, su contenido no necesita ningún conocimiento especial. Sin embargo, en su forma —esto es, en la manera de organizar la información y de colocarla sobre la página—, el proceso que describe puede presentarse con más claridad que meramente como texto seguido.

Para comprender la forma, primero hay que entender las clases de información que contiene la receta, y a continuación clasificarlas según sus niveles de importancia, con lo que se habrá creado una jerarquía. En la receta existen los siguientes niveles de información:

**título (1)**  
**subtítulos (2)**  
**texto (3)**

Dentro del texto, hay:

**Lista de ingredientes (3A)**  
**Temperatura del horno (3B)**  
**Indicaciones para la preparación (3C)**

Para componer tipográficamente esta receta de un modo eficaz, se necesita que cada una de estas distinciones le resulte patente al lector. El empleo de algunas de las clases de contraste que se comentaban en las páginas 62-63 y los métodos esbozados en las páginas 132-135 ayudarán a expresar estas distinciones.

**1** Tarta de manzana

**2** Para la base

7 cucharadas de mantequilla congelada\*

1 taza de harina congelada\*

3 cucharadas de agua muy fría\*

1 cucharadita de vinagre de sidra

Una pizca de sal kosher

(\*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible.

**3B** Precalentar el horno a 200 °C

En un vaso batidor con cuchillas de acero, mezclar todos los ingredientes hasta que formen una masa sólida que llegue hasta más arriba de las cuchillas. Puede añadirse más agua a cucharadas si la masa no cuaja durante el primer minuto. Cuando esté lista, todavía deberían verse en ella pequeños trozos de mantequilla. Sacarla del vaso batidor y amasarla energicamente sobre una superficie enharinada. Cubrirla con film transparente, y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.

Transcurrido ese tiempo, extenderla con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centrado en un molde para tartas de unos 25 cm de diámetro, cuya parte inferior sea desmontable. Presionando con los nudillos, asegurarse de que la masa se pega con suavidad al borde del molde, y eliminar los excesos de masa del mismo. Cubrir y volver a refrigerar durante media hora como mínimo. Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que se cubran también los bordes. Rasgar el aluminio y la masa en varios lugares con un tenedor, y llenar los agujeros con lentejas secas. Hornear durante 20 minutos. Sacar el papel de aluminio y las lentejas y seguir horneando hasta que la base tenga un color dorado, es decir, unos 15 minutos más.

**2** Para las manzanas

6 manzanas Granny Smith

El zumo de un limón

Canela al gusto

Nuez moscada al gusto

Pelar, limpiar y partir por la mitad las manzanas.

A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.

**2** Para la crema pastelera

1/4 taza de azúcar  
 1 cucharada de harina de trigo  
 2 cucharaditas de harina de maíz  
 1 huevo grande  
 1 taza de leche  
 3 cucharadas de mantequilla sin sal  
 1/4 cucharadita de extracto de vainilla

**Texto sin componer**  
**(a la izquierda de estas líneas**  
**y en la página izquierda)**

Tamizar el azúcar, la harina de trigo y la de maíz en un bol. Añadir el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Mezclar la mitad de la leche con la mezcla de huevo, el azúcar, y las harinas, y a continuación verter toda la mezcla en la sartén. Calentarla a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el centro comience a burbujear y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y añadir la vainilla y la mantequilla removiendo para mezclarlos bien. Verter la crema pastelera en un bol, cubrirlo —cerrándolo bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté directamente sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una costra sobre ella.)

**2** Montaje y horneado de la tarta

2 cucharadas de azúcar  
**3A** 250 gramos de gelatina de pasas de Corinto

**3B** Precalentar el horno a 180 °C

Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculo alrededor del borde exterior de la base, asegurándose de que las rodajas se superponen entre sí. Cuando el círculo exterior se complete, hacer un círculo más pequeño que se superponga más o menos sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer un tercer círculo. Rellenar el hueco que queda en el medio con trozos de algunas rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un redondel de papel de cera, y hornear durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y esparcir el azúcar sobre las manzanas. Hornear sin cubrir durante 5 o 10 minutos más, hasta que el azúcar se derrita.

Hervir la gelatina de pasas de Corinto hasta que se haya reducido a un tercio. Con un pincel de pastelería, pintar la parte superior de la tarta con la gelatina. Esperar el tiempo necesario para que la gelatina cuaje y la tarta se enfrié (10 minutos) antes de servirla.

### Tarta de manzana

#### Para la base

Precalentar el horno a 200°C

- 7 cucharadas de mantequilla congelada\*
  - 1 taza de harina congelada\*
  - 3 cucharadas de agua muy fría\*
  - 1 cucharadita de vinagre de sidra
  - Una pizca de sal kosher
- (\*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible.

En un vaso batidor con cuchillas de acero, mezclar todos los ingredientes hasta que formen una masa sólida que llegue hasta más arriba de las cuchillas. Puede añadirse más agua a cucharadas si la masa no cuaja durante el primer minuto. Cuando esté lista, todavía deberían verse en ella pequeños trozos de mantequilla. Sacarla del vaso batidor y amasarla energéticamente sobre una superficie enharinada. Cubrirla con film transparente, y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.

Transcurrido ese tiempo, extenderla con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centrado en un molde para tartas de unos 25 cm de diámetro, cuya parte inferior sea desmontable. Presionando con los nudillos, asegurarse de que la masa se pega con suavidad al borde del molde, y eliminar los excesos de masa del mismo. Cubrir y volver a refrigerar durante media hora como mínimo.

Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que se cubran también los bordes. Rasgar el aluminio y la masa en varios lugares con un tenedor, y llenar los agujeros con lentejas secas. Hornear durante 20 minutos. Sacar el papel de aluminio y las lentejas y seguir horneando hasta que la base tenga un color dorado, es decir, unos 15 minutos más.

#### Para las manzanas

- 6 manzanas Granny Smith
- El zumo de un limón
- Canela al gusto
- Nuez moscada al gusto

Pelar, limpiar y partir por la mitad las manzanas. A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.

#### Para la crema pastelera

Tamizar el azúcar, la harina de trigo y la de maíz en un bol. Añadir el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Mezclar la mitad de la leche con la mezcla de huevo, el azúcar, y las harinas, y a continuación verter toda la mezcla en la sartén. Calentarl a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el centro comience a burbujejar y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y añadir la vainilla y la mantequilla removiendo para mezclarlos bien. Verter la crema pastelera en un bol, cubrirla —cerrándolo bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté directamente sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una costra sobre ella.)

#### Montaje y horneado de la tarta

Precalentar el horno a 180 °C

- 2 cucharadas de azúcar
- 250 gramos de gelatina de pasas de Corinto

Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculo alrededor del borde exterior de la base, asegurándose de que las rodajas se superponen entre sí. Cuando el círculo exterior se complete, hacer un círculo más pequeño que se superponga más o menos sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer un tercer círculo. Rellenar el hueco que queda en el medio con trozos de algunas rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un redondel de papel de cera, y hornear durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y esparcir el azúcar sobre las manzanas. Hornear sin cubrir durante 5 o 10 minutos más, hasta que el azúcar se derrita.

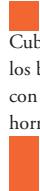
Hervir la gelatina de pasas de Corinto hasta que se haya reducido a un tercio. Con un pincel de pastelería, pintar la parte superior de la tarta con la gelatina. Esperar el tiempo necesario para que la gelatina cuaje y la tarta se enfrie (10 minutos) antes de servirla.



### Establecer un formato

Después de analizar y organizar el contenido, habrá que inventar un formato que exprese las diferencias que presenta el texto. En la opción 1 (en la página izquierda), todos los ingredientes se separan de las indicaciones de preparación. Como la longitud de línea que se necesita para una lectura fácil es más o menos el doble de la longitud de línea necesaria para una lista de ingredientes, el área que está dentro de los márgenes de la hoja se divide verticalmente en tres intervalos o columnas. Los ingredientes se colocan en la primera columna, y las indicaciones de preparación en la segunda y la tercera. Los grupos de ingredientes se alinean horizontalmente con las indicaciones que hacen referencia a ellos.

cuya parte inferior sea desmontable. Proporciona suavidad al borde del molde, y elimina media hora como mínimo.



Cubrir la base para la tarta con papel los bordes. Rasgar el aluminio y la mantequilla con lentejas secas. Hornear durante 2 horas y media hasta que la base tenga un

Para las manzanas

Pelar, limpiar y partir por la mitad la de manzana en rodajas finas. En un t

$\frac{1}{4}$  taza de azúcar

1 cucharada de harina de trigo  
2 cucharadas de harina de maíz  
1 huevo grande  
1 taza de leche  
3 cucharadas de mantequilla sin sal  
 $\frac{1}{4}$  cucharadita de extracto de vainilla

### Establecer una jerarquía

Los espacios blancos de la altura de una línea indican los saltos de párrafo. Los espacios blancos de la altura de dos líneas indican saltos entre las diferentes secciones del texto.

### La elección del tipo

Cuando los números y las fracciones aparecen con frecuencia en un texto, debe escogerse una tipografía que tenga un conjunto de caracteres expertos en el que se incluyan números en caja baja y caracteres de fracción. (Véase, en la página 6, un breve comentario sobre los numerales en caja baja.)

superficie en  
un molde para  
dillos, asegura

### Las ligaduras

Casi todas las tipografías tienen ligaduras para las combinaciones f/i y f/l. Algunas tienen también ligaduras para f/f, f/f/i y f/f/l.

## Tarta de manzana

## Para la base

Precalentar el horno a 200°C

- 7 cucharadas de mantequilla congelada\*  
 1 taza de harina congelada\*  
 3 cucharadas de agua muy fría\*  
 1 cucharadita de vinagre de sidra  
 Una pizca de sal kosher

(\*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible.

En un vaso batidor con cuchillas de acero, mezclar todos los ingredientes hasta que formen una masa sólida que llegue hasta más arriba de las cuchillas. Puede añadirse más agua a cucharadas si la masa no cuaja durante el primer minuto. Cuando esté lista, todavía deberían verse en ella pequeños trozos de mantequilla. Sacarla del vaso batidor y amasarla energéticamente sobre una superficie enharinada. Cubrirla con film transparente, y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.

Transcurrido ese tiempo, extenderla con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centrado en un molde para tartas de unos 25 cm de diámetro, cuya parte inferior sea desmontable. Presionando con los nudillos, asegurarse de que la masa se pega con suavidad al borde del molde, y eliminar los excesos de masa del mismo. Cubrir y volver a refrigerar durante media hora como mínimo.

Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que se cubran también los bordes. Rasgar el aluminio y la masa en varios lugares con un tenedor, y llenar los agujeros con lentejas secas. Hornear durante 20 minutos. Sacar el papel de aluminio y las lentejas y seguir horneando hasta que la base tenga un color dorado, es decir, unos 15 minutos más.

## Para las manzanas

- 6 manzanas Granny Smith  
 El zumo de un limón  
 Canela al gusto  
 Nuez moscada al gusto

Pelar, limpiar y partir por la mitad las manzanas. A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.

## Para la crema pastelera

Tamizar el azúcar, la harina de trigo y la de maíz en un bol. Añadir el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Mezclar la mitad de la leche con la mezcla de huevo, el azúcar, y las harinas, y a continuación verter toda la mezcla en la sartén. Calentárla a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el centro comience a burbujejar y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y añadir la vainilla y la mantequilla removiendo para mezclarlos bien. Verter la crema pastelera en un bol, cubrirlo —cerrándolo bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté directamente sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una costra sobre ella.)

## Montaje y horneado de la tarta

Precalentar el horno a 180 °C

- 2 cucharadas de azúcar  
 250 gramos de gelatina de pasas de Corinto

Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculo alrededor del borde exterior de la base, asegurándose de que las rodajas se superponen entre sí. Cuando el círculo exterior se complete, hacer un círculo más pequeño que se superponga más o menos sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer un tercer círculo. Rellenar el hueco que queda en el medio con trozos de algunas rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un redondel de papel de cera, y hornear durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y esparcir el azúcar sobre las manzanas. Hornear sin cubrir durante 5 o 10 minutos más, hasta que el azúcar se derrita.

Hervir la gelatina de pasas de Corinto hasta que se haya reducido a un tercio. Con un pincel de pastelería, pintar la parte superior de la tarta con la gelatina. Esperar el tiempo necesario para que la gelatina cuaje y la tarta se enfrie (10 minutos) antes de servirla.

	Tarta de manzana
	Para la base
	Precalentar el horno a 200°C
7 cucharadas de mantequilla congelada* 1 taza de harina congelada 3 cucharaditas de agua muy fría* 1 cucharadita de vinagre de sidra Una pizca de sal kosher	En un vaso batidor con cuchillas de acero, mezclar todos los ingredientes hasta que formen una masa sólida que llegue hasta más arriba de las cuchillas. Puede añadirse más agua a cucharadas si la masa no cuaja durante el primer minuto. Cuando esté lista, todavía deberían verse en ella pequeños trozos de mantequilla. Sacar del vaso batidor y amasarla energéticamente sobre una superficie enharinada. Cubrir con film transparente, y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.
(*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible.	Transcurrido ese tiempo, extenderla con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centrado en un molde para tarta de unos 25 cm de diámetro, cuya parte inferior sea desmontable. Presionando con los nudillos, asegurarse de que la masa se pega con suavidad al borde del molde, y eliminar los excesos de masa del mismo. Cubrir y volver a refrigerar durante media hora como mínimo.
	Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que se cubran también los bordes. Raigar el aluminio y la masa en varios lugares con un tenedor, y rellenar los agujeros con lentejas secas. Hornear durante 20 minutos. Sacar el papel de aluminio y las lentejas y seguir horneando hasta que la base tenga un color dorado, es decir, unos 15 minutos más.
	Para las manzanas
6 manzanas Granny Smith El zumo de un limón Canela al gusto Nuez moscada al gusto	Pelar, limpiar y partir por la mitad las manzanas. A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.
	Para la crema pastelera
¼ taza de azúcar 1 cucharada de harina de trigo 2 cucharaditas de harina de maíz 1 huevo grande 1 taza de leche 3 cucharadas de mantequilla sin sal ¼ cucharadita de extracto de vainilla	Tamizar el azúcar, la harina de trigo y la de maíz en un bol. Añadir el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Mezclar la mitad de la leche con la mezcla de azúcar, y las harinas, y a continuación verter toda la leche en la sartén. Calentarla a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el centro comience a burbujear y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y añadir la vainilla y la mantequilla removiendo para mezclarla bien. Verter la crema pastelera en un bol, cubrirlo —cerrándolo bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté directamente sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una costra sobre ella.)
	Montaje y hordeo de la tarta
	Precalentar el horno a 180 °C
2 cucharadas de azúcar 250 gramos de gelatina de pasas de Corinto	Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculo alrededor del borde exterior de la base, asegurándose de que las rodajas se superpongan entre sí. Cuando el círculo exterior se complete, hacer un círculo más pequeño que se superponga más o menos sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer un tercer círculo. Rellenar el hueco que queda en el medio con trozos de algunas rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un redondel de papel de cera, y hornear durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y expusir el azúcar sobre las manzanas. Horneas sin cubrir durante 5 o 10 minutos más, hasta que el azúcar se derrita.
	Hervir la gelatina de pasas de Corinto hasta que se haya reducido a un tercio. Con un pincel de pastelería, pintar la parte superior de la tarta con la gelatina. Esperar el tiempo necesario para que la gelatina cuaje y la tarta se enfrie (10 minutos) antes de servirla.

## Reforzar la estructura

Si las líneas de texto donde se detallan los ingredientes se alinean a la izquierda, contra el espacio que queda entre la primera y la segunda columna, se reforzará la organización formal de la página. Recuérdese que si el texto se alinea a la derecha, el lector será consciente de la forma que crean las líneas de texto antes de leerlo. De manera semejante, la contraforma creada por el espacio que queda entre dos clases de texto (los ingredientes y las indicaciones de preparación) se convierte en un elemento dominante, quizás molesto en la página.

## Tarta de manzana

### *Para la base*

7 cucharadas de mantequilla congelada\*  
 1 taza de harina congelada\*  
 3 cucharadas de agua muy fría\*  
 1 cucharadita de vinagre de sidra  
 Una pizca de sal kosher

(\*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible.

Precalentar el horno a 200°C

En un vaso batidor con cuchillas de acero, mezclar todos los ingredientes hasta que formen una masa sólida que llegue hasta más arriba de las cuchillas. Puede añadirse más agua a cucharadas si la masa no cuaja durante el primer minuto. Cuando esté lista, todavía deberían verse en ella pequeños trozos de mantequilla. Sacarla del vaso batidor y amasarla energicamente sobre una superficie enharinada. Cubrirla con film transparente, y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.

Transcurrido ese tiempo, extenderla con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centrado en un molde para tartas de unos 25 cm de diámetro, cuya parte inferior sea desmontable. Presionando con los nudillos, asegurarse de que la masa se pega con suavidad al borde del molde, y eliminar los excesos de masa del mismo. Cubrir y volver a refrigerar durante media hora como mínimo.

Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que se cubran también los bordes. Rasgar el aluminio y la masa en varios lugares con un tenedor, y llenar los agujeros con lentejas secas. Hornear durante 20 minutos. Sacar el papel de aluminio y las lentejas y seguir horneando hasta que la base tenga un color dorado, es decir, unos 15 minutos más.

### *Para las manzanas*

6 manzanas Granny Smith  
 El zumo de un limón  
 Canela al gusto  
 Nuez moscada al gusto

$\frac{1}{4}$  taza de azúcar  
 1 cucharada de harina de trigo  
 2 cucharaditas de harina de maíz  
 1 huevo grande  
 1 taza de leche  
 3 cucharadas de mantequilla sin sal  
 $\frac{1}{4}$  cucharadita de extracto de vainilla

Pelar, limpiar y partir por la mitad las manzanas. A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.

### *Para la crema pastelera*

Timizar el azúcar, la harina de trigo y la de maíz en un bol. Añadir el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Mezclar la mitad de la leche con la mezcla de huevo, el azúcar, y las harinas, y a continuación verter toda la mezcla en la sartén. Calentarla a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el centro comience a burbujear y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y añadir la vainilla y la mantequilla removiendo para mezclarlos bien. Verter la crema pastelera en un bol, cubrirlo —cerrándolo bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté directamente sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una costra sobre ella.)

### *Montaje y horneado de la tarta*

2 cucharadas de azúcar  
 250 gramos de gelatina de pasas de Corinto

Precalentar el horno a 180 °C

Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculo alrededor del borde exterior de la base, asegurándose de que las rodajas se superponen entre sí. Cuando el círculo exterior se complete, hacer un círculo más pequeño que se superponga más o menos sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer un tercer círculo. Rellenar el hueco que queda en el medio con trozos de algunas rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un redondel de papel de cera, y hornear durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y esparcir el azúcar sobre las manzanas. Hornear sin cubrir durante 5 o 10 minutos más, hasta que el azúcar se derrita.

Hervir la gelatina de pasas de Corinto hasta que se haya reducido a un tercio. Con un pincel de pastelería, pintar la parte superior de la tarta con la gelatina. Esperar el tiempo necesario para que la gelatina cuaje y la tarta se enfrie (10 minutos) antes de servirla.

# Tarta de manzanas

## *Para la base*

Precalentar el horno a 200°C

En un vaso batidor con cuchillo sólida que llegue hasta más allá

Cubrir la base para la tarta los bordes. Rasgar el aluminio con lentejas secas. Horneando hasta que la base

## *Para las manzanas*

Pelar, limpiar y partir por la mitad de manzana en rodajas finas

7 cucharadas de mantequilla  
1 taza de harina congelada\*  
3 cucharadas de agua muy fría  
1 cucharadita de vinagre de sidra  
Una pizca de sal kosher

(\*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible

## Tratamiento del título

Si se amplía el cuerpo del título no solo se refuerza la jerarquía, sino que también se marca sin ambigüedad cuál es el lugar en el que debe iniciarse la lectura.

## Titulares secundarios

Si se utiliza la cursiva para los titulares secundarios, se potenciará su lugar en la estructura general, que ya se indica con los espacios adicionales entre líneas.

## Cursivas dentro del texto

Las cursivas que aparecen en la lista de ingredientes indican información que afecta a los elementos que se están usando en ese momento. Obsérvese también que el asterisco que sobresale del margen izquierdo (véase la página 102) refuerza la línea que traza dicho margen en la página. Compárese con la opción 1.

## Tarta de manzana

### Para la base

7 cucharadas de mantequilla congelada\*  
 1 taza de harina congelada\*  
 3 cucharadas de agua muy fría\*  
 1 cucharadita de vinagre de sidra  
 Una pizca de sal kosher

(\*) Es importante que estos ingredientes estén tan fríos como sea posible.

En un vaso batidor con cuchillas de acero, mezclar todos los ingredientes hasta que formen una masa sólida que llegue hasta más arriba de las cuchillas. Puede añadirse más agua a cucharadas si la masa no cuaja durante el primer minuto. Cuando esté lista, todavía deberían verse en ella pequeños trozos de mantequilla. Sacarla del vaso batidor y amasarla energéticamente sobre una superficie enharinada. Cubrirla con film transparente, y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.

Precalentar el horno a 200°C

Transcurrido ese tiempo, extenderla con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centrado en un molde para tartas de unos 25 cm de diámetro, cuya parte inferior sea desmontable. Presionando con los nudillos, asegurarse de que la masa se pega con suavidad al borde del molde, y eliminar los excesos de masa del mismo. Cubrir y volver a refrigerar durante media hora como mínimo.

Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que se cubran también los bordes. Rasgar el aluminio y la masa en varios lugares con un tenedor, y llenar los agujeros con lentejas secas. Hornejar durante 20 minutos. Sacar el papel de aluminio y las lentejas y seguir horneando hasta que la base tenga un color dorado, es decir, unos 15 minutos más.

### Para las manzanas

6 manzanas Granny Smith  
 El zumo de un limón  
 Canela al gusto  
 Nuez moscada al gusto

Pelar, limpiar y partir por la mitad las manzanas. A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.

### Para la crema pastelera

$\frac{1}{4}$  taza de azúcar  
 1 cucharada de harina de trigo  
 2 cucharaditas de harina de maíz  
 1 huevo grande  
 1 taza de leche  
 3 cucharadas de mantequilla sin sal  
 $\frac{1}{4}$  cucharadita de extracto de vainilla

Tamizar el azúcar, la harina de trigo y la de maíz en un bol. Añadir el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Mezclar la mitad de la leche con la mezcla de huevo, el azúcar, y las harinas, y a continuación verter toda la mezcla en la sartén. Calentárla a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el centro comience a burbujear y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y añadir la vainilla y la mantequilla removiendo para mezclarlos bien. Verter la crema pastelera en un bol, cubrirlo —cerrándolo bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté directamente sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una costra sobre ella.)

### Montaje y horneado de la tarta

2 cucharadas de azúcar  
 250 gramos de gelatina de pasas de Corinto

Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculo alrededor del borde exterior de la base, asegurándose de que las rodajas se superponen entre sí. Cuando el círculo exterior se complete, hacer un círculo más pequeño que se superponga más o menos sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer un tercer círculo. Rellenar el hueco que queda en el medio con trozos de algunas rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un redondel de papel de cera, y hornear durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y esparcir el azúcar sobre las manzanas. Hornear sin cubrir durante 5 o 10 minutos más, hasta que el azúcar se derrita.

Precalentar el horno a 180 °C

Hervir la gelatina de pasas de Corinto hasta que se haya reducido a un tercio. Con un pincel de pastelería, pintar la parte superior de la tarta con la gelatina. Esperar el tiempo necesario para que la gelatina cuaje y la tarta se enfrié (10 minutos) antes de servirla.

			<b>Tarta de manzana</b>	
" cucharadas de mazapán amasado"			<b>Para la base</b>	
y taza de harina tamizada			En un vaso batidor, mezclar las cucharadas de azúcar con la harina tamizada y la sal. Agregar el aceite y las cucharadas de agua y mezclar durante el menor tiempo. Cuando esté lista, todavía debe quedar una mezcla seca que no se adhiera al fondo del recipiente. Colocar sobre una superficie enharinada y dejarla en la nevera durante media hora por lo menos.	Precalentar el horno a 200°C
"El sabor es mejor que este ingrediente			Transfróntalo ese tiempo, ponendole con el rodillo sobre una superficie enharinada hasta que forme un círculo de unos 30 cm de diámetro. Colocarlo centralizado en un molde para tarta de unos 25 cm de diámetro. Si el rodillo se atasca, sacudirlo y limpiarlo con un paño seco, sin arrancarle sección alguna. Separar de que le dé el pegarse con suavidad alrededor del molde, y eliminar los excesos de mas del mismo. Calentar y volver a refrigerar durante media hora como mínimo.	
solo tan fina como los pasos.			Cubrir la base para la tarta con papel de aluminio, teniendo cuidado de que no cubran ambas las bordes. Retirar el aluminio y la mano en varias ligeros círculos en un sentido de rotación. Colocar la tarta en el horno y cocinarla a 200°C durante 15 minutos. Sacarla y separar de que le dé el pegarse con suavidad hacia que la base tome su color deseado, es decir, unos 15 minutos más.	
6 manzanas Granny Smith			<b>Para las manzanas</b>	
El zumo de un limón			Pelar, lavar y cortar por la mitad las manzanas. A mano, o con un vaso batidor, cortar las mitades de manzana en rodajas finas. En un bol grande, mezclarlas con el zumo de limón. Cubrir y reservar.	
Castaña al gusto			<b>Para la crema pastelera</b>	
Nuez moulida al gusto			Fundir el azúcar, la leche de trigo y la de soja en un bol. Agregar el huevo y batir hasta que la mezcla sea homogénea. En una sartén de fondo grueso, calentar la leche hasta el punto de ebullición. Agregar la mezcla de azúcar y leche a la sartén y cocinarla a fuego lento, y las burbujas, y con movimientos verter todo la mezcla en la sartén. Calentar a fuego vivo, removiendo constantemente, hasta que el sabor comience a burbujear y la mezcla sea muy espesa. Retirar del fuego y enfriar. Una vez fría, agregar la nuez moulida y mezclar bien. Verter la crema en una fuente y cubrirla —cortándola bien— con film y refrigerar. (Hay que asegurarse de que el plástico esté descansando sobre la superficie de la crema para evitar que se forme una capa adherida al plástico).	
½ taza de azúcar			<b>Montaje y horneado de la tarta</b>	
y cucharada de harina de maíz			Extender la crema pastelera sobre el fondo de la base. Colocar las rodajas de manzana en círculos alternados de modo que las capas de manzana se superpongan entre sí. Colocar el círculo completo, hacer un círculo más pequeño que se superponga al mismo sobre la mitad del círculo exterior. Si hay espacio, hacer anillos adicionales. Colocar la crema en la parte superior de la tarta. Colocar rodajas de manzana, colocándolas para que queden en vertical. Cubrir la tarta con un roollo del pegado de cera, y dejarla durante 25 minutos. A continuación, sacar el papel de cera y espumar el azúcar sobre las manzanas. Hornear sin cubrir durante 9 ó 10 minutos más, hasta que la galleta esté dorada.	Precalentar el horno a 180 °C
y cucharada de mazapán sin sal			Hervir la galleta en agua de Cocinar hasta que la hara colada que se rompa. Colocar el pegado de cera y la hara colada sobre la parte superior de la tarta con la pellizca. Lapon el tiempo necesario para que la galleta cuaje y la tarta se enfrie (10 minutos antes de servir).	
y ¼ cucharada de extracto de vainilla				
½ cucharada de azúcar				
½ gramo de gelatina de pata de conejo				

## Formato revisado

Al dividir el área destinada al texto en siete columnas se consigue una columna nueva, independiente, para las indicaciones sobre el horno; se crea una longitud de línea más estrecha (y más fácil de leer) para las indicaciones de preparación, y se aumenta el espacio blanco de la página.

## Información tabulada

156

Los diseñadores suelen enfrentarse a problemas tipográficos que no tienen que ver con la narrativa o de las indicaciones ("Ocurrió esto, y a continuación ocurrió esto otro", o bien "Haz esto, y después haz esto otro"). Los horarios, las memorias financieras, las listas de fechas, las tablas con datos meteorológicos, etc. —muchas clases de diseño de información— suelen exigir que la lectura se realice en dos direcciones de manera simultánea. Para definir unas columnas y unas filas que se lean con claridad se necesita una comprensión profunda de lo que implica trabajar con tablas.

El horario que aparece a la derecha (tamaño real: 152 mm<sup>2</sup>) presenta muchos de los problemas con la sobredimensión formal en la información de una tabla. Los filetes ajenos al contenido, tanto verticales como horizontales, se han impuesto sobre la organización tipográfica básica para corregir los problemas que causa una serie de elecciones iniciales desafortunadas: respecto al cuerpo de texto, el interlineado y la colocación de la información.

SATURDAYS AND SUNDAYS						
INBOUND READ DOWN	1204 A.M.	1208 A.M.	1212 P.M.	1216 P.M.	1220 P.M.	1224 P.M.
Dep: Haverhill	7 15	10 15	1 15	4 15	7 15	10 15
Bradford	7 17	10 17	1 17	4 17	7 17	10 17
Lawrence	7 26	10 26	1 26	4 26	7 26	10 26
Andover	7 31	10 31	1 31	4 31	7 31	10 31
Ballardvale	f7 36	f10 36	f1 36	f4 36	f7 36	f10 36
North Wilmington	f7 42	f10 42	f1 42	f4 42	f7 42	f10 42
Reading	7 51	10 51	1 51	4 51	7 51	10 51
Wakefield	7 57	10 57	1 57	4 57	7 57	10 57
Greenwood	f8 00	f11 00	f2 00	f5 00	f8 00	f11 00
Melrose Highlands	8 02	11 02	2 02	5 02	8 02	11 02
Melrose/Cedar Park	f8 04	f11 04	f2 04	f5 04	f8 04	f11 04
Wyoming Hill	f8 06	f11 06	f2 06	f5 06	f8 06	f11 06
Malden Center	8 09	11 09	2 09	5 09	8 09	11 09
Arr: North Station	8 19	11 19	2 19	5 19	8 19	11 19
OUTBOUND READ DOWN	1205	1209	1213	1217	1221	1225
A.M.	A.M.	P.M.	P.M.	P.M.	P.M.	P.M.
Dep: North Station	8 45	11 45	2 45	5 45	8 45	11 30
Malden Center	8 55	11 55	2 55	5 55	8 55	11 40
Wyoming Hill	f8 58	f11 58	f2 58	f5 58	f8 58	f11 43
Melrose/Cedar Park	f9 00	f12 00	f3 00	f6 00	f9 00	f11 45
Melrose Highlands	9 02	12 02	3 02	6 02	9 02	11 47
Greenwood	f9 04	f12 04	f3 04	f6 04	f9 04	f11 49
Wakefield	9 08	12 08	3 08	6 08	9 08	11 53
Reading	9 14	12 14	3 14	6 14	9 14	11 59
North Wilmington	f9 22	f12 22	f3 22	f6 22	f9 22	f12 07
Ballardvale	f9 28	f12 28	f3 28	f6 28	f9 28	f12 13
Andover	9 33	12 33	3 33	6 33	9 33	12 18
Lawrence	9 38	12 38	3 38	6 38	9 38	12 23
Bradford	9 47	12 47	3 47	6 47	9 47	12 32
Arr: Haverhill	9 49	12 49	3 49	6 49	9 49	12 34

HOLIDAYS	SATURDAY SERVICE	SUNDAY SERVICE
July 4 and New Year's Eve contact Customer Service for service updates at 617-222-3200	Presidents' Day Independence Day New Year's Day <i>f stops only on request</i>	Memorial Day • Labor Day Thanksgiving Day • Christmas Day

Los numerales en caja alta tienen todos la misma anchura de carácter, de tal modo que se alinean verticalmente en las columnas de cifras. Los numerales de caja baja, en cambio, no se alinean.

Saturdays and Sundays	1204	1208	1212	1216	1220	1224
Inbound						
Dep: Haverhill	7:15	10:15	1:15	4:15	7:15	10:15
Bradford	7:17	10:17	1:17	4:17	7:17	10:17
Lawrence	7:26	10:26	1:26	4:26	7:26	10:26
Andover	7:31	10:31	1:31	4:31	7:31	10:31
Ballardvale	7:36*	10:36*	1:36*	4:36*	7:36*	10:36*
North Wilmington	7:42*	10:42*	1:42*	4:42*	7:42*	10:42*
Reading	7:51	10:51	1:51	4:51	7:51	10:51
Wakefield	7:57	10:57	1:57	4:57	7:57	10:57
Greenwood	8:00*	11:00*	2:00*	5:00*	8:00*	11:00*
Melrose Highlands	8:02	11:02	2:02	5:02	8:02	11:02
Melrose/Cedar Park	8:04*	11:04*	2:04*	5:04*	8:04*	11:04*
Wyoming Hill	8:06*	11:06*	2:06*	5:06*	8:06*	11:06*
Malden Center	8:09	11:09	2:09	5:09	8:09	11:09
Arr: North Station	8:19	11:19	2:19	5:19	8:19	11:19
Outbound	1205	1209	1213	1217	1221	1225
Dep: North Station	8:45	11:45	2:45	5:45	8:45	11:30
Malden Center	8:55	11:55	2:55	5:55	8:55	11:40
Wyoming Hill	8:58*	11:58*	2:58*	5:58*	8:58*	11:43*
Melrose/Cedar Park	9:00*	12:00*	3:00*	6:00*	9:00*	11:45*
Melrose Highlands	9:02	12:02	3:02	6:02	9:02	11:47
Greenwood	9:04*	12:04*	3:04*	6:04*	9:04*	11:49*
Wakefield	9:08	12:08	3:08	6:08	9:08	11:53
Reading	9:14	12:14	3:14	6:14	9:14	11:59
North Wilmington	9:22*	12:22*	3:22*	6:22*	9:22*	12:07*
Ballardvale	9:28*	12:28*	3:28*	6:28*	9:28*	12:13*
Andover	9:33	12:33	3:33	6:33	9:33	12:18
Lawrence	9:38	12:38	3:38	6:38	9:38	12:23
Bradford	9:47	12:47	3:47	6:47	9:47	12:32
Arr: Haverhill	9:49	12:49	3:49	6:49	9:49	12:34
Holidays						
Weekend service	Presidents' Day • Independence Day • New Year's Day • Memorial Day • Labor Day • Thanksgiving Day • Christmas Day					
July 4 and New Year's Eve	contact Customer Service for service updates at 617-222-3200 * stops only on request					

Como en el ejercicio anterior, el primer paso consiste en colocar todo el material en el mismo tipo y cuerpo a fin de desvelar la lógica interna de la información.

En este caso se ha escogido un tipo de palo seco (Univers 45) porque su altura de x, relativamente grande, y sus contraformas abiertas ayudan a leer el texto si éste se presenta en

cuerpos pequeños. Los filetes horizontales que se utilizaban en el horario original se han sustituido por espacios entre líneas. Los filetes verticales y el recuadro del original se han eliminado por completo. La alineación centrada del texto se ha vuelto a formatear para que aparezca alineada a la izquierda y en bandera por la derecha. La indicación "leer hacia abajo" (read down)

se ha eliminado, y la "f" que aparecía ante algunas entradas del horario se ha sustituido con un asterisco después de las horas.

A partir de este punto, la intención es reforzar las dos direcciones de la lectura sin añadir elementos que se sobrepongan a la información misma.

**Saturdays and Sundays**

<b>Inbound</b>	<b>1204</b>	<b>1208</b>	<b>1212</b>	<b>1216</b>	<b>1220</b>	<b>1224</b>
<b>Dep: Haverhill</b>	7:15	10:15	<b>1:15</b>	<b>4:15</b>	7:15	10:15
Bradford	7:17	10:17	<b>1:17</b>	<b>4:17</b>	7:17	10:17
Lawrence	7:26	10:26	<b>1:26</b>	<b>4:26</b>	7:26	10:26
Andover	7:31	10:31	<b>1:31</b>	<b>4:31</b>	7:31	10:31
Ballardvale	7:36*	10:36*	<b>1:36*</b>	<b>4:36*</b>	7:36*	10:36*
North Wilmington	7:42*	10:42*	<b>1:42*</b>	<b>4:42*</b>	7:42*	10:42*
Reading	7:51	10:51	<b>1:51</b>	<b>4:51</b>	7:51	10:51
Wakefield	7:57	10:57	<b>1:57</b>	<b>4:57</b>	7:57	10:57
Greenwood	8:00*	11:00*	<b>2:00*</b>	<b>5:00*</b>	8:00*	11:00*
Melrose Highlands	8:02	11:02	<b>2:02</b>	<b>5:02</b>	8:02	11:02
Melrose/Cedar Park	8:04*	11:04*	<b>2:04*</b>	<b>5:04*</b>	8:04*	11:04*
Wyoming Hill	8:06*	11:06*	<b>2:06*</b>	<b>5:06*</b>	8:06*	11:06*
Malden Center	8:09	11:09	<b>2:09</b>	<b>5:09</b>	8:09	11:09
<b>Arr: North Station</b>	8:19	11:19	<b>2:19</b>	<b>5:19</b>	8:19	11:19
<b>Outbound</b>	<b>1205</b>	<b>1209</b>	<b>1213</b>	<b>1217</b>	<b>1221</b>	<b>1225</b>
<b>Dep: North Station</b>	8:45	11:45	<b>2:45</b>	<b>5:45</b>	8:45	11:30
Malden Center	8:55	11:55	<b>2:55</b>	<b>5:55</b>	8:55	11:40
Wyoming Hill	8:58*	11:58*	<b>2:58*</b>	<b>5:58*</b>	8:58*	11:43*
Melrose/Cedar Park	9:00*	<b>12:00*</b>	<b>3:00*</b>	<b>6:00*</b>	9:00*	11:45*
Melrose Highlands	9:02	<b>12:02</b>	<b>3:02</b>	<b>6:02</b>	9:02	11:47
Greenwood	9:04*	<b>12:04*</b>	<b>3:04*</b>	<b>6:04*</b>	9:04*	11:49*
Wakefield	9:08	<b>12:08</b>	<b>3:08</b>	<b>6:08</b>	9:08	11:53
Reading	9:14	<b>12:14</b>	<b>3:14</b>	<b>6:14</b>	9:14	11:59
North Wilmington	9:22*	<b>12:22*</b>	<b>3:22*</b>	<b>6:22*</b>	9:22*	12:07*
Ballardvale	9:28*	<b>12:28*</b>	<b>3:28*</b>	<b>6:28*</b>	9:28*	12:13*
Andover	9:33	<b>12:33</b>	<b>3:33</b>	<b>6:33</b>	9:33	12:18
Lawrence	9:38	<b>12:38</b>	<b>3:38</b>	<b>6:38</b>	9:38	12:23
Bradford	9:47	<b>12:47</b>	<b>3:47</b>	<b>6:47</b>	9:47	12:32
<b>Arr: Haverhill</b>	9:49	<b>12:49</b>	<b>3:49</b>	<b>6:49</b>	9:49	12:34

**Holidays****Weekend service**

Presidents' Day • Independence Day • New Year's Day • Memorial Day • Labor Day • Thanksgiving Day • Christmas Day

contact Customer Service for service updates at 617-222-3200

\* stops only on request

Se añaden dos pesos en negrita (Univers 65 y Univers 75) tanto para indicar la jerarquía (días de la semana, números y dirección de los trenes, fin de los recorridos) como para diferenciar entre los horarios de la mañana, la tarde y la noche con un simple vistazo.

Este uso de la negrita tiene más razón de ser con los sistemas horarios estadounidenses, que cuentan de 12 en 12 horas, que con los europeos, que cuentan de 24 en 24 horas. Pero aun así, la distinción entre las horas anteriores y posteriores al mediodía puede resultar útil para orientarse rápidamente.

**SATURDAYS AND SUNDAYS**

<b>Inbound</b>	<b>1204</b>	<b>1208</b>	<b>1212</b>	<b>1216</b>	<b>1220</b>	<b>1224</b>
<b>Dep: Haverhill</b>	7:15	10:15	<b>1:15</b>	<b>4:15</b>	<b>7:15</b>	<b>10:15</b>
Bradford	7:17	10:17	<b>1:17</b>	<b>4:17</b>	<b>7:17</b>	<b>10:17</b>
Lawrence	7:26	10:26	<b>1:26</b>	<b>4:26</b>	<b>7:26</b>	<b>10:26</b>
Andover	7:31	10:31	<b>1:31</b>	<b>4:31</b>	<b>7:31</b>	<b>10:31</b>
Ballardvale	7:36*	10:36*	<b>1:36*</b>	<b>4:36*</b>	<b>7:36*</b>	<b>10:36*</b>
North Wilmington	7:42*	10:42*	<b>1:42*</b>	<b>4:42*</b>	<b>7:42*</b>	<b>10:42*</b>
Reading	7:51	10:51	<b>1:51</b>	<b>4:51</b>	<b>7:51</b>	<b>10:51</b>
Wakefield	7:57	10:57	<b>1:57</b>	<b>4:57</b>	<b>7:57</b>	<b>10:57</b>
Greenwood	8:00*	11:00*	<b>2:00*</b>	<b>5:00*</b>	<b>8:00*</b>	<b>11:00*</b>
Melrose Highlands	8:02	11:02	<b>2:02</b>	<b>5:02</b>	<b>8:02</b>	<b>11:02</b>
Melrose/Cedar Park	8:04*	11:04*	<b>2:04*</b>	<b>5:04*</b>	<b>8:04*</b>	<b>11:04*</b>
Wyoming Hill	8:06*	11:06*	<b>2:06*</b>	<b>5:06*</b>	<b>8:06*</b>	<b>11:06*</b>
Malden Center	8:09	11:09	<b>2:09</b>	<b>5:09</b>	<b>8:09</b>	<b>11:09</b>
<b>Arr: North Station</b>	8:19	11:19	<b>2:19</b>	<b>5:19</b>	<b>8:19</b>	<b>11:19</b>
<b>Outbound</b>	<b>1205</b>	<b>1209</b>	<b>1213</b>	<b>1217</b>	<b>1221</b>	<b>1225</b>
<b>Dep: North Station</b>	8:45	11:45	<b>2:45</b>	<b>5:45</b>	<b>8:45</b>	<b>11:30</b>
Malden Center	8:55	11:55	<b>2:55</b>	<b>5:55</b>	<b>8:55</b>	<b>11:40</b>
Wyoming Hill	8:58*	11:58*	<b>2:58*</b>	<b>5:58*</b>	<b>8:58*</b>	<b>11:43*</b>
Melrose/Cedar Park	9:00*	<b>12:00*</b>	<b>3:00*</b>	<b>6:00*</b>	<b>9:00*</b>	<b>11:45*</b>
Melrose Highlands	9:02	<b>12:02</b>	<b>3:02</b>	<b>6:02</b>	<b>9:02</b>	<b>11:47</b>
Greenwood	9:04*	<b>12:04*</b>	<b>3:04*</b>	<b>6:04*</b>	<b>9:04*</b>	<b>11:49*</b>
Wakefield	9:08	<b>12:08</b>	<b>3:08</b>	<b>6:08</b>	<b>9:08</b>	<b>11:53</b>
Reading	9:14	<b>12:14</b>	<b>3:14</b>	<b>6:14</b>	<b>9:14</b>	<b>11:59</b>
North Wilmington	9:22*	<b>12:22*</b>	<b>3:22*</b>	<b>6:22*</b>	<b>9:22*</b>	<b>12:07*</b>
Ballardvale	9:28*	<b>12:28*</b>	<b>3:28*</b>	<b>6:28*</b>	<b>9:28*</b>	<b>12:13*</b>
Andover	9:33	<b>12:33</b>	<b>3:33</b>	<b>6:33</b>	<b>9:33</b>	<b>12:18</b>
Lawrence	9:38	<b>12:38</b>	<b>3:38</b>	<b>6:38</b>	<b>9:38</b>	<b>12:23</b>
Bradford	9:47	<b>12:47</b>	<b>3:47</b>	<b>6:47</b>	<b>9:47</b>	<b>12:32</b>
<b>Arr: Haverhill</b>	9:49	<b>12:49</b>	<b>3:49</b>	<b>6:49</b>	<b>9:49</b>	<b>12:34</b>

**HOLIDAYS****Weekend service**

Presidents' Day • Independence Day • New Year's Day •  
Memorial Day • Labor Day • Thanksgiving Day • Christmas Day

**July 4 and New Year's Eve**

contact Customer Service for service updates at 617-222-3200

\* stops only on request

La jerarquía se refuerza mediante el uso de unos filetes que provocan saltos importantes entre unos y otros bloques de información. Los titulares principales se componen en negativo sobre los filetes negros anchos, y los titulares secundarios van precedidos por filetes finos líneas finas.

**SATURDAYS AND SUNDAYS**

<b>Inbound</b>	<b>1204</b>	<b>1208</b>	<b>1212</b>	<b>1216</b>	<b>1220</b>	<b>1224</b>
<b>Dep: Haverhill</b>	7:15	10:15	<b>1:15</b>	<b>4:15</b>	<b>7:15</b>	<b>10:15</b>
Bradford	7:17	10:17	<b>1:17</b>	<b>4:17</b>	<b>7:17</b>	<b>10:17</b>
Lawrence	7:26	10:26	<b>1:26</b>	<b>4:26</b>	<b>7:26</b>	<b>10:26</b>
Andover	7:31	10:31	<b>1:31</b>	<b>4:31</b>	<b>7:31</b>	<b>10:31</b>
Ballardvale	7:36*	10:36*	<b>1:36*</b>	<b>4:36*</b>	<b>7:36*</b>	<b>10:36*</b>
North Wilmington	7:42*	10:42*	<b>1:42*</b>	<b>4:42*</b>	<b>7:42*</b>	<b>10:42*</b>
Reading	7:51	10:51	<b>1:51</b>	<b>4:51</b>	<b>7:51</b>	<b>10:51</b>
Wakefield	7:57	10:57	<b>1:57</b>	<b>4:57</b>	<b>7:57</b>	<b>10:57</b>
Greenwood	8:00*	11:00*	<b>2:00*</b>	<b>5:00*</b>	<b>8:00*</b>	<b>11:00*</b>
Melrose Highlands	8:02	11:02	<b>2:02</b>	<b>5:02</b>	<b>8:02</b>	<b>11:02</b>
Melrose/Cedar Park	8:04*	11:04*	<b>2:04*</b>	<b>5:04*</b>	<b>8:04*</b>	<b>11:04*</b>
Wyoming Hill	8:06*	11:06*	<b>2:06*</b>	<b>5:06*</b>	<b>8:06*</b>	<b>11:06*</b>
Malden Center	8:09	11:09	<b>2:09</b>	<b>5:09</b>	<b>8:09</b>	<b>11:09</b>
<b>Arr: North Station</b>	8:19	11:19	<b>2:19</b>	<b>5:19</b>	<b>8:19</b>	<b>11:19</b>
<b>Outbound</b>	<b>1205</b>	<b>1209</b>	<b>1213</b>	<b>1217</b>	<b>1221</b>	<b>1225</b>
<b>Dep: North Station</b>	8:45	11:45	<b>2:45</b>	<b>5:45</b>	<b>8:45</b>	<b>11:30</b>
Malden Center	8:55	11:55	<b>2:55</b>	<b>5:55</b>	<b>8:55</b>	<b>11:40</b>
Wyoming Hill	8:58*	11:58*	<b>2:58*</b>	<b>5:58*</b>	<b>8:58*</b>	<b>11:43*</b>
Melrose/Cedar Park	9:00*	<b>12:00*</b>	<b>3:00*</b>	<b>6:00*</b>	<b>9:00*</b>	<b>11:45*</b>
Melrose Highlands	9:02	<b>12:02</b>	<b>3:02</b>	<b>6:02</b>	<b>9:02</b>	<b>11:47</b>
Greenwood	9:04*	<b>12:04*</b>	<b>3:04*</b>	<b>6:04*</b>	<b>9:04*</b>	<b>11:49*</b>
Wakefield	9:08	<b>12:08</b>	<b>3:08</b>	<b>6:08</b>	<b>9:08</b>	<b>11:53</b>
Reading	9:14	<b>12:14</b>	<b>3:14</b>	<b>6:14</b>	<b>9:14</b>	<b>11:59</b>
North Wilmington	9:22*	<b>12:22*</b>	<b>3:22*</b>	<b>6:22*</b>	<b>9:22*</b>	<b>12:07*</b>
Ballardvale	9:28*	<b>12:28*</b>	<b>3:28*</b>	<b>6:28*</b>	<b>9:28*</b>	<b>12:13*</b>
Andover	9:33	<b>12:33</b>	<b>3:33</b>	<b>6:33</b>	<b>9:33</b>	<b>12:18</b>
Lawrence	9:38	<b>12:38</b>	<b>3:38</b>	<b>6:38</b>	<b>9:38</b>	<b>12:23</b>
Bradford	9:47	<b>12:47</b>	<b>3:47</b>	<b>6:47</b>	<b>9:47</b>	<b>12:32</b>
<b>Arr: Haverhill</b>	9:49	<b>12:49</b>	<b>3:49</b>	<b>6:49</b>	<b>9:49</b>	<b>12:34</b>

**HOLIDAYS****Weekend service**

Presidents' Day • Independence Day • New Year's Day •  
Memorial Day • Labor Day • Thanksgiving Day • Christmas Day

**July 4 and New Year's Eve**

contact Customer Service for service updates at 617-222-3200

\* stops only on request

El espacio entre las columnas de las horas ya favorece la lectura vertical. A fin de contribuir a que la tabla sea fácil de leer en todas las direcciones, se añaden unos filetes horizontales anchos, de una trama gris suave, que se sitúan en líneas alternas de los horarios de llegada y salida.

### SATURDAYS AND SUNDAYS

Inbound	<b>1204</b>	<b>1208</b>	<b>1212</b>	<b>1216</b>	<b>1220</b>	<b>1224</b>
<b>Dep: Haverhill</b>	7:15	10:15	<b>1:15</b>	<b>4:15</b>	<b>7:15</b>	<b>10:15</b>
Bradford	7:17	10:17	<b>1:17</b>	<b>4:17</b>	<b>7:17</b>	<b>10:17</b>
Lawrence	7:26	10:26	<b>1:26</b>	<b>4:26</b>	<b>7:26</b>	<b>10:26</b>
Andover	7:31	10:31	<b>1:31</b>	<b>4:31</b>	<b>7:31</b>	<b>10:31</b>
Ballardvale	7:36*	10:36*	<b>1:36*</b>	<b>4:36*</b>	<b>7:36*</b>	<b>10:36*</b>
North Wilmington	7:42*	10:42*	<b>1:42*</b>	<b>4:42*</b>	<b>7:42*</b>	<b>10:42*</b>
Reading	7:51	10:51	<b>1:51</b>	<b>4:51</b>	<b>7:51</b>	<b>10:51</b>
Wakefield	7:57	10:57	<b>1:57</b>	<b>4:57</b>	<b>7:57</b>	<b>10:57</b>
Greenwood	8:00*	11:00*	<b>2:00*</b>	<b>5:00*</b>	<b>8:00*</b>	<b>11:00*</b>
Melrose Highlands	8:02	11:02	<b>2:02</b>	<b>5:02</b>	<b>8:02</b>	<b>11:02</b>
Melrose/Cedar Park	8:04*	11:04*	<b>2:04*</b>	<b>5:04*</b>	<b>8:04*</b>	<b>11:04*</b>
Wyoming Hill	8:06*	11:06*	<b>2:06*</b>	<b>5:06*</b>	<b>8:06*</b>	<b>11:06*</b>
Malden Center	8:09	11:09	<b>2:09</b>	<b>5:09</b>	<b>8:09</b>	<b>11:09</b>
<b>Arr: North Station</b>	8:19	11:19	<b>2:19</b>	<b>5:19</b>	<b>8:19</b>	<b>11:19</b>
Outbound	<b>1205</b>	<b>1209</b>	<b>1213</b>	<b>1217</b>	<b>1221</b>	<b>1225</b>
<b>Dep: North Station</b>	8:45	11:45	<b>2:45</b>	<b>5:45</b>	<b>8:45</b>	<b>11:30</b>
Malden Center	8:55	11:55	<b>2:55</b>	<b>5:55</b>	<b>8:55</b>	<b>11:40</b>
Wyoming Hill	8:58*	11:58*	<b>2:58*</b>	<b>5:58*</b>	<b>8:58*</b>	<b>11:43*</b>
Melrose/Cedar Park	9:00*	<b>12:00*</b>	<b>3:00*</b>	<b>6:00*</b>	<b>9:00*</b>	<b>11:45*</b>
Melrose Highlands	9:02	<b>12:02</b>	<b>3:02</b>	<b>6:02</b>	<b>9:02</b>	<b>11:47</b>
Greenwood	9:04*	<b>12:04*</b>	<b>3:04*</b>	<b>6:04*</b>	<b>9:04*</b>	<b>11:49*</b>
Wakefield	9:08	<b>12:08</b>	<b>3:08</b>	<b>6:08</b>	<b>9:08</b>	<b>11:53</b>
Reading	9:14	<b>12:14</b>	<b>3:14</b>	<b>6:14</b>	<b>9:14</b>	<b>11:59</b>
North Wilmington	9:22*	<b>12:22*</b>	<b>3:22*</b>	<b>6:22*</b>	<b>9:22*</b>	<b>12:07*</b>
Ballardvale	9:28*	<b>12:28*</b>	<b>3:28*</b>	<b>6:28*</b>	<b>9:28*</b>	<b>12:13*</b>
Andover	9:33	<b>12:33</b>	<b>3:33</b>	<b>6:33</b>	<b>9:33</b>	<b>12:18</b>
Lawrence	9:38	<b>12:38</b>	<b>3:38</b>	<b>6:38</b>	<b>9:38</b>	<b>12:23</b>
Bradford	9:47	<b>12:47</b>	<b>3:47</b>	<b>6:47</b>	<b>9:47</b>	<b>12:32</b>
<b>Arr: Haverhill</b>	9:49	<b>12:49</b>	<b>3:49</b>	<b>6:49</b>	<b>9:49</b>	<b>12:34</b>

### HOLIDAYS

#### Weekend service

Presidents' Day • Independence Day • New Year's Day • Memorial Day • Labor Day • Thanksgiving Day • Christmas Day

#### July 4 and New Year's Eve

contact Customer Service for service updates at 617-222-3200

\* stops only on request

Al añadir un segundo color se refuerza la organización existente y se destaca la información principal de la secundaria, como las excepciones a la regularidad del horario. También se elimina el filete fino que separaba los trenes en dirección a Haverhill, que gracias al uso del color se ha vuelto redundante.

## El texto como elemento gráfico e informativo

- 162 Antes de la aparición de la tipografía digital, las fundiciones tipográficas ofrecían muestrarios —llamados especímenes tipográficos—, que todo diseñador o tipógrafo poseía, donde se mostraban no solo los tipos comercializados sino también los diversos tamaños disponibles de cada una de ellos. Aparte de su utilidad como referencia de consulta, lo importante es que estos muestrarios tipográficos brindaban al diseñador la posibilidad de visualizar con claridad cómo quedaría su trabajo al componerlo en un tipo determinado y a un tamaño concreto. Actualmente, los diseñadores siguen colecciónando estos especímenes, que muchas veces son obras de arte en sí, por el simple placer de admirar tipos impresos sobre papel.

La tipografía digital ha hecho que todos los diseñadores pasen a ser también tipógrafos. Al abandonarse la composición tipográfica como profesión, han desaparecido también los muestrarios de tipos. Hoy en día, si queremos ver qué aspecto tiene una fuente, no tenemos más que buscarla en Google. Por desgracia, la representación digital de un tipo no es más que aproximativa, aun en el mejor de los casos. Nada puede reemplazar al hecho de tener en la mano el tipo impreso en papel en su tamaño real.

Para compensar esta pérdida, algunos diseñadores generan sus propios muestrarios tipográficos, para uso propio como referente visual en su trabajo diario.

Los especímenes tipográficos suponen un interesante desafío en cuanto a su diseño, ya que presentan el texto como imagen y también como información: el diseñador debe mostrar que un tipo determinado está a 7 pt y en cursiva aun cuando sea capaz de identificar perfectamente lo que está viendo. Presentar textos para lectura compuestos a tamaño real —y, a ser posible, dándoles diversos interlineados— resulta más útil que presentar un simple juego de caracteres alfanuméricos. A una escala mayor, dado que muchas veces los diseñadores optan por usar una fuente de tipo decorativo debido a la forma de un carácter concreto, es posible que mostrar textos compuestos en forma de grandes titulares no sea tan práctico como presentar al lector el juego completo de caracteres.

¿ ñ ç ß ?



**En esta página y en la siguiente:**  
**Janson Text en redonda y en cursiva en varios tamaños.**  
**Un muestrario tipográfico presenta este material de manera coherente, de modo que los diseñadores puedan familiarizarse con las características distintivas de una fuente tipográfica.**

11 22 33 44 55  
66 77 88 99 00

£ \$

163

fī fl ¼ ½ ¾ fī fl ¼ ½ ¾

Dicha inclinación libresca hizo que mi padre tomara, finalmente, la determinación de convertirme en impresor, si bien uno de sus hijos (James) ya profesaba dicho oficio. En 1717 mi hermano James regresó de Inglaterra con una prensa y letras, decidido a iniciar su negocio en Boston. Me agradó mucho más que la de mi padre, pero aún albergaba ansias de mar. *Con objeto de prevenir el consabido efecto de tal inclinación, mi padre ansiaba verme ligado a mi hermano. Durante un tiempo persistí en mi oposición, pero fui finalmente persuadido y firmé dicho concordato cuando contaba apenas 12 años de edad.*

— *Autobiografía de Benjamin Franklin*

Ð Õ

Þ þ

AaAa

**Espécimen reducido de la Janson en páginas de 216 x 279 mm.**

**La composición en tres columnas ofrece una anchura de línea adecuada para las muestras de texto. Los juegos de caracteres, que se muestran centrados,**

**reflejan la naturaleza tradicional de esta fuente. Los textos se han compuesto a 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 pt, y cada uno de ellos con un interlineado de 0, 1 y 2 pt. Los caracteres de gran tamaño se muestran a 18, 24, 36, 48 y 60 pt.**

<b>Janson 12 point</b>		
<b>ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ</b> 1234567890		
<b>ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ</b> abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 ?!(&.,,:“”“”)	<b>ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ</b> 1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 ?!(&.,,:“”“”)	<b>ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ</b> 1234567890 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890 ?!(&.,,:“”“”)
<b>12/12</b>  Dicha inclinación libresca hizo que mi padre tomara, finalmente, la determinación de convertirme en impresor, si bien uno de sus hijos (James) ya profesaba dicho oficio. En 1717 mi hermano James regresó de Inglaterra con una prensa y letras, decidido a iniciar su negocio en Boston. Me agradó mucho más que la de mi padre, pero aún albergaba ansias de mar. <i>Con objeto de prevenir el consabido efecto de tal inclinación, mi padre ansiaba verme ligado a mi hermano. Durante un tiempo persistí en mi oposición, pero fui finalmente persuadido y firmé dicho concordato cuando contaba apenas 12 años de edad.</i> — <i>Autobiografía de Benjamin Franklin</i>	<b>12/13</b>  Dicha inclinación libresca hizo que mi padre tomara, finalmente, la determinación de convertirme en impresor, si bien uno de sus hijos (James) ya profesaba dicho oficio. En 1717 mi hermano James regresó de Inglaterra con una prensa y letras, decidido a iniciar su negocio en Boston. Me agradó mucho más que la de mi padre, pero aún albergaba ansias de mar. <i>Con objeto de prevenir el consabido efecto de tal inclinación, mi padre ansiaba verme ligado a mi hermano. Durante un tiempo persistí en mi oposición, pero fui finalmente persuadido y firmé dicho concordato cuando contaba apenas 12 años de edad.</i> — <i>Autobiografía de Benjamin Franklin</i>	<b>12/14</b>  Dicha inclinación libresca hizo que mi padre tomara, finalmente, la determinación de convertirme en impresor, si bien uno de sus hijos (James) ya profesaba dicho oficio. En 1717 mi hermano James regresó de Inglaterra con una prensa y letras, decidido a iniciar su negocio en Boston. Me agradó mucho más que la de mi padre, pero aún albergaba ansias de mar. <i>Con objeto de prevenir el consabido efecto de tal inclinación, mi padre ansiaba verme ligado a mi hermano. Durante un tiempo persistí en mi oposición, pero fui finalmente persuadido y firmé dicho concordato cuando contaba apenas 12 años de edad.</i> — <i>Autobiografía de Benjamin Franklin</i>

**Janson 18 point**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? ! ( ) & . , ; “ ” “ ”

*A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z*  
*1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*  
*a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z*  
*1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? ! ( ) & . , ; “ ” “ ”*

**Janson 24 point**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? ! ( ) & . , ; “ ” “ ”

*A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z*  
*1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*  
*a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z*  
*1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? ! ( ) & . , ; “ ” “ ”*



Janson 36 point

A B C D E F G H I J K L M N  
 O P Q R S T U V W X Y Z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
 O P Q R S T U V W X Y Z  
 a b c d e f g h i j k l m n  
 o p q r s t u v w x y z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? ! ( ) & . , ; “ ” ”

*A B C D E F G H I J K L M N  
 O P Q R S T U V W X Y Z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*  
*a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ? ! ( ) & . , ; “ ” ”*

Janson 48 point

A B C D E F G H I J  
 K L M N O P Q R S  
 T U V W X Y Z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N  
 O P Q R S T U V W X Y Z  
 a b c d e f g h i j k l m n  
 o p q r s t u v w x y z  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
 ? ! ( ) & . , ; “ ” ”

Janson





Univers 55

48 point

ABCDEFGHIJ  
JKLMNOPQRS  
TUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
1234567890  
!&()\*;,. "'''

36 point

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
1234567890  
!&()\*;,. "'''

Univers 55

24 point

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
1234567890  
!&()\*;,. "'''

12 point

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
1234567890  
!&()\*;,. "'''

11 point

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
1234567890  
!&()\*;,. "'''

10 point

LuptatumLor ad tis alt lut upstate tat lam vendit, quat, quisim quipit vullut lore magna feu feuis ad euis du exero ero dunt nonulla faccun incilquis eaestrud min valor ad euigiam nos alisi euge euist euist ipsum quis num doles magna feugue eum zrriscipit veraesto eummodulot adigna ad tet inci blandignit, sumsan.

12/12

LuptatumLor ad tis alt lut upstate tat lam vendit, quat, quisim quipit vullut lore magna feu feuis ad euis du exero ero dunt nonulla faccun incilquis eaestrud min valor ad euigiam nos alisi euge euist euist ipsum quis num doles magna feugue eum zrriscipit veraesto eummodulot adigna ad tet inci blandignit, sumsan.

12/13

LuptatumLor ad tis alt lut upstate tat lam vendit, quat, quisim quipit vullut lore magna feu feuis ad euis du exero ero dunt nonulla faccun incilquis eaestrud min valor ad euigiam nos alisi euge euist euist ipsum quis num doles magna feugue eum zrriscipit veraesto eummodulot adigna ad tet inci blandignit, sumsan.

12/14

LuptatumLor ad tis alt lut upstate tat lam vendit, quat, quisim quipit vullut lore magna feu feuis ad euis du exero ero dunt nonulla faccun incilquis eaestrud min valor ad euigiam nos alisi euge euist euist ipsum quis num doles magna feugue eum zrriscipit veraesto eummodulot adigna ad tet inci blandignit, sumsan.

## Arriba y en página siguiente:

**Páginas reducidas de un espécimen tipográfico en formato A4. La composición en siete columnas confiere versatilidad a la presentación del juego de caracteres y de los textos compuestos de muestra.**

ll *n*ive*r*s



El cartel o bandera tipográfica es otro instrumento del que se han venido sirviendo diseñadores de tipos e impresores para dar a conocer su producto al cliente (véase la hoja del espécimen de la Caslon en página 30). Incluso ahora se siguen empleando como una oportunidad para que el posible usuario pueda apreciar una fuente tipográfica "de carne y hueso", es decir, en tinta impresa sobre papel.

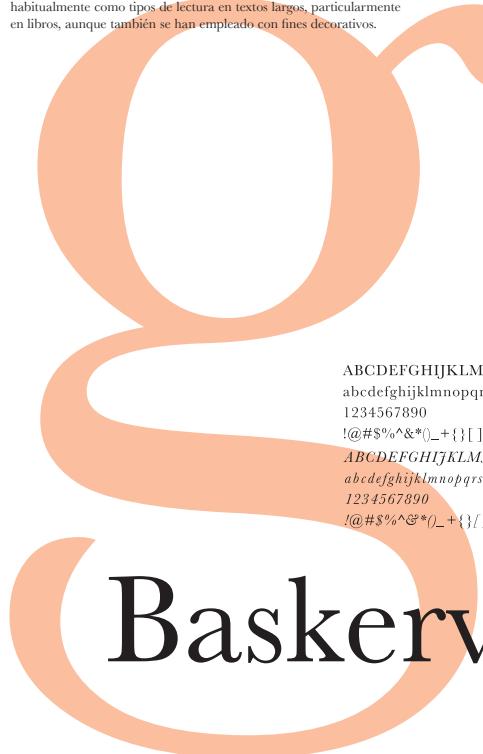
Los carteles que se muestran aquí (que en realidad tienen un formato A2, de 420 x 594 mm) presentan los tipos como objetos físicos —imágenes o elementos gráficos— y como portadores del lenguaje —texto—. Ambas formas de presentación transmiten información.

El diseñador determina la jerarquía de esa información manipulando la escala, el color y, como siempre, la contraforma —el espacio donde no hay texto—. Como ya sabemos, los textos grandes se leen fácilmente desde cierta distancia, mientras que los pequeños exigen una inspección a menor distancia. También hemos visto que el negro avanza desde la página blanca, mientras que el de color, según el valor tonal que tenga, tiende a retroceder hacia el fondo. El contraste en las contraformas —espaciados apretados junto a grandes áreas de blanco— realza la sensación de espacio desde el frente hasta el fondo. La superposición de elementos distintos refuerza todavía más la sensación de profundidad en un espacio que, de lo contrario, sería bidimensional.

**Derecha:**  
Construcción de las capas que  
se leerán a mayor distancia.  
El cambio de valor tonal hace  
que unos elementos parezcan  
hallarse más cerca otros.

Arriba y en página siguiente:  
Bandera tipográfica acabada, con  
textos y juegos de caracteres  
para ser leídos a una distancia de  
un brazo extendido.

John Baskerville fue un impresor y fundidor de tipos que vivió en la Inglaterra del siglo XVIII. Fue el creador de los tipos Baskerville, que presentó en Birmingham en 1752. Los tipos de Baskerville se han clasificado como tipos de transición, lo que quiere decir que, estilísticamente, se encuentran entre los diseños modernos y los de estilo antiguo. Debido a su buena legibilidad, todas las grandes fundiciones tipográficas han producido los tipos de Baskerville, y estos se emplean habitualmente como tipos de lectura en textos largos, particularmente en libros, aunque también se han empleado con fines decorativos.



ABCDEFGHIJKLMNPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnoprstuvwxyz  
1234567890  
!@#\$%^&\*()\_-+{}[]=";"<>;?/  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnoprstuvwxyz  
1234567890  
!@#\$%^&\*()\_-+{}[]=";"<>;?/

Go Voek



# Onyx

Gerry Powell  
1937, USA

Gerry Powell, tipógrafo, diseñador industrial y director de diseño tipográfico para American Type Founders, diseñó la Onyx para ATF en 1937. La Onyx parece un miembro grueso de la familia Bodoni que habría sido extremadamente condensado. Fue un tipo muy usado en publicidad en los años 10. Es una muy buena tipografía *display*, sin proporciones la hacen muy legible incluso en condiciones adversas.

AÆBCDDDEFGHijklLMN  
OŒOPÞQRSTU VWXYZ  
aæbcdðeffflghijklmn  
oœopþqrsþtuvwxyz  
0123456789\$€£¥ƒ  
ÁáÀàÃäÅåÂâÃãÇçÉéÈèËëÊê  
ÍíÌìÏìÑñÓóÒòÓóÔôÕõ  
ŠšÚúÙùÜüÛûÝýŸÿŽž  
..”“’„„„!؟¡¿\_—  
&\*/• «»» [({})]

a

Un contrapunto extremadamente estrecho.

7

Uno de los terminales más curviformes de todo el planeta tipográfico.

0

Un cuello muy fino que  
contrasta con los trazos gruesos

Louis Hall realizó el diseño de la Bader Bodoni bajo la dirección de Heinrich Jost en 1926. Esta es la versión más cercana a la original creada por Giambattista Bodoni en 1794. Giambattista dirigió la imprenta Regia de Parma, donde empezó a diseñar sus propios tipos. Las mejoras en la calidad tipográfica se debieron a su habilidad para crear un tipo más grande y tres tipos más finos. Poco a poco se centró en el mantenimiento de la armonía entre las diferentes tamaños del tipo y en lo relativo a la composición del texto en la página. Era consciente de que un espacio dividido apropiado entre las letras, palabras, líneas y columnas, aumentaría enormemente la belleza de sus páginas. Así lo recogió en su *Manuale Typographicum*, publicado después de su muerte.

Algunos tipos que ahora llevan en nombre Bodoni no remiten a los punzones originales. La Bauer Bodoni muestra un elevado contraste entre los trazos gruesos y finos, un marcado carácter vertical y unos finos terminales filiformes. Características que confieren a esta reinterpretación de la Bodoni la apariencia limpia y refinada que buscó el propio Giambattista.

# Bauer Bodoni

LOUIS HÖLL, HEINRICH JOST

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

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

abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz

1234567890

? ! " @ # \$ ¢ % & () \* { } ¡ ¡

+<sup>3</sup>/<sub>4</sub> <sup>1</sup>/<sub>4</sub> <sup>1</sup>/<sub>2</sub> × 0 ± ÷ ||° —  
≤ ≥ = [u Ð b Ð p Ð ß] ^ =

ÆŒÆœœfifl<sup>ao</sup>âàåcíñö ”\

«» ۱۶۱۶۷ = /:

© AVASTM®

Giam battista Bodoni era originario de Parma, Italia, y diseñó sus tipos a finales del siglo XVIII. Los tipos Bodoni fueron la culminación de casi 300 años de evolución en el diseño de los tipos romanos, en el que unas astas gruesas contrastaban fuertemente con unos trazos muy finos y los remates eran habitualmente curviformes. Esta versión en concreto de la Bodoni fue creada por Morris Fuller Benton para American Type Founders entre 1908 y 1915.

# Poster Bodoni

**A B C D E F G H I  
J K L M N O P Q  
R S T U V W X Y Z**  
**a b c d e f g h i j k  
l m n o p q r s t u  
v w x y z**  
**1 2 3 4 5 6 7 8 9 0**  
**! @ # \$ % ^ & \* ( )  
\_ + - = { } [ ] \ : ; " "  
< > , . / ? \ ~ `**

**Morris Fuller Benton  
American Type Founders  
1908-15**

Otorga una elegancia chispeante a cualquier imagen gráfica, incluidos titulares, textos y logos

“Meta ha sido alabada como ‘el tipo de los 90’; los diseñadores jóvenes aprecian su encanto algo toscó, que le debe mucho a las necesidades que plantea la impresión de tipos pequeños en papeles de mala calidad. No se diseñó con intención de que resultara *trendy*, sino para resolver unos problemas específicos. Quizás sea precisamente ese historial honesto y sin pretensiones lo que hace que sea del agrado de tantos diseñadores y tipógrafos.”

Erik Spiekermann

# Meta

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

abcdefghijklmn  
opqrstuvwxyz

1234567890

1234567890

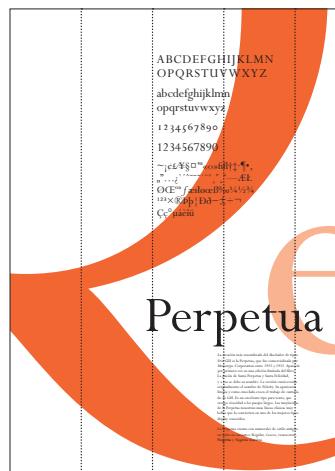
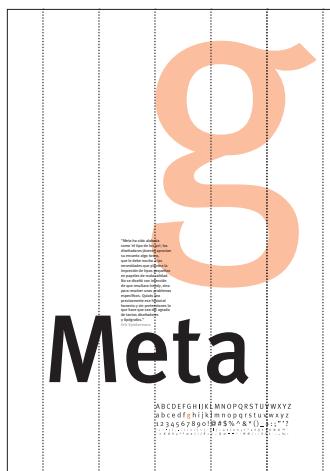
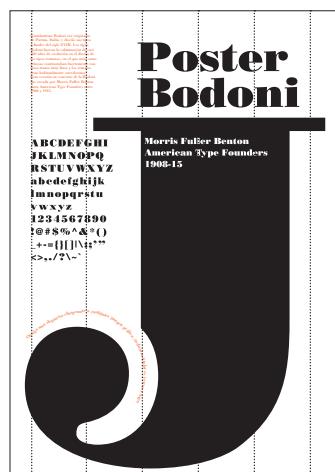
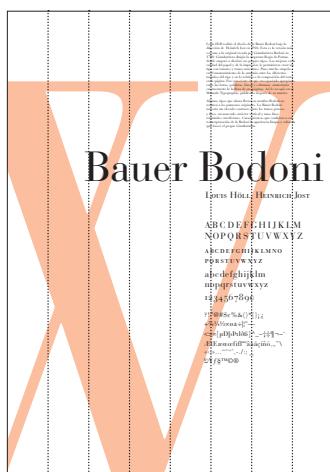
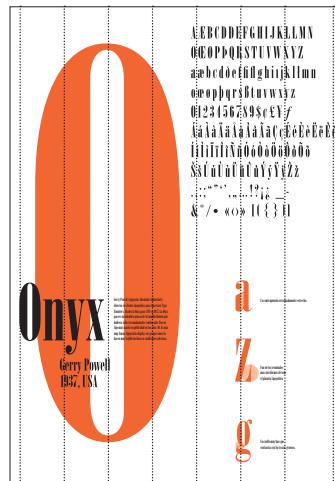
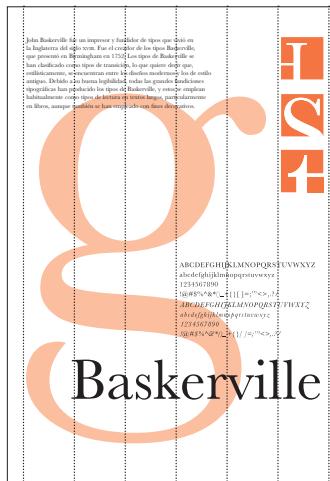
# Perpetua

La creación más renombrada del diseñador de tipos Eric Gill es la *Perpetua*, que fue comercializada por Monotype Corporation entre 1923 y 1932. Apareció por primera vez en una edición limitada del libro *La pasión de Santa Perpetua y Santa Felicidad*, y a eso se debe su nombre. La versión cursiva tenía originalmente el nombre de *Felicity*. Su apariencia limpia y como cincelada evoca el trabajo de cantería de Gill. Es un excelente tipo para texto, que otorga vivacidad a los pasajes largos. Las mayúsculas de la *Perpetua* muestran unas líneas clásicas muy bellas que la convierten en uno de los mejores tipos *display* conocidos.

La Perpetua cuenta con numerales de estilo antiguo en todas sus variantes: Regular, *Cursiva*, VERSALITAS, **Negrita** y **Negrita Cursiva**

Llegados a este punto, vale la pena que nos detengamos en los instintos compositivos que se esconden detrás de estos carteles. Como podemos apreciar, la aparente composición libre de cada uno de los casos parte de un ritmo distinto de organización por columnas. Los resultados, por supuesto, no son en absoluto precisos. Concebir una organización por columnas no forma parte del programa de diseño. La cuestión es que el instinto de buscar intervalos coherentes que formen la base de la organización de los distintos elementos forma parte inherente del trabajo tipográfico, al igual que lo son los ritmos internos de cualquier fuente tipográfica.

Debería resultar obvio que el mismo sentido de ritmo visual que organiza la composición de izquierda a derecha también la organiza, con toda probabilidad, de arriba abajo. Dicho de otro modo, existe una retícula interna en cada uno de los carteles, hecha a medida del material que se presenta. Cómo evoluciona esa retícula y cómo se aplica son los temas que trata el siguiente capítulo (véanse páginas 194-199).



# Sistemas de retículas

# Introducción

178

Hasta este punto hemos analizado la organización del texto disponiéndolo en columnas. Con frecuencia, otras clases más complejas de información exigen que se exprese una organización no solo vertical, sino también horizontal. En estas situaciones, la retícula se convierte en una herramienta esencial.

Una retícula es una trama de líneas horizontales y verticales que se intersecan a intervalos regulares. En el diseño tipográfico, un sistema reticular es un método para organizar y clarificar el texto en una página, y también amplificar su significado.

Establecer una retícula no tiene nada que ver con pintar una página, en el sentido de crear la composición perfecta dentro del marco de la página. Más bien tiene que ver con construir una página, esto es, con proporcionar un contexto dentro del cual los elementos visuales y tipográficos actúen para reforzar el significado.

Esta idea de construir una página viene directamente de los días en los que los mismos tipos eran físicos. Las líneas de tipos de plomo se colocaban sobre otras líneas de tipos —de un modo semejante a las filas de ladrillos que van colocándose unas sobre las otras— para crear la página. Y, al igual que con los ladrillos, cuanto más resistente sea la construcción, más duraderos serán los resultados.

Es importante recordar que una retícula es un sistema, no un objeto en sí mismo. Para que este sistema resulte efectivo, tiene que ser tanto orgánico como receptivo. En otras palabras: antes de diseñar una retícula, hay que tener una idea clara de:

- la cantidad de texto e imágenes
- las clases de texto e imágenes
- los niveles de significado y su importancia dentro del texto y las imágenes
- las relaciones que vinculan texto e imágenes
- la relación que se establecerá entre el texto y las imágenes, por un lado, y el lector por otro lado.

Otra forma de describir el sistema reticular es considerarlo como una forma de articular, de un modo bien diferenciado, las diversas voces que se expresan a través del texto, tanto a través del color como de su posición sobre la página. Asimismo, también podría concebirse una retícula tal como la describió Josef Müller-Brockmann: un medio para expresar tanto la arquitectura (o la estructura) como la música (o el ritmo) que son inherentes al material con el que se está trabajando. Se mire como se mire, el principio subyacente a cualquier retícula es que funciona realmente bien cuando se la trata como una expresión del contenido.

En la sección que viene a continuación aparecerán algunos términos especiales, y un montón de reglas. Al igual que ocurre con cualquier otro sistema, tal vez lo más importante sea recordar las ocasiones en que será necesario romper dichas reglas. Más allá de los usos habituales del contraste dentro del sistema, hay que estar siempre atento a las oportunidades que se presentan de contrastar el orden mismo del sistema con su contrario: la aparente falta de orden.

Esta sección enseña que las retículas deben concebirse como un punto de partida en una página, y nunca como un punto final. Una expresión clara de este concepto es la utilización de la alineación a la izquierda, el texto en bandera por el margen derecho: una composición tipográfica que articula un eje izquierdo muy marcado y un eje superior igualmente marcado, pero unos bordes más débiles tanto en la derecha como en la parte inferior del texto. Por lo tanto, en los ejemplos que siguen solamente he utilizado alineación izquierda y texto en bandera en el margen derecho. Como consecuencia de todo esto, conviene asegurarse que las columnas de texto adyacentes queden alineadas por arriba e irregulares por la parte inferior de la página.

## Un ejemplo

La retícula de 96 campos que se ha utilizado para diseñar este libro permite que haya seis intervalos horizontales y dieciséis intervalos verticales, y está basada en tres líneas de texto; Akzidenz Grotesk de 8 pt con un interlineado de 10,25 pt: esto es, Akzidenz Grotesk 8/10,25.

Una retícula secundaria, basada en la primera, divide cada campo en cuatro. Por consiguiente, la retícula de 24 campos pasa a tener 96 campos: seis columnas, seis filas. Las filas se basan ahora en tres líneas de texto.

## Componentes de la retícula

180 Muchos de los componentes de la retícula son los mismos que ya hemos examinado en los ejercicios sobre el texto:

**Área de texto**

**Márgenes**

**Folios**

**Titulillos**

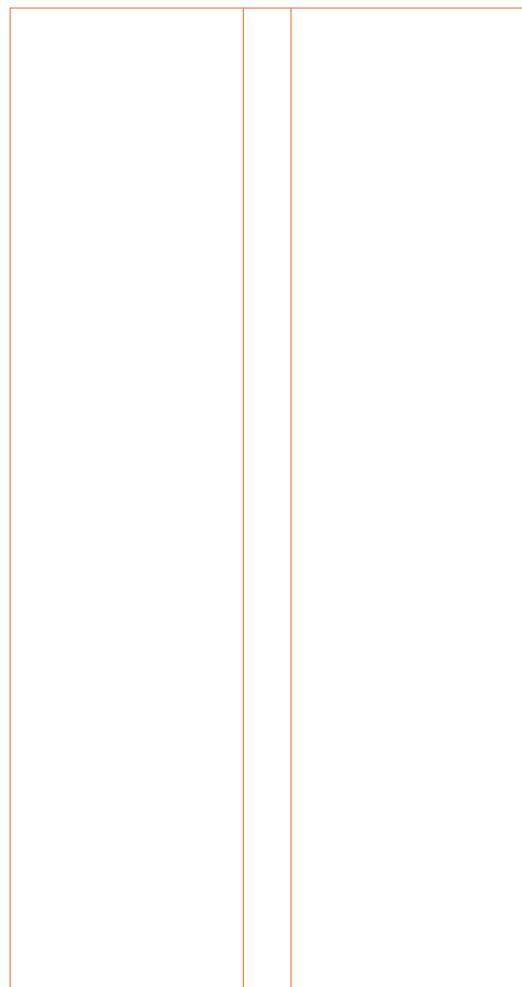
Existen, además, otros términos que están específicamente relacionados con la construcción de la retícula:

**Campos**

**Espacios verticales** (entre columnas)

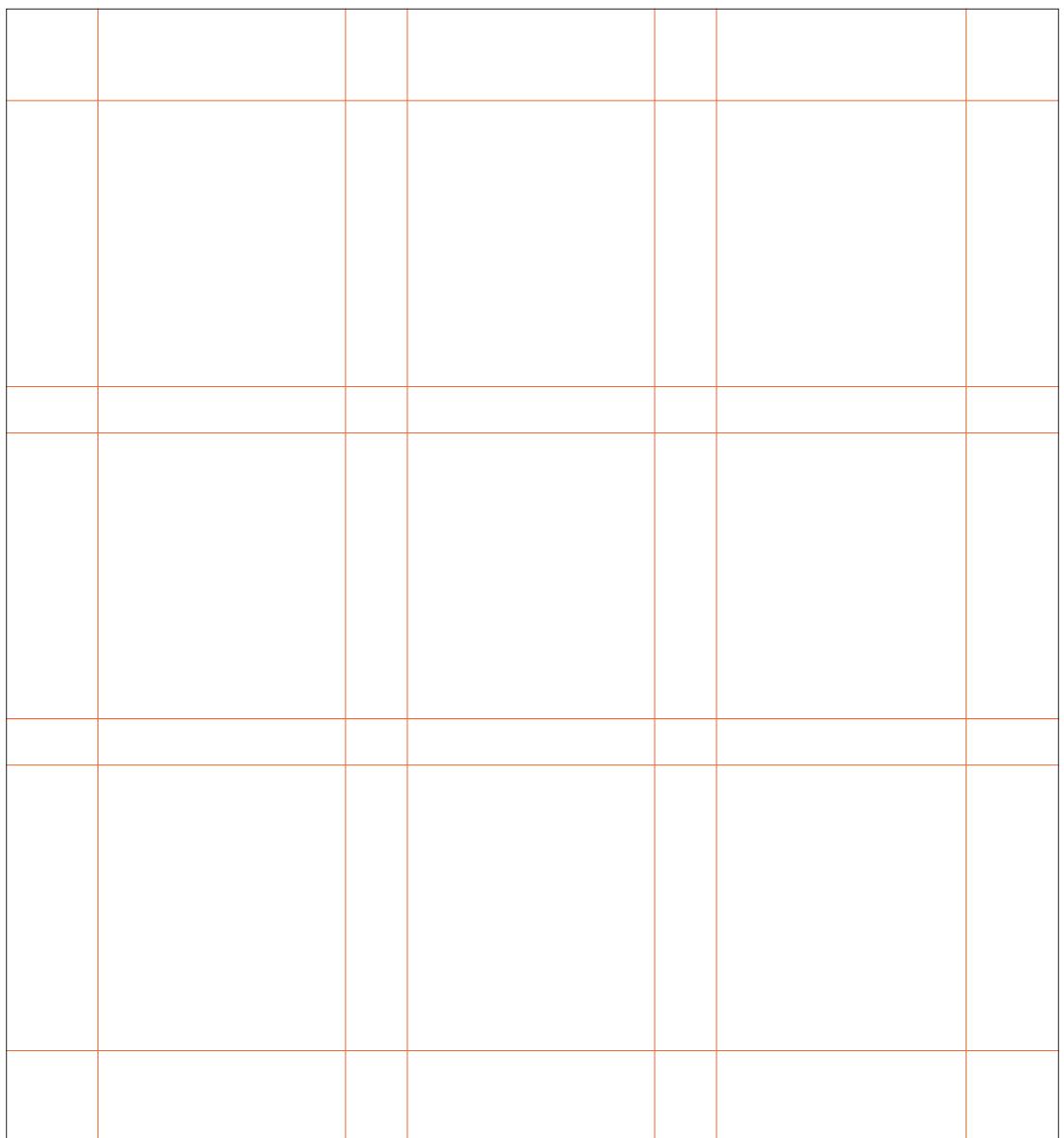
**Espacios horizontales** (entre campos)

En aras de una mayor claridad, comenzaremos por examinar en detalle estos elementos.

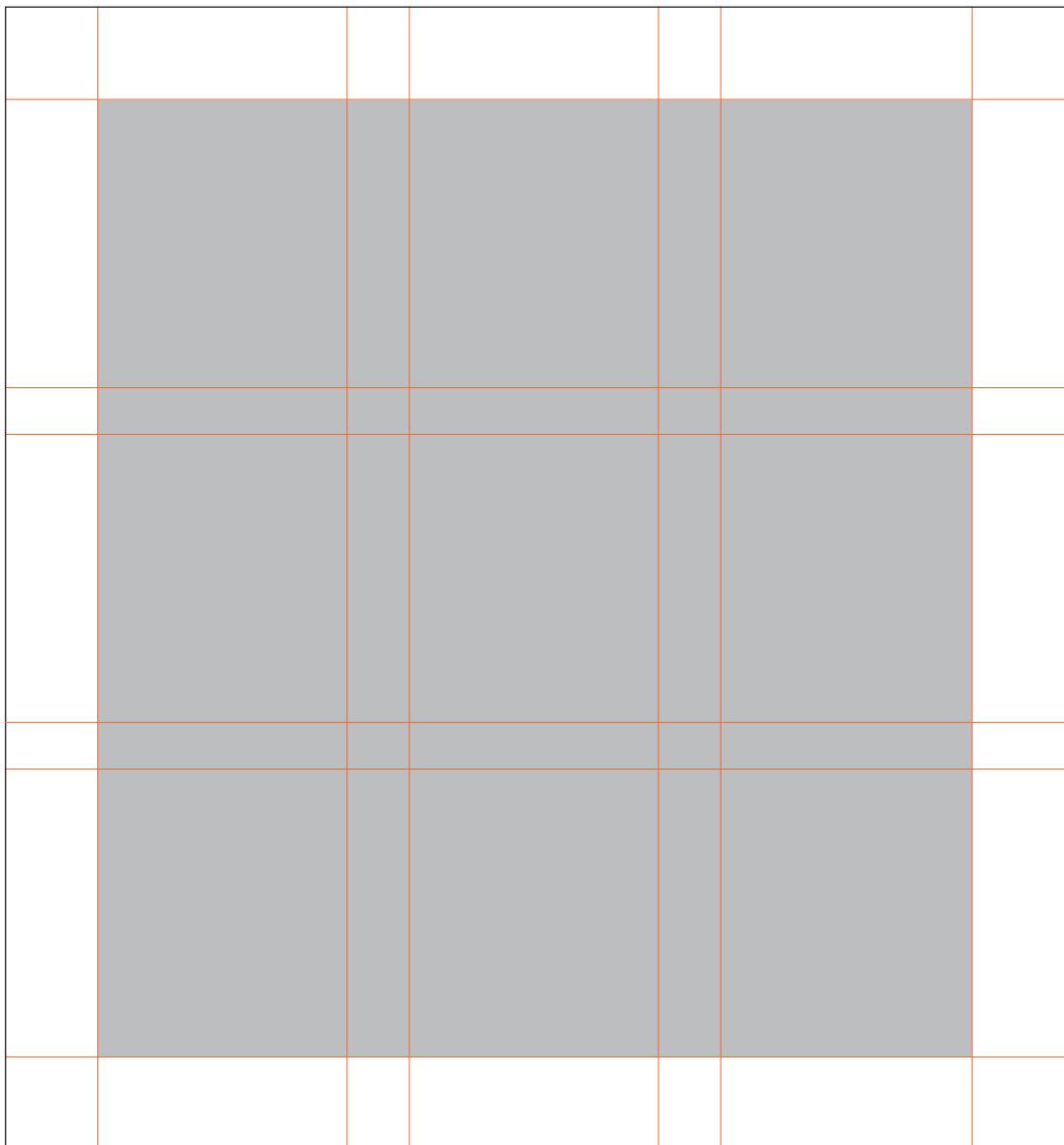


Derecha y página siguiente:  
Una composición en columnas organiza los elementos de manera vertical. La retícula los organiza en vertical y en horizontal.

Composición en 2 columnas

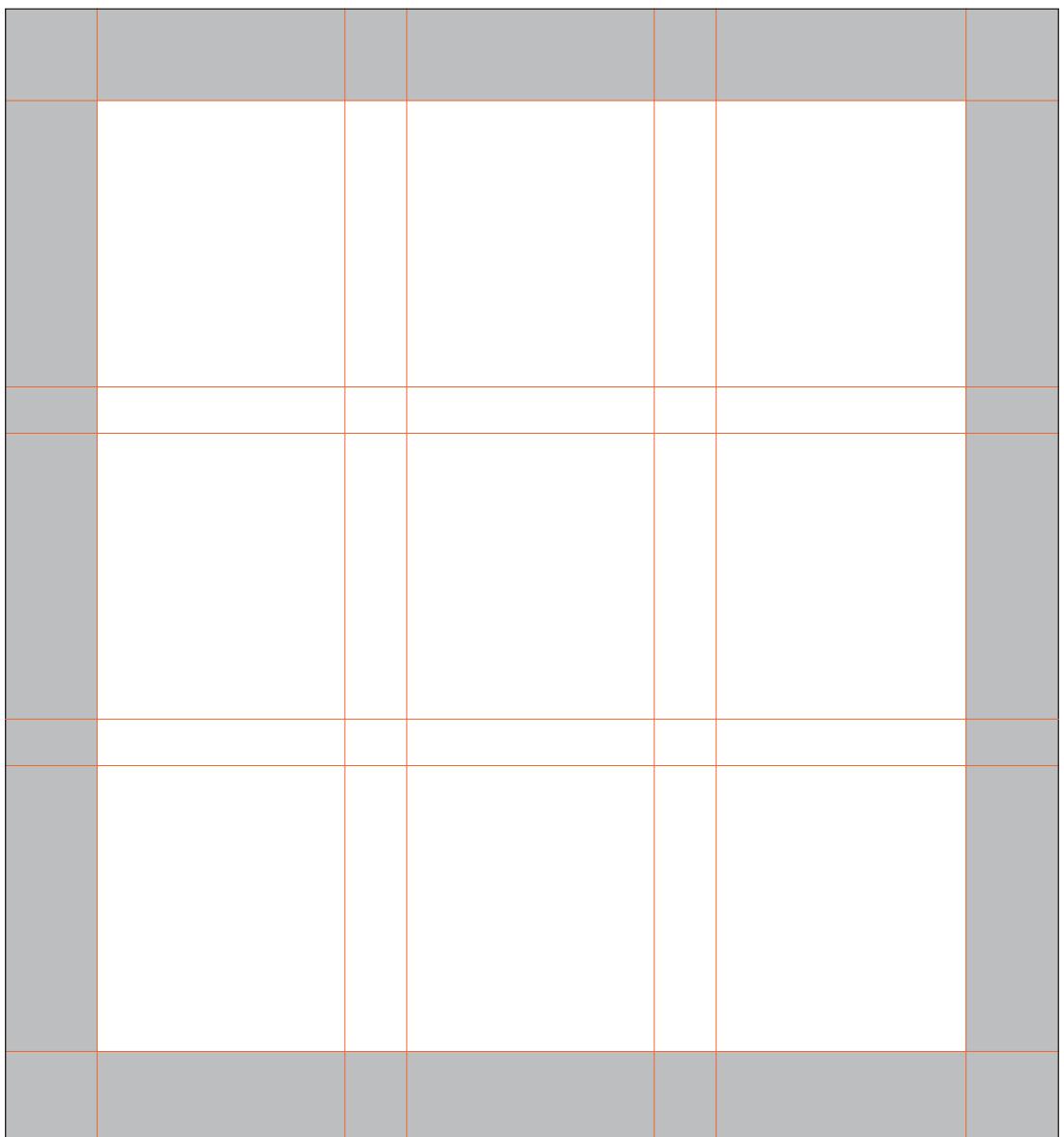


Una retícula de 9 campos  
en una página de 216 x 279 mm.

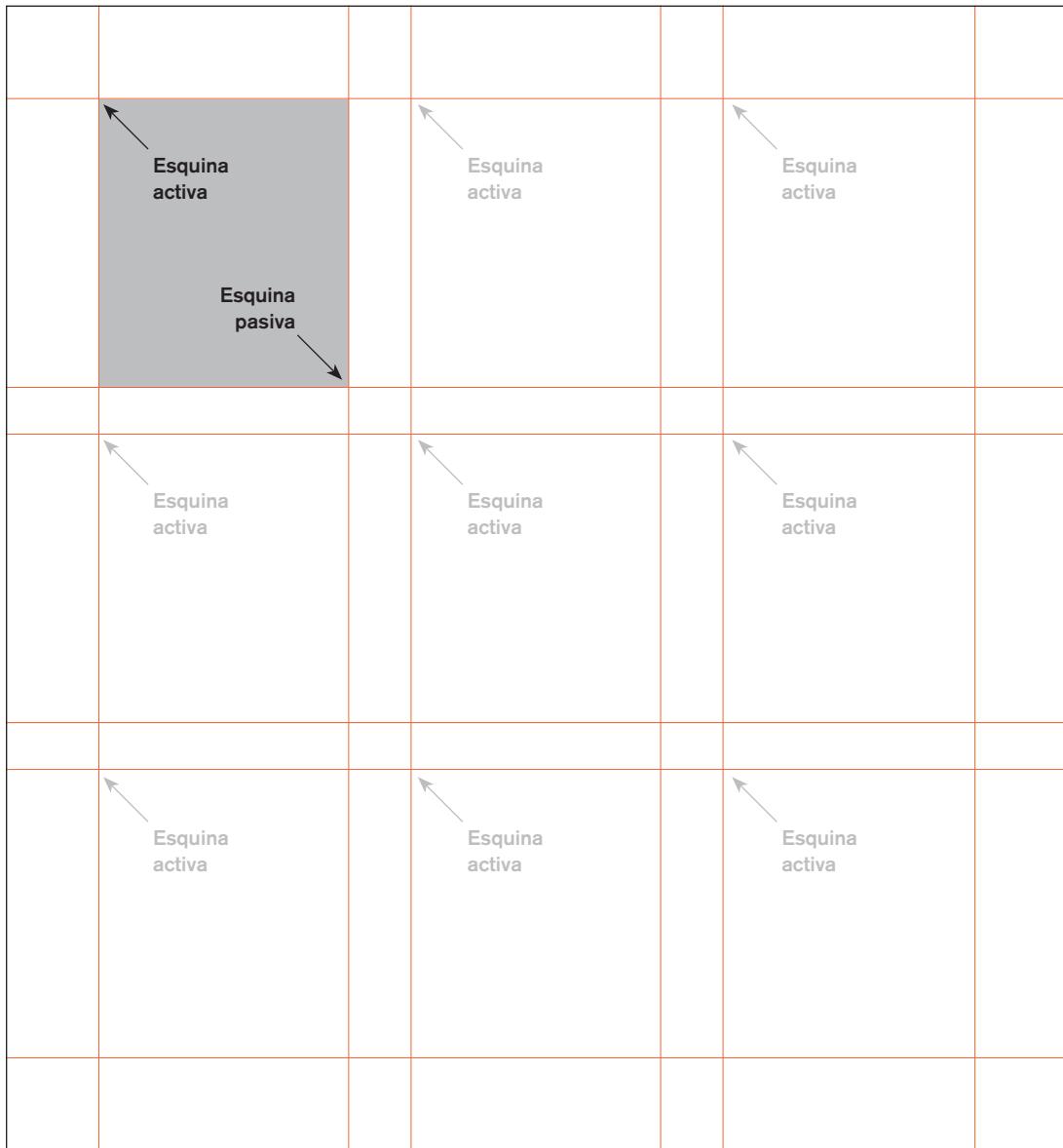


### Área de texto

También llamada mancha de texto o mancha de tipografía, es el área de la página en la que aparece el texto. El área de texto contiene los campos y los espacios verticales que componen la retícula.

**Margen**

El espacio que distingue el área de texto del papel que la rodea.



### Campo

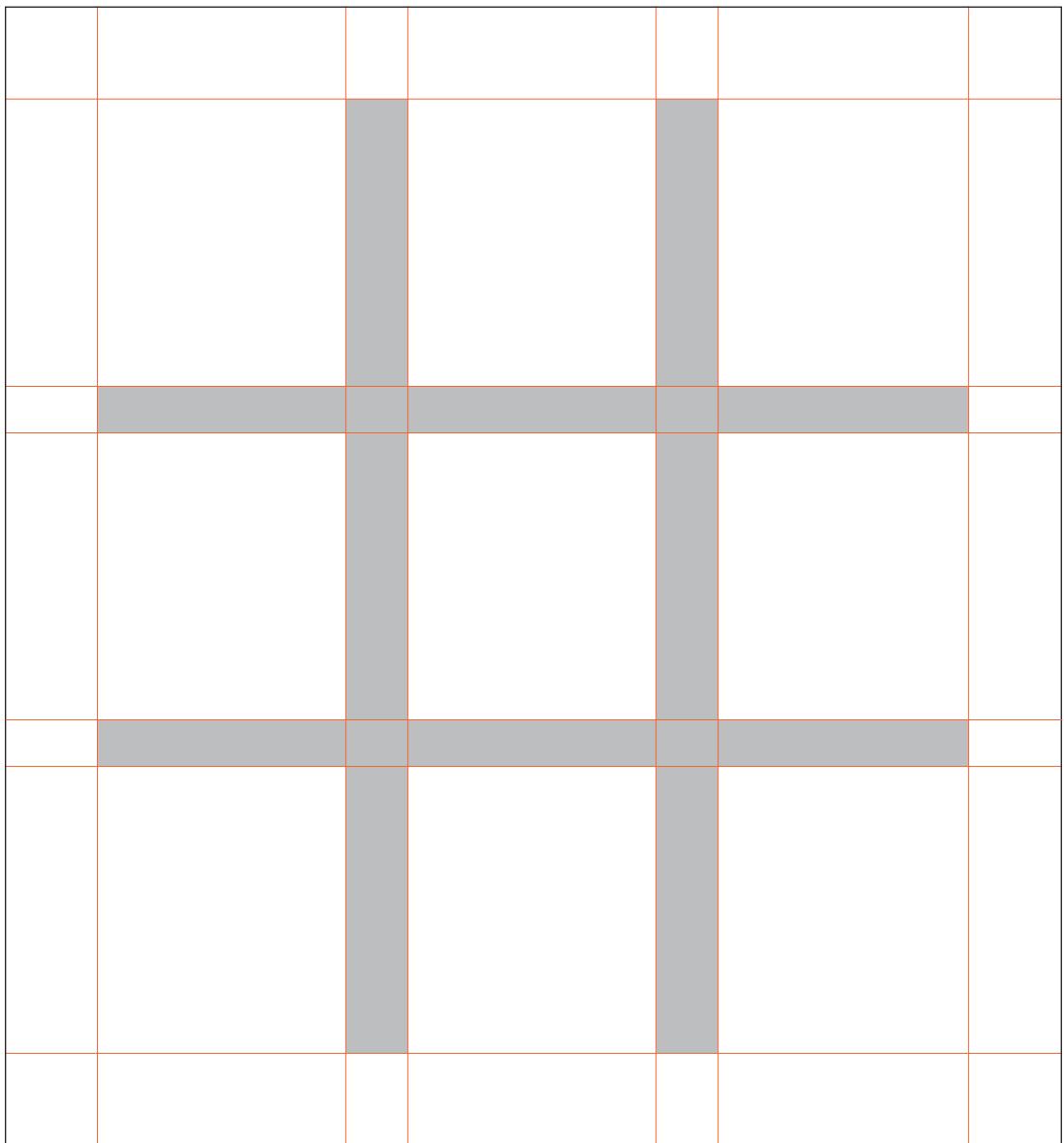
El componente básico de cualquier retícula. La altura de un campo se calcula como múltiplo del interlineado del texto. Su anchura viene determinada por la longitud de una línea de texto. (Véase la sección "Crear una retícula para texto" en las páginas 200-211.) Para los tipos de retículas con los que vamos a trabajar, resultará útil recordar que la

esquina superior izquierda de cualquier campo se considera la esquina más potente, o "esquina activa". La esquina inferior derecha es la más débil, o también "esquina pasiva". En el ejemplo superior vemos nueve esquinas activas, nueve puntos de partida para títulos, textos, imágenes o pies de ilustración.

### Espacio vertical/horizontal

(Página siguiente)

El área que separa los campos entre sí. La altura de uno de estos espacios entre campos, si es horizontal, suele estar basada en el interlineado por defecto del tipo. La anchura de un espacio entre campos vertical es una distancia lo bastante mayor que



un cuadratín (la anchura de una "M" de caja alta en la tipografía de texto) como para diferenciar las columnas de texto entre sí. (Véase la sección "Crear una retícula para texto" en las páginas 200-211.)

Solo  
pensaba  
en ti.

1,5 - 2  
cuadratines  
= espacio  
vertical

interlineado  
= espacio  
horizontal

En un sistema reticular, los folios y las líneas de pie de página (al igual que el texto) siempre aparecen alineados a la izquierda. Por lo tanto, nunca parecerán simétricos entre sí en una doble página.

	<b>Titulillo</b>	<b>Titulillo</b>	<b>Titulillo</b>	
<b>Titulillo en margen</b>				<b>Titulillo en margen</b>
				<b>Titulillo en margen</b>
<b>Titulillo en margen</b>				<b>Titulillo en margen</b>
				<b>Titulillo en margen</b>
<b>Titulillo en margen</b>				<b>Titulillo en margen</b>
	<b>Línea de pie de página</b>	<b>Línea de pie de página</b>	<b>Línea de pie de página</b>	

#### **Titulillo/línea de pie de página/ titulillo en margen**

En los documentos largos, esta es una guía para mostrarle al lector dónde se encuentra en el manuscrito. Puede contener el título del libro, el título de una sección o un capítulo del libro, o el nombre del

autor. Al igual que los folios, estos titulillos están fuera de área de texto, pero siempre deberían estar en relación con ella, sea vertical u horizontalmente. Los titulillos pueden colocarse en el margen de cabeza de la página, en el de corte o en el de pie.

	123		123		123	
123						123
123						123
123						123
	123		123		123	

**Folio**

El número de la página. Suele estar situado fuera del área de texto, pero siempre debería estar vinculado a ella, sea vertical u horizontalmente.

## Una retícula sencilla

188

Las retículas resultan útiles sobre todo para crear una sensación de simultaneidad en la página, tal como demuestra este sencillo ejercicio. Aquí tenemos una página de título para un catálogo. El tamaño de la página es de 229 mm<sup>2</sup>. El texto consiste en un título, un subtítulo y una editorial: tres niveles de información que aparecen en cada uno de los tres idiomas escogidos (inglés, alemán, francés).

En primer lugar, el texto se compone en tres pesos de un tipo (en este caso, Akzidenz Grotesk Regular, Medium y Bold), en tres tamaños basados en una progresión Fibonacci (13, 21 y 34 pt respectivamente, cada uno de ellos con un interlineado de 2 pt). Desde luego, la jerarquía de la información puede articularse de un modo sencillo cambiando el cuerpo del tipo. Como ya se ha visto, estas decisiones son personales y diferencian el trabajo de los distintos diseñadores.

# Word and image

## Posters from the collection

Museum of Modern Art New York

# Wort und Bild

## Plakate von der Sammlung

# Parole et image

## Les affiches de la collection


A continuación, la página se dispone en una retícula de nueve campos, tres campos verticales por tres horizontales ( $3 \times 3$ ), en un reflejo de los tres niveles de información del texto, que se presentan, a su vez, en tres idiomas. Debe observarse que, como el tipo debe funcionar, en esencia, como un titular, y no como un tipo para texto, los espacios entre campos o áreas de texto no se han adaptado específicamente al interlineado o a los cuadratines.

<b>Word and image</b>	<b>Wort und Bild</b>	<b>La parole et l'image</b>
Posters from the collection	Plakate von der Sammlung	Les affiches de la collection
Museum of Modern Art New York	Museum des Moderne Kunst New York	Musée d'art moderne New York

<b>Word and image</b>	<b>Wort und Bild</b>	<b>La parole et l'image</b>
Posters from the collection	Plakate von der Sammlung	Les affiches de la collection
Museum of Modern Art New York	Museum der Moderne Kunst New York	Musée d'art moderne New York

Posters from the collection	Plakate von der Sammlung	Les affiches de la collection
Museum of Modern Art New York	Museum des Moderne Kunst New York	Musée d'art moderne New York
<b>Word and image</b>	<b>Wort und Bild</b>	<b>Parole et image</b>
Museum of Modern Art New York	Museum der Moderne Kunst New York	Musée d'art moderne New York

Posters from the collection	Plakate von der Sammlung	Les affiches de la collection
Museum of Modern Art New York	Museum der Moderne Kunst New York	Musée d'art moderne New York
<b>Word and image</b>	<b>Wort und Bild</b>	<b>Parole et image</b>
Museum of Modern Art New York	Museum der Moderne Kunst New York	Musée d'art moderne New York

Incluso con solo nueve campos existen muchas posibilidades de colocar la información en la rejilla. En los ejemplos que se muestran en esta página, cada idioma se lee hacia abajo. Los niveles de jerarquía, en cambio, se leen horizontalmente.

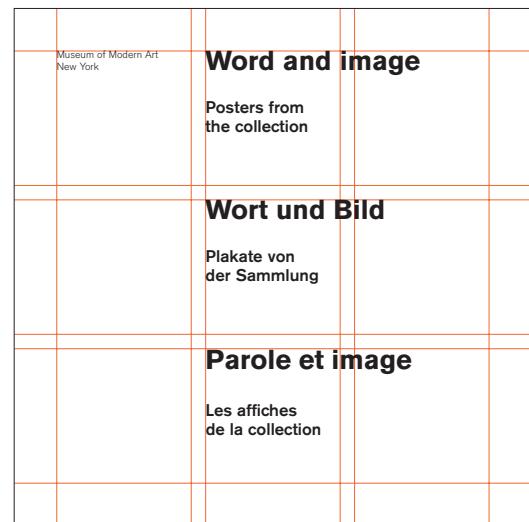
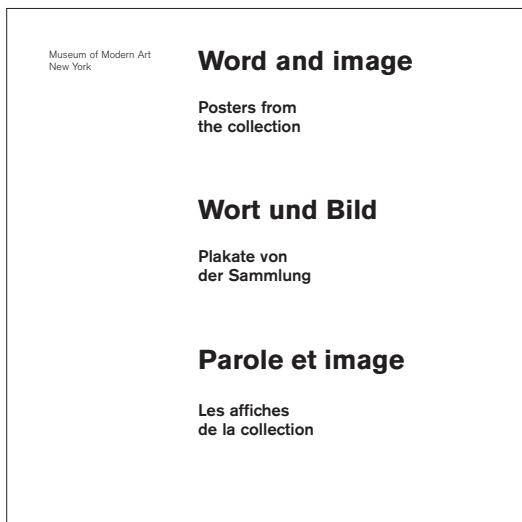
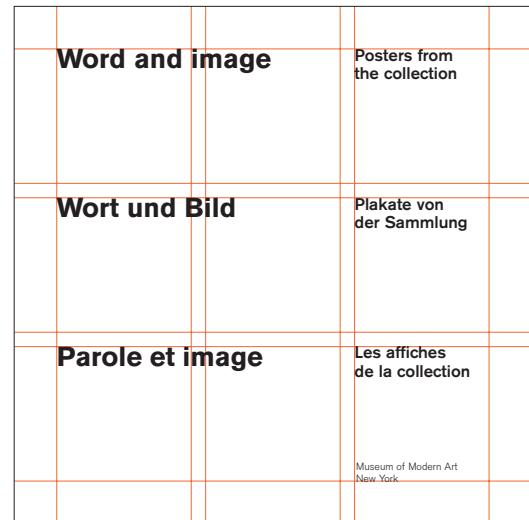
<b>Word and image</b>	Posters from the collection	Museum of Modern Art New York
<b>Wort und Bild</b>	Plakate von der Sammlung	
<b>Parole et image</b>	Les affiches de la collection	

<b>Word and image</b>	Posters from the collection	Museum of Modern Art New York
<b>Wort und Bild</b>	Plakate von der Sammlung	
<b>Parole et image</b>	Les affiches de la collection	

Posters from the collection	<b>Word and image</b>	Museum of Modern Art New York
Plakate von der Sammlung	<b>Wort und Bild</b>	
Les affiches de la collection	<b>Parole et image</b>	

Posters from the collection	<b>Word and image</b>	Museum of Modern Art New York
Plakate von der Sammlung	<b>Wort und Bild</b>	
Les affiches de la collection	<b>Parole et image</b>	

En los ejemplos de esta página, la lectura se desarrolla al contrario que en los ejemplos anteriores: los idiomas se leen horizontalmente y las jerarquías de arriba abajo.



En este caso, la lectura horizontal se refuerza al componer el título en una sola línea y al vincular dos niveles de información en un único bloque de texto. En el ejemplo superior, relacionamos el subtítulo con la editorial. En el inferior, relacionamos el título y el subtítulo.

Es probable que algunas de estas soluciones parezcan mejores, más expresivas, más dinámicas, o tal vez sencillamente más "bonitas" que las anteriores. También puede ser que todas resulten demasiado obvias, demasiado simples. Tal vez una retícula de  $3 \times 3$  no ofrezca las opciones suficientes. Desde luego, no tiene en cuenta las páginas de texto e imagen que seguirán al título.

La intención de este ejercicio de iniciación es mostrarle las posibilidades de organización y expresión que brinda la retícula. Depende de uno mismo desarrollar su propia criterio: cuántos campos más se considera que necesita la página, qué tipo, en qué cuerpo, en qué peso se consideran adecuadas, etc. Lo más importante es continuar el proceso e investigar un buen número de posibilidades dentro de cada sistema.

Word and image	Posters from the collection	Museum of Modern Art New York		
Wort und Bild	Plakate von der Sammlung			
Parole et image	Les affiches de la collection			

Una retícula de  $5 \times 5$   
Janson de 10, 26 y 42 pt

Word and image	Posters from the collection	Museum of Modern Art New York		
Wort und Bild	Plakate von der Sammlung			
Parole et image	Les affiches de la collection			

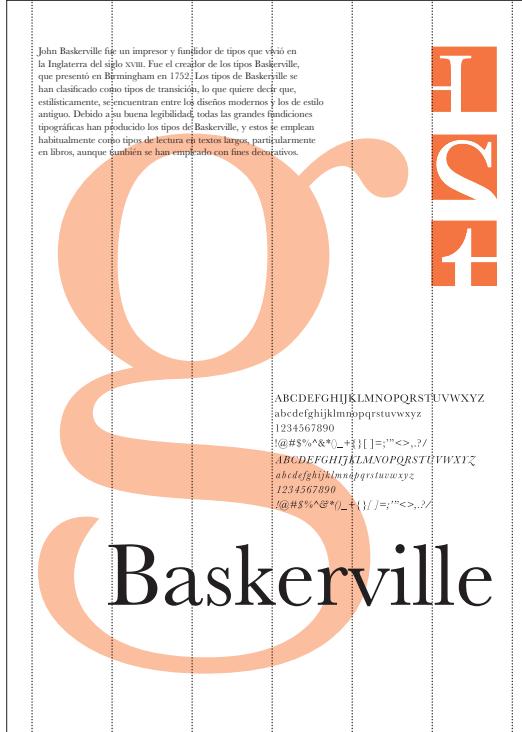
Una retícula de  $6 \times 5$   
Didot de 10, 26 y 42 pt

Word and image	Posters from the collection			
		Wort und Bild	Plakate von der Sammlung	
Parole et image	Les affiches de la collection			

Una retícula de  $4 \times 4$   
Adobe Garamond de 13, 21 y 36 pt

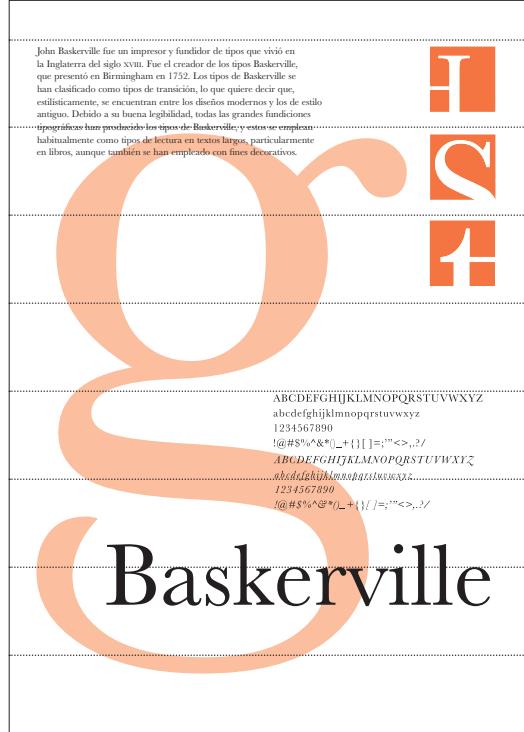
## Retículas para formatos grandes

194



En la página 176 hemos visto una organización en columnas aplicada a las composiciones aparentemente "libres" de los carteles tipográficos y que descubre en cada pieza unos ritmos horizontales. En este caso, la organización de filas horizontales nos revela unos ritmos verticales de parecida coherencia. Los campos resultantes se van organizando a partir del bloque de texto de la esquina superior izquierda de la composición.

El resultado, como se puede ver arriba y en la página siguiente, demuestra que las retículas son capaces de albergar —y, en algunos casos, de reforzar— composiciones tipográficas complejas. También nos sugiere la importancia de dejar que la retícula evolucione más allá de los requisitos del contenido.



No obstante, cabe señalar que en esta composición la retícula cumple un papel secundario. La secuencia jerárquica —el orden de percepción, primero desde cierta distancia y después desde más cerca— lo establece principalmente el uso de la escala, el color, el valor tonal y la manipulación de los espacios o contraformas.

**Adviértase que la palabra "Baskerville" queda alineada con la retícula por su altura de x (que, junto con la línea de base, es uno de los dos ejes horizontales de la palabra). En textos compuestos a gran tamaño, es frecuente que la relación del texto con la retícula se base más en aspectos visuales que simplemente en la línea que marca la altura de sus trazos ascendentes.**

John Baskerville fue un impresor y fundidor de tipos que vivió en la Inglaterra del siglo XVIII. Fue el creador de los tipos Baskerville, que presentó en Birmingham en 1752. Los tipos de Baskerville se han clasificado como tipos de transición, lo que quiere decir que, estilísticamente, se encuentran entre los diseños modernos y los de estilo antiguo. Debido a su buena legibilidad, todas las grandes fundiciones tipográficas han producido los tipos de Baskerville, y estos se emplean habitualmente como tipos de lectura en textos largos, particularmente en libros, aunque también se han empleado con fines decorativos.



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890	!@#\$%^&*()_+{}[]=";'"<>,.?/
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ	abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890	!@#\$%^&*()_+{}[]=";'"<>,.?/

# Baskerville

Aquí vemos (derecha y página siguiente) un cartel en formato A2 (420 x 594 mm) impreso a dos tintas para una serie de conciertos de jazz. Cada espectáculo empieza en un campo distinto. Los conciertos están ordenados horizontal y verticalmente por orden cronológico. Los titulares primarios y secundarios están alineados horizontalmente con la retícula por su altura de x.

En este ejemplo, la retícula no solo organiza la composición sino que también establece la jerarquía.

Queda claro que las mismas reglas que rigen el uso de retículas en textos de lectura valen también para composiciones de mayor formato. Se trata simplemente de aplicar los mismos criterios del texto como elemento gráfico e informativo a las exigencias de un entorno reticulado.



**Beacon Theater**  
**Carnegie Hall**  
**Florence Gould Hall**  
**Kaye Playhouse, Hunter College**  
**Knitting Factory**  
**Merkin Concert Hall at Kaufman Center**  
**Pierrepont Street Bandshell**  
**Rose Theater**  
**Schomburg Center for Research in Black Culture**  
**South Street Seaport**  
**Thalia Theater**  
**Village Vanguard**  
**World Financial Center Plaza**  
**Zankel Hall**

**17**

**Wayne & Dave**  
**Wayne Shorter Quartet**  
Carnegie Hall 8:00pm  
\$75.00, \$60.00,  
\$45.00, \$30.00

**June 13–25****16**

**An Evening with Chick Corea & Touchstone**  
Featuring Tom Brechtlein,  
Carles Benavent, Jorge Pardo &  
Rubem Dantas  
Rose Theater 8:00pm  
\$65.00, \$50.00, \$35.00

**Michel Camilo: Solo,**  
**Duo & Trio**  
Michel Camilo Trio  
Rose Theater 8:00pm  
\$65.00, \$50.00, \$35.00

**15**

**Downbeat Magazine Presents: Jazz Combos**  
South Street Seaport  
12:30pm  
FREE

**Joanne Brackeen Quartet**  
Studio Museum in Harlem  
7:30pm \$12.00 in advance  
members, \$15.00 at the door

**JVC Jazz Celebrates Brooklyn!**  
The Bas! Plus: Ethan Iverson,  
Reid Anderson, David King  
Charlie Hunter Trio James  
Carter Organ Trio with  
Gerard Gibbs & Leonard  
King/Prospect Park Band-  
steel  
7:30pm Free

**14**

**100 Years and a Day:**  
Doc Cheatham  
Centennial Jazz Party  
Rose Theater 8:00pm

**Piano Masters Salute Piano Legends:**  
Celebrating  
Ellington, Evans,  
Hancock & Monk  
Rose Theater 8:00pm

**Don Byron Adventurers Orchestra**  
Village Vanguard 9:00pm,  
11:00pm  
Call for ticket prices

**David Murray & The Gwo-Ka Masters**  
Jazz Standard  
7:30pm, 9:30pm, 11:30pm  
Call for ticket prices

**18**

**David Murray & The Gwo-Ka Masters**  
Jazz Standard  
7:30pm, 9:30pm, 11:30pm  
Call for ticket prices

# Jazz Festival

**19**

**David Murray & The Gwo-Ka Masters**  
Jazz Standard  
7:30pm, 9:30pm  
Call for ticket prices

**Rosemary Clooney: An All-Star Retirement of America's Girl Singer**  
Debby Boone, John Pizzarelli,  
Ll Brian Stokes Mitchell  
Carnegie Hall 8:00pm  
\$85.00, \$75.00, \$65.00,  
\$45.00

**20**

**Maria Schneider Orchestra**  
World Financial Center Plaza  
7:00pm  
River Festival  
FREE

**21**

**Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Gary Peacock**  
Carnegie Hall 8:00pm  
In Partnership with Carnegie  
Hall \$75.00, \$60.00,  
\$45.00, \$30.00

**23**

**Two Times Three**  
Trilok Gurtler, Clark Brant, Paresh Patel-Luc Ponty  
Paul Motian, Bill Frisell  
& Joe Lovano  
Carnegie Hall 8:00pm  
\$75.00, \$60.00, \$45.00,  
\$30.00

**24**

**Always Welcome...**  
Dave Brubeck Quartet with  
Ron Jones, Bobby Miltello  
& Michael Moore  
John Pizzarelli Quartet with  
Ray Kennedy, Martin Pizzarelli & Tony Tedesco  
Carnegie Hall 8:00pm  
\$75.00, \$60.00, \$45.00,  
\$30.00

**25**

**Salsa Meets Jazz**  
Eddie Palmieri & Friends II  
Yannick Jones, Bobby Miltello  
& Michael Moore  
John Pizzarelli Quartet with  
Ray Kennedy, Martin Pizzarelli & Tony Tedesco  
Carnegie Hall 8:00pm  
\$85.00, \$75.00, \$65.00,  
\$45.00

**A Father's Day Gift**  
Lou Donaldson Quartet  
Schomburg Center for Research in Black Culture  
3:00pm \$15.00 members,  
\$18.00 non-members

**Miles Electric: A Different Kind of Blue**  
Miles Davis Live at the Isle of Wight Festival 1970  
Florence Gould Hall 7:00pm  
9:30pm (97 minutes)  
\$15.00

**A Four Score Salute to Barbara Carroll**  
Kaye Playhouse  
Hunter College 8:00pm  
Produced by Jay Leonhart.  
Proceeds to benefit the Jazz Foundation of America.  
\$35.00

**Seven Steps to Jaco Steps Ahead (2005)**  
Beacon Theatre 8:00pm  
\$63.50, 53.50, 38.50

**JVC**

**Anat Fort Trio**  
Symphony Space  
Thalia Theater 8:30pm  
\$21, \$18, \$16

**New York Now!**  
Ben Allison's Kush Trio  
Times Square Hotel Coll.  
Aishai Cohen, Tiro, Marty  
Ehrlich Sextet, Jean-Michel  
Plic Trio, Robert Glasper  
Trio, Jacob Fred Jazz  
Odyssey,  
Knitting Factory 8:00pm  
Call for ticket prices

**All for Paul: Les Paul 90th Birthday Salute Les Paul**  
Carnegie Hall 8:00pm  
\$95.00, \$80.00,  
\$65.00, \$45.00

**No Minimum Cyrus Chestnut & John Hicks**  
Merkin Concert Hall at Kaufman Center 8:00pm  
\$35.00

**Cesaria Evora**  
Beacon Theatre 8:00pm  
\$78.50, \$63.50, \$43.50

**Don Byron Big Band**  
Featuring Abdoulaye Diabate  
Village Vanguard  
9:00pm, 11:00pm  
Call for ticket prices

**Don Byron Ivey-Divey Trio**  
Featuring Jason Moran &  
Billy Hart with guests Lorraine  
Fenton, Jason Alesci  
Village Vanguard 8:00pm,  
11:00pm, 12:30am  
Call for ticket prices

**Marsalis Music Presents**  
music from its latest releases:  
Horace Parlan, Jr. and  
Brentford Marsalis  
Zankel Hall 8:30pm  
\$66.00, \$39.00

**Village Vanguard Orchestra**  
With special guest Joe Lovano  
Village Vanguard 9:00pm,  
11:00pm

**Don Byron: Almost Complete Music for Six Musicians**  
Don Byron, James Zabiela,  
George Colligan, Leo Traversa, Milton Cardona &  
Ben Wittman  
Village Vanguard 9:00pm,  
11:00pm  
Call for ticket prices

**Don Byron Ivey-Divey Trio**  
Featuring Jason Moran &  
Billy Hart with guest Lorraine  
Fenton, Jason Alesci  
Village Vanguard 9:00pm,  
11:00pm, 12:30am  
Call for ticket prices

En este otro ejemplo (derecha y página siguiente) nos enfrentamos al mismo problema, pero con una serie más reducida de conciertos. Cada espectáculo queda identificado por un tratamiento tipográfico y un matiz de color secundario propios. El titular principal ("JVC Jazz Festival Paris") se ha compuesto alineándolo con los ejes horizontales por su línea de base. El titular secundario ("8 jours, 8 salles + de 80 musiciens") queda centrado verticalmente en los campos que ocupa.

	Samedi 14 octobre 21h00 Will Calhoun "Native Lands" 21h00 Petra Magagni et Ferruccio Sporetti <b>21h00 Denzal Sinclaire</b> 22h30 Denis Evans and the Hand 22h30 James Hunter			New Morning 7/9 rue des Petites Ecuries Paris 10ème 0892 707 507 ...
		Dimanche 15 octobre 21h00 Donald Brown "No et invités 21h00 Stephane Belmondo 21h00 Petra Magagni et Ferruccio Sporetti 22h00 Denzal Sinclaire Invité: Jean-Jacques Milleville		<b>Cigale</b> 120 boulevard Rochechouart Paris 9ème 0892 707 507 ...
	Lundi 16 octobre 21h00 Gianluca Kortesma <b>21h00 Moutin Reunion</b> Pierre de Bethman Rick Margitza 22h30 Denzal Sinclaire 22h30 Jeremy Pelt Quartet			<b>Bataclan</b> 60 boulevard Voltaire Paris 11ème 01 43 14 35 35
		Mardi 17 octobre 08h30 Kenny Garrett Quartet Lyne Ariale Trio 21h00 Rebekka Bakken 21h00 Stéphane Belmondo <b>Pierre de Bethman</b> Rick Margitza		<b>Meridien</b> 81 boulevard Gourville St. Oly Paris 17ème 0892 707 507 ...
	Mercredi 18 octobre 20h30 Brantford Marsalis 21h00 Kurt Elling Pierre de Bethman Invité Yannick Porte <b>21h00 Marcus Strickland</b> Quartet 22h30 Musique pour Silvia Detet			<b>Café de la Danse</b> 5 Passage Louis Philippe Paris 17ème 0892 707 507 ...
		Jeudi 19 octobre 20h30 Roy Hargrove RH Factor 21h00 Lee John 21h00 Stéphane Belmondo William Parker Harold Drake		<b>China Club</b> 50 rue de Charbon Paris 12ème 01 43 43 82 02
	Vendredi 20 octobre 19h45 E.S.T. 21h00 Steve Aarons (Tire Parle) 21h00 Ron Carter Groove Collective 21h00 Roy Campbell William Parker Harold Drake			<b>Sunset</b> 60 rue des Lombards Paris 1er 0892 707 507 ...
		<b>Daniel Carter</b> <b>21h00 Pierrick Pétron</b> Mulgrew Miller Quartet 22h30 Musique Agora et amis Malene Bell 22h30 Jeremy Pelt Quartet		<b>Sunside</b> 60 rue des Lombards Paris 1er 0892 707 507 ...
Locations			Infos 01 46 21 08 37 <a href="http://www.loopproductions.com">www.loopproductions.com</a>	
FNAC, Carrefour, France Billet 0892 707 507 (34 ct. / min) Et points de vente habituels				

Tanto en este cartel como en las banderas tipográficas de las páginas 194-195, los diseñadores han optado por no mostrar los espacios verticales y horizontales entre columnas e hileras. Sin embargo, vemos que sí se han utilizado.

# 8 jours

Mercredi 18 octobre

20h30 Bradford Marsalis  
21h00 Kurt Elling  
Robert Glasper Trio (1ere Partie)  
**21h00 Marcus Strickland Quartet**  
22h30 Manu Dibango joue Sidney Bechet  
Dany Doriz  
22h30 Robin McKelle

Vendredi 20 octobre

**19h45 E.S.T.**  
**Eivind Aarset (1ere Partie)**  
21h00 Ron Carter Golden Stricker Trio  
21h00 Roy Campbell  
William Parker  
Hamid Drake  
Daniel Carter  
**21h00 Pierrick Pétron Mulgrew Miller Quartet**  
22h30 Mina Agassi et amis  
Malcom Braff  
22h30 Jeremy Pelt Quartet

Samedi 14 octobre

21h00 Will Cahoun "Native Lands"  
21h00 Petra Magoni et Ferrucio Spiretti  
**21h00 Denzal Sinclair**  
22h30 Demi Evans and the Hands  
20h30 Thomas Duranec  
22h30 James Hunter

Lundi 16 octobre

21h00 Elisabeth Kontomanou  
**21h00 Moutin Reunion Pierre de Bethman Rick Margitza**  
22h30 Dany Doriz Big Band  
22h30 Jeremy Pelt Quartet

Mardi 17 octobre

# 8 salles

Dimanche 15 octobre

21h00 Donald Brown Trio et invités  
Jerome Barde Stephane Belmondo  
**21h00 Petra Magoni et Ferrucio Spiretti**  
22h00 Demi Evans and the Hands  
invité: Jean Jacques Mitteau

Mardi 17 octobre

20h30 Kenny Garrett Quartet Lynne Arriale Trio  
21h00 Rebekka Bakken  
**21h00 Moutin Reunion Pierre de Bethman Rick Margitza**  
22h30 Manu Dibango joue Sidney Bechet  
Dany Doriz  
22h30 Robin McKelle

Jeudi 19 octobre

20h30 Roy Hargrove RH Factor  
21h00 Lee John  
21h00 Roy Campbell William Parker  
Hamid Drake Daniel Carter  
**21h00 Stéphane Spira Quartet**  
22h30 Mina Agassi et amis Malcom Braff  
22h30 Minasarah

Samedi 21 octobre

21h00 Mike Stern  
21h00 Catia Werneck Quintet  
**21h00 Pierrick Pétron Mulgrew Miller Quartet**  
22h30 Boogie Wonderband  
22h30 Jeremy Pelt Quartet

+ de 80 musiciens

## Locations

FNAC, Carrefour, France Billet  
0892 707 507 (34 ct. / min)

Et points de vente habituels

## Infos

01 46 21 08 37  
[www.looproductions.com](http://www.looproductions.com)

## New Morning

7/9 rue des Petites Ecuries  
Paris 10eme  
0892 707 507 (34 ct. / min)

## Cigale

120 boulevard Rochechouart  
Paris 9eme  
0892 707 507 (34 ct. / min)

## Bataclan

50 boulevard Voltaire  
Paris 11eme  
01 43 14 35 35

## Méridien

81 boulevard Gouvin St. Cyr  
Paris 17eme  
0892 707 507 (34 ct. / min)

## Café de la Danse

5 Passage Louis-Philippe  
Paris 11eme  
0892 707 507 (34 ct. / min)

## China Club

50 rue de Charenton  
Paris 12eme  
01 43 43 82 02

## Sunset

60 rue des Lombards  
Paris 1er  
0892 707 507 (34 ct. / min)

## Sunside

60 rue des Lombards  
Paris 1er  
**0892 707 507 (34 ct. / min)**

# Crear una retícula para texto

200



Eae volerpe rostral dolortie et augait accum di velqueira nraetraetru et am et exer-  
tus dolorer cum fessum pteatnir inerat.  
Iquissinim nonallam, ver ing erit lorret  
incip cleso et niam dolupti dolobor sum  
et niam dolupti dolobor sum  
veliquat, commy nim alsi. Utpr hui dolore  
diposci bla consallie tie dolendi amonse  
modore commy nullacorem nullaplat. Ut  
diposci bla consallie tie dolendi amonse  
elit, conecete diposci bla veliquat. Volum  
ip ero con valla fesa facillir irri wiscipusci  
bla acccum amonse et acip et at hum vel  
am vel utatis et, conse commy nim duspit  
ad tem quan, sequam et, ver si. Diate tat  
augerat ex am et etue emi aluec niam  
wender mino amian enius et do consilla  
conced esto dolope riuscicilla angueri liqu-  
sum et enism volgient. Lut wscilis acil-  
lis et eam dolupti amonse ipseque  
tanser ill hupur. Ut iri delit alisse faccum-  
sandio dolor sekte vel ullamco insecete erat  
labor inclinqui er sim ad et verit ea coer-  
tus dolorer cum fessum pteatnir inerat vo-  
lor sit laortis. Ed dolorer accum ing exercos  
eriusci enibz en fengueric ut ea faccum del  
ulla fessum wiciduo nos nrbh et, cum  
labor inclinqui laoer et exerpe et ea  
facilis nim diamet lan hent wis et il ex exer-  
ate et cum dolupta amonse dolopero  
cum valla fesa facillir irri wiscipusci  
que ill dolentiam, velecrd dolope cella  
faccum esequist loreetnumy mulpt laore  
doloret venit wi dipsum deliqui pteatnir  
tat venit ture modit ualit, a. Eece  
comum deliquam am, summodat, sustinim  
ad dip cuipre, quat. Am, quiposci ent nim do

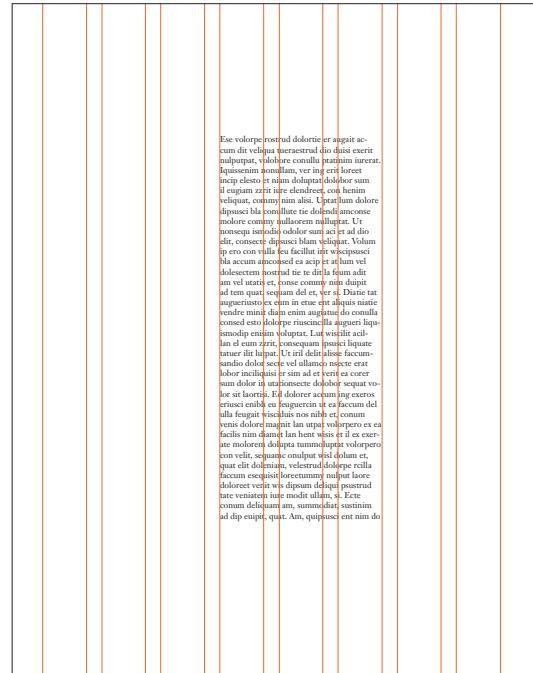
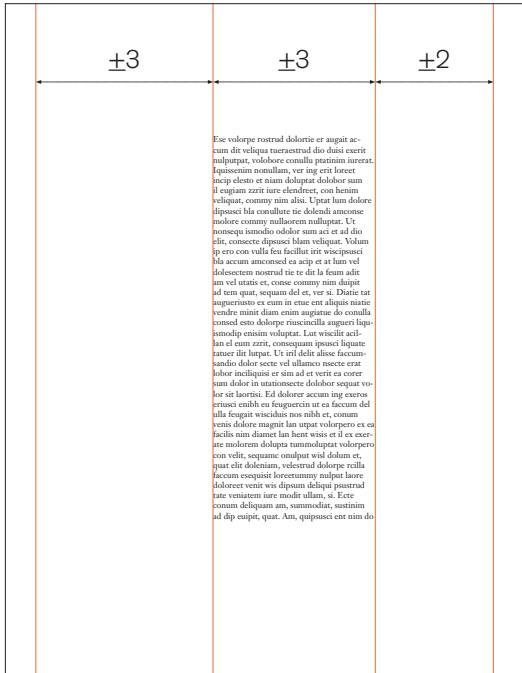


Eae volerpe rostral dolortie et augait accum di velqueira nraetraetru et am et exer-  
tus dolorer cum fessum pteatnir inerat.  
Iquissinim nonallam, ver ing erit lorret  
incip cleso et niam dolupti dolobor sum  
et niam dolupti dolobor sum  
veliquat, commy nim alsi. Utpr hui dolore  
diposci bla consallie tie dolendi amonse  
modore commy nullacorem nullaplat. Ut  
diposci bla consallie tie dolendi amonse  
elit, conecete diposci bla veliquat. Volum  
ip ero con valla fesa facillir irri wiscipusci  
bla acccum amonse et acip et at hum vel  
am vel utatis et, conse commy nim duspit  
ad tem quan, sequam et, ver si. Diate tat  
augerat ex am et etue emi aluec niam  
wender mino amian enius et do consilla  
conced esto dolope riuscicilla angueri liqu-  
sum et enism volgient. Lut wscilis acil-  
lis et eam dolupti amonse ipseque  
tanser ill hupur. Ut iri delit alisse faccum-  
sandio dolor sekte vel ullamco insecete erat  
labor inclinqui er sim ad et verit ea coer-  
tus dolorer cum fessum pteatnir inerat vo-  
lor sit laortis. Ed dolorer accum ing exercos  
eriusci enibz en fengueric ut ea faccum del  
ulla fessum wiciduo nos nrbh et, cum  
labor inclinqui laoer et exerpe et ea  
facilis nim diamet lan hent wis et il ex exer-  
ate et cum dolupta amonse dolopero  
cum valla fesa facillir irri wiscipusci  
que ill dolentiam, velecrd dolope cella  
faccum esequist loreetnumy mulpt laore  
doloret venit wi dipsum deliqui pteatnir  
tat venit ture modit ualit, a. Eece  
comum deliquam am, summodat, sustinim  
ad dip cuipre, quat. Am, quiposci ent nim do

Coloca una columna de texto  
en una página de 216 x 279 mm.

Analiza la relación horizontal que  
hay entre el espacio blanco y el  
texto. Asegúrate de incluir márgi-  
nes a la izquierda y la derecha  
del texto. (Para este ejercicio,  
asume que los márgenes  
izquierdo y derecho son de  
3 picas respectivamente.)

La mayoría de las retículas —al igual que los materiales que se organizan— no son tan evidentes como aquellas con las que hemos trabajado hasta el momento. Cuando se trabaja con texto, se necesitan soluciones que sean menos pictóricas y más orgánicas, que provengan más directamente del texto mismo y menos del exterior.



**Determina las proporciones horizontales.** La mejor forma de describir estas proporciones horizontales es definiéndolas como la proporción entre la longitud de línea del texto y la anchura de los espacios blancos que están situados a ambos lados de este. En el ejemplo que se muestra aquí, ocurre que la longitud de línea del texto es más o menos la misma que el ancho del espacio blanco que queda a su izquierda (1:1), y más o menos una vez y media mayor que el espacio blanco que está a su derecha (3:2). De aquí se deduce que  $\pm 3$  y  $\pm 2$  se aproximan elegantemente a las distancias que se muestran en el ejemplo.

**Dibuja todos los ejes verticales que expresan las proporciones horizontales, asegúrándote de incluir los espacios entre campos. La regla general de armonía para los espacios entre campos verticales es de  $+2$  cuadratinas del tipo del texto (texto de 8 pt = espacio entre campos de 16 pt, texto de 10 pt = espacio entre campos de 20 pt, etc.). En realidad, esta decisión depende de lo siguiente: no se corre el peligro de que el ojo siga leyendo de una columna de texto a la columna de al lado. En el ejemplo que mostramos aquí, hemos utilizado 1pt6.**

Determina un margen superior (una vez más, asume que será de 3 picas). Añade una “regla tipográfica”, es decir, una columna de texto compuesto con el mismo cuerpo e interlineado que tu texto pero que que fluya de arriba abajo a lo largo del margen izquierdo de la página. Ajusta tu texto verticalmente hasta que quede alineado con esta “regla tipográfica”.

Cuando trazas los espacios horizontales entre campos, debes recordar que la altura de uno de estos espacios viene determinada por el interlineado de una línea del texto.

Ese volope rostrad  
dolor er agunt  
iacens et velim  
incarcerare diu dñis  
exercit nuppat, vo-  
tabor cœsula  
mentum  
mūscum monu-  
lam, ver ing erit  
lortex incip electo et  
ad hanc  
sobor sun iugam  
zrrt iure clenfet,  
pulpmpt, vloborre mullat  
comy mullat  
Upar hñm dolor  
dipusci bla consu-  
lum, ad  
muscum moleste  
comy nullorrem  
nulligrat, Ur  
dipusci mullod  
sobor sun ac et  
ad dñi exct, con-  
suecum vlo-  
pum, Vlum ipro  
con vallis fea facill  
act wiscusci bla  
dipusci mullod  
ac ipor et hñm vel  
hilescent nostrud  
ter te dia lñm  
vloborre mullat et  
comy mullat  
dujpt ad tem, quan  
dñi exct, con-  
suecum vlo-  
pum, Ut dñi  
Dñate tñ augur-  
iusto en xum es  
in aplis natic  
vloborre mullat  
enim auastore  
do cumla consto  
hñm dolor muncilla  
vloborre mullat  
enim vlopat. Lut  
boler allcul et  
vloborre mullat  
comy mullat  
quam ipsoe liquate  
iatur ist hñpat.  
Ur dñi alit  
vloborre mullat  
dolor seccum  
secte vel lñm  
necissum est et  
necissum est sin ad  
et vlobo et coer sum  
hñm dolor in  
statio-  
secte vloborre sequat  
vloborre mullat  
Boler incum eng  
exeros eiusel embh  
ex faciliq et  
dñi faciliq et illa  
Eugat vlovisci nos

Ese volope rostrad dolorie er aggit ac  
cum dil velissu tuerestad doz exct  
pulpmpt, vloborre mullat statum inerent  
pulpmpt, vloborre mullat statum inerent  
incip electo et iniam dolopm doloz sun  
iugam zrrt iure clenfet, coer hemim  
velipat, comy mullat. Uprum dolor  
dipusci mullod, vloborre mullat  
moldore comy nullorrem nulligat. Us  
ponekse imodio odolor sun act et ad dñ  
Elt, conserc dipusci mullat vlopat. Vlum  
ipro vloborre mullat vlopat, vloborre mullat  
Ma accum ancoosed ea acip et alium vel  
dipusci mullod et te dia laum adit  
ans et uim et, vloborre mullat  
ad tem quat, seqiam del et, vlobo et. Dñate tñ  
auguristio et xam in euue etiquis matie  
Vendit minit diaim etim auguristio do cumla  
pum, vloborre mullat vlopat, vloborre mullat  
jamoindip enim vlopat. Lut wicil acil-  
lum et eum zrrt, componam pocki laquate  
hñm dñi et vloborre mullat vlopat  
vloborre mullat vlopat, vloborre mullat  
hñm dolor incluissi et sim et et vlobo et corer  
sum dolor in statiosece dolorob sequit vo-  
luptate, vloborre mullat vlopat, vloborre mullat  
arriuci enbli eu fispergir et in facum del  
illa feugat vlovisci nos nibh et comu-  
veni dolore magistr lan upat vlopat ex es  
hñm dolor et vloborre mullat vlopat  
iste moderner dulpa tumpundat volopero  
vlobo et, secte vel lñm dolor seccum vloborre,  
qua et hñm dolor seccum vloborre et vlobo et  
hñm dolor seccum vloborre mullat laere  
doloret venti iust dipusci delap piastrad  
tate veniatne iuste modif illian, 4. Ecce  
vloborre delapian am, summidam astinim  
ad dip uspi, qua. Am, quipase est nim do

Determina los intervalos verticales. En el ejemplo que se muestra sobre estas líneas, estos intervalos provienen de la posición del texto en relación con la parte superior de la página de texto.

	dipsusci bla connullut molore commy nullat nonsequ ismodio od
	elit, consekte dipsusci ip ero con vulla feu t bla accum amconsed dolesectem nostrud am vel utatis et, cons ad tem quat, sequam augueriusto ex eum vendre minit diam e consed esto dolorpe ismodip enimisim volu
	lan el eum zzrit, con tatuer ilit lutpat. Ut sandio dolor sekte ve

Dibuja todos los ejes horizontales que expresan los intervalos verticales, asegurándote de incluir los espacios entre campos. Tu eje horizontal inferior define el margen inferior.

**Elimina la “regla tipográfica” y el texto simulado que has utilizado para trabajar.**

En el proceso que se muestra en estas páginas, puedes ver el desarrollo de una retícula de 48 campos (ocho columnas, seis filas), basada en la anchura y el interlineado original del tipo. Esto significa que cuentas con 48 esquinas activas en la página, para situar en ellas tipografía o imágenes.

Una vez que hayas desarrollado tu retícula, busca cuáles son el cuerpo y la longitud de línea adecuados que producen la impresión de que se trata de un pie de ilustración. ¿Cuál es lo suficientemente pequeño y corto? ¿Qué cuerpo es demasiado pequeño? Y, lo más importante: ¿cómo funciona dentro de la retícula? Finalmente, deberás crear el titular más adecuado. ¿Qué cuerpo

es lo bastante grande? O, en ambos casos, ¿se necesita un cambio de tamaño?

A medida que establezcas las muestras de texto, deberás tener en cuenta que tanto la longitud del pie de ilustración como la del titular deberían ser múltiplos de la longitud de las líneas del texto. Los interlineados del pie de ilustración y el titular también deberían ser múltiplos del interlineado del texto (y rara vez serán algo tan sencillo como 1:2; véase página 145 “Alineaciones cruzadas”, y páginas 112-113). Cada pocas líneas, los tres componentes deberían alinearse entre sí. ¿Lo hacen los que has creado tú? Trabaja con ellos hasta que lo consigas.

204 Cuando se utilizan, las retículas de texto tienen que adaptarse a menudo a dos o más niveles de texto, en dos o más cuerpos distintos. En este ejemplo hipotético, se necesitan textos marginales (o caja de destaque) a fin de destacar hechos particulares o de importancia que inciden en el texto principal.

En primer lugar, se determinan el tipo, el cuerpo, el interlineado y la longitud de línea de los textos marginales y el texto.

*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue. duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat*

**Texto**

**Adobe Caslon 10/13 x 20p, ai, mdb**

*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laboreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue.*

**Texto marginal (caja de destaque)**

**Adobe Caslon cursiva**

**8/9,5 x 9p3, ai, mdb**

A continuación, y basándose en las longitudes de línea, se establecen campos horizontales. El texto, tal como se ha compuesto, se adapta especialmente bien a cinco intervalos, pero se requieren ajustes de la longitud de línea.

	<p>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue clavis dolore te feugait nulla facilisis. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue clavis dolore te feugait nulla facilisis. Nam liber tempor cum soluta nobis eleifend option congue nihil imperdiet doming id quod mazim placerat facer possim assum. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat.</p>	<p>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue clavis dolore te feugait nulla facilisis. Nam liber tempor cum soluta nobis eleifend option congue nihil</p>		

Se ajustan las longitudes de línea para que se adapten bien a los cinco campos horizontales. Se comprueba la legibilidad del texto.

<p><i>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. Nam liber tempor cum soluta nobis eleifend</i></p>	<p><i>LoREM ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. LoREM ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi. LoREM ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te feugait nulla facilisi.</i></p>				

Se ajusta el interlineado para permitir la alineación cruzada (se añaden al texto 0,5 p, se eliminan del texto marginal 0,5 p). Ahora, el texto y el texto marginal se alinean; cada tres líneas de texto coinciden con cada cuatro líneas de texto marginal.

m dolor sit amet, consecetuer adipisc- diam nonummy nibh euismod tin- preet dolore magna aliquam erat volut- enim ad minim veniam, quis nostrud ullamcorper suscipit lobortis nisl ut a commodo consequat. Duis autem vel lolor in hendrerit in vulputate velit esse nsequat, vel illum dolore eu feugiat s. at vero eros et accumsan et iusto odio ui blandit praesent luptatum zzril ie duis dolore te feugait nulla facilisi. m dolor sit amet, consecetuer adipisc- diam nonummy nibh euismod tin- preet dolore magna aliquam erat volut- enim ad minim veniam, quis nostrud ullamcorper suscipit lobortis nisl ut a commodo consequat. Duis autem vel			

**Adobe Caslon**  
10/13,5 x 17p3, ai, mdb

Adobe Caslon  
8/9 x 8p, ai, mdb

Basándose en la alineación cruzada, se establecen campos verticales.

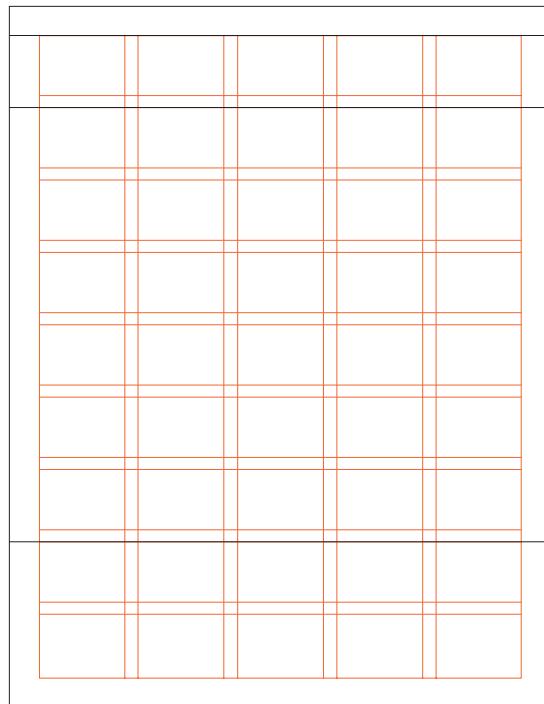
El espacio entre las líneas verticales  
está basado en el interlineado  
de una línea de texto.

Finalmente, la retícula se pone a prueba componiendo diferentes maquetaciones posibles. Se añaden titulares para los textos marginales, cuya línea descendente es el límite inferior de los campos de la retícula en los que se han situado, a fin de reforzar el eje horizontal creado por las columnas de texto que hay más abajo.

A continuación se añadirán folios, titulares de texto y titulillos o líneas de pie de página (si es necesario).

## William Wordsworth

**210** Llegamos ahora al punto en el que la retícula se convierte en un sistema para expresar jerarquía. Se establecen ejes horizontales para los textos principales, secundarios y terciarios. Además de por el tamaño del texto y por la anchura de la línea, el "tono de voz" del texto se expresa por el lugar en el que aparece en la página, de arriba abajo. La orientación a la derecha o a la izquierda del texto solo depende de la extensión que tenga. Y también, dependiendo del contenido, los tres tipos de texto mencionados pueden aparecer o no en la misma página o doble página.



↳ ... **Texto principal**

↳ ... **Texto secundario, cabeceras de capítulos**

↳ ... **Texto terciario**

Los ejemplos de la página siguiente muestran que se pueden colocar los folios de manera asimétrica en la doble página siguiendo un sistema reticular.



## Crear una retícula para texto e imágenes

212

La mayoría de las retículas se desarrollan para acompañar tanto el texto como las imágenes. En este caso, el objetivo es desarrollar una retícula para un libro que trata sobre los principios del diseño.

La mayor parte de las imágenes son cuadradas y muestran diversos elementos gráficos (a la derecha). Las imágenes se presentan de una en una, o bien en secuencias de cinco. El texto sirve como introducción y explicación de las composiciones.

El tamaño de la página es B5 (176 x 250 mm), en horizontal. Se establecen unos márgenes aproximados (en la página derecha), y se compone un texto de muestra para determinar el cuerpo del tipo, la longitud de línea y el interlineado (en este caso, todo el texto y los pies de ilustración tienen el mismo cuerpo y el mismo interlineado; las longitudes de línea varían).

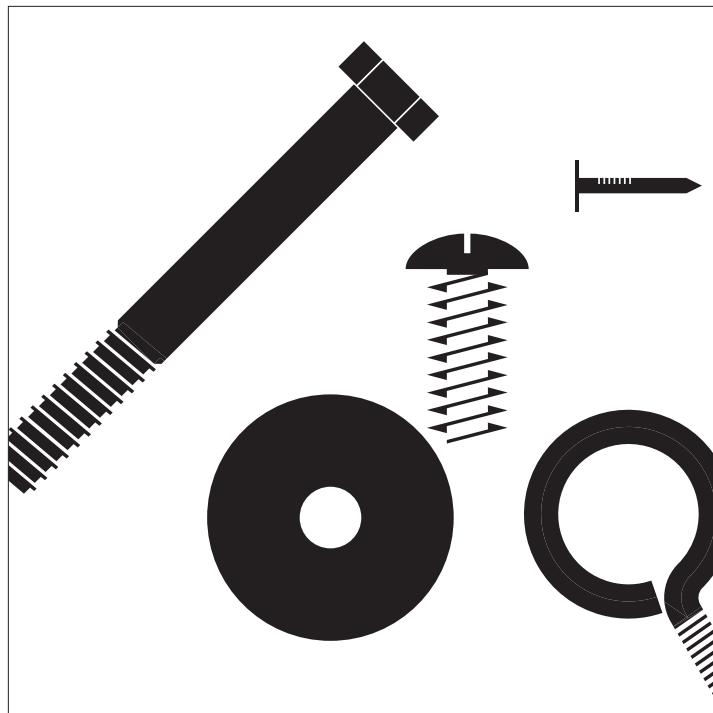
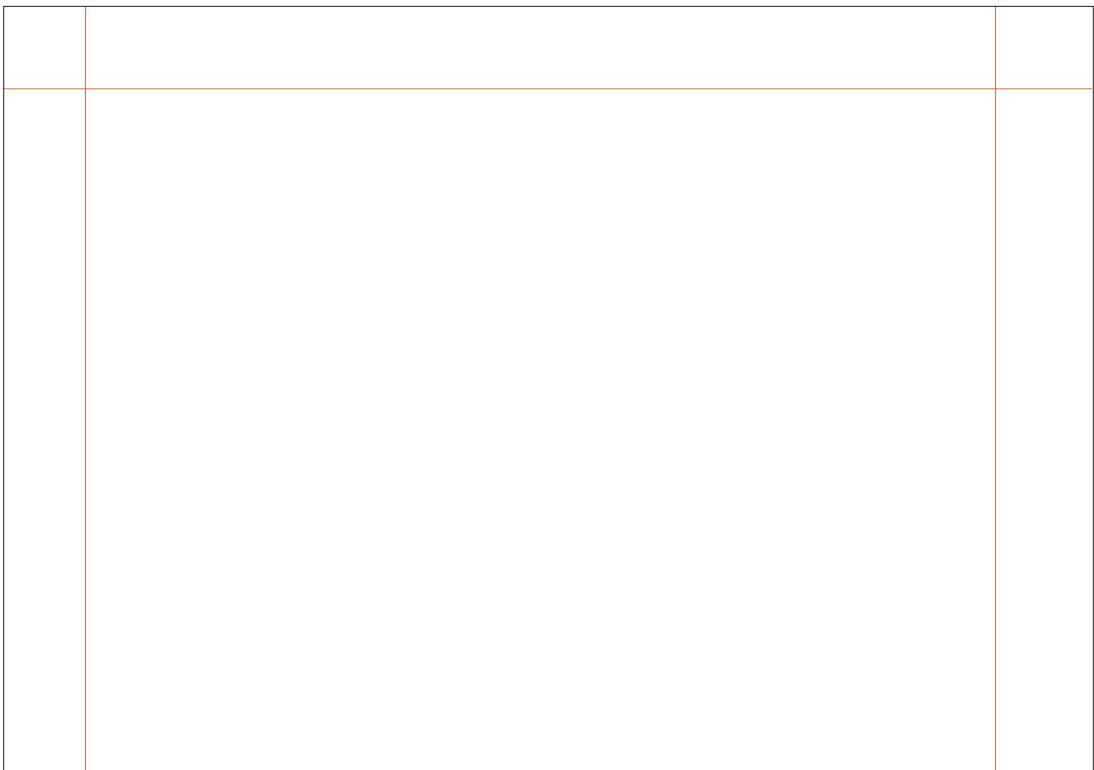


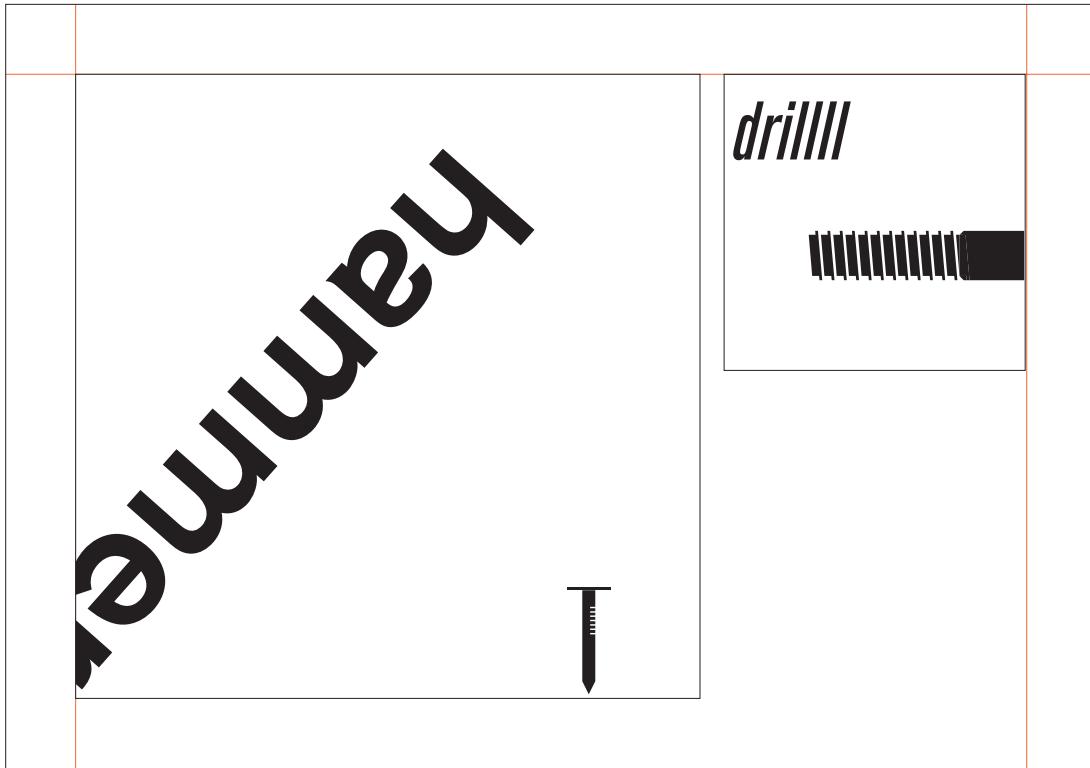
Ilustración típica



## Página con márgenes

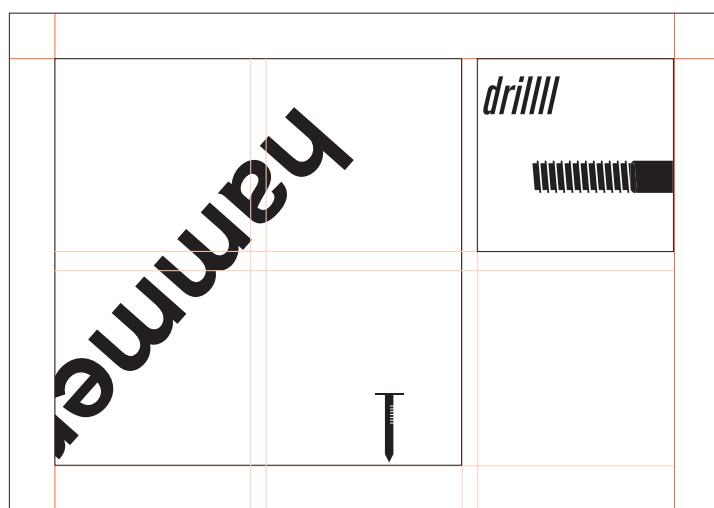
*Consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat.* *Consectetuer adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat.*

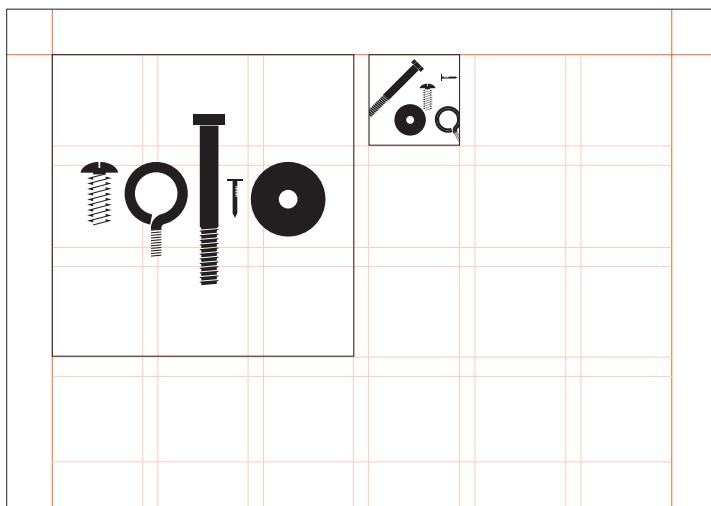
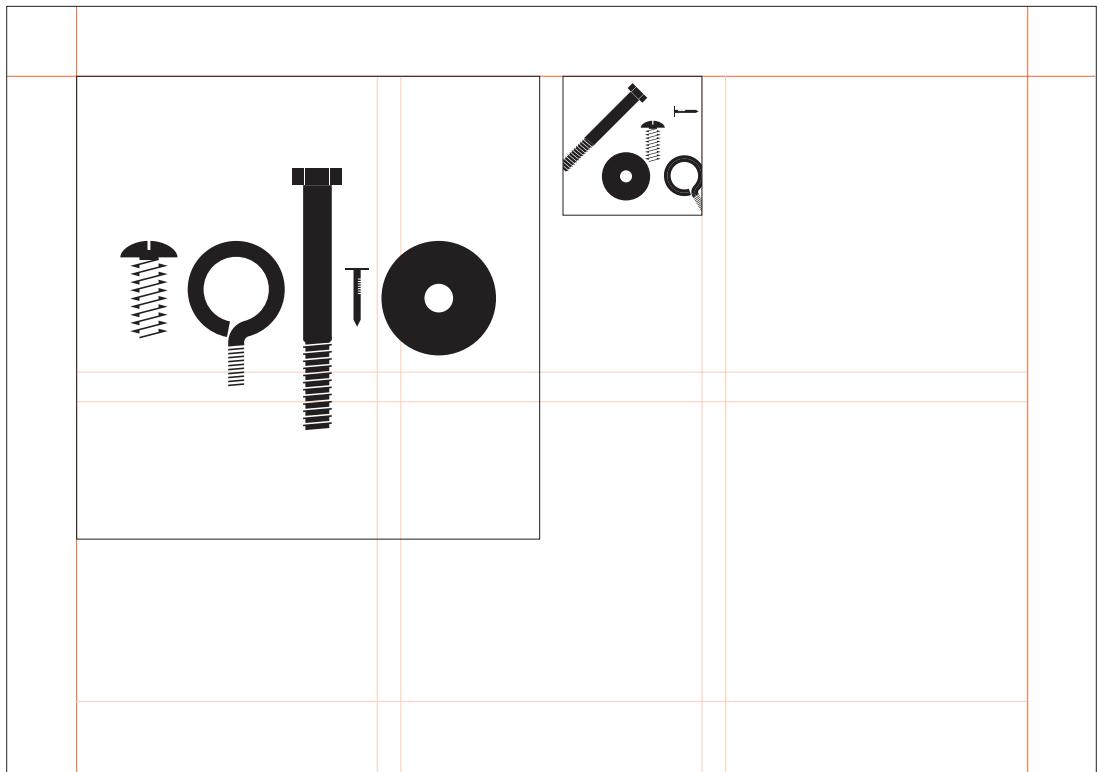
**Texto de muestra**  
**Akzidenz Grotesk fina**  
**8/10,25 x 11p, ai, mdb**



Se prueban diferentes tamaños para las imágenes cuadradas dentro de la página y empiezan a surgir ciertas relaciones entre ellos. Un cuadrado que tenga más o menos el mismo tamaño que el área de texto ocupa aproximadamente dos tercios de la página. Tal como cabía esperar, un cuadrado que tenga por altura la mitad de la página tiene también, más o menos, un tercio de su anchura. Y un cuadrado cuya altura sea un cuarto de la página tendrá aproximadamente un sexto de su anchura.

Estas sencillas disposiciones sugieren de inmediato seis intervalos horizontales a lo largo de la doble página. También sugieren cuatro intervalos verticales; sin embargo, para determinar con exactitud dónde ocurrirán esos intervalos, necesitamos colocar el texto.





Cuando se coloca el texto, vemos que los intervalos horizontales que este sugiere no se corresponden con los que indican las imágenes. Una respuesta obvia a esta discrepancia sería alterar la longitud de línea del texto, a fin de ajustarlo a la estructura existente. No obstante, cuando hemos decidido que las longitudes de línea que dictan las imágenes resultarían demasiado largas o demasiado cortas para el texto, necesitamos considerar una segunda respuesta al problema: alterar los intervalos horizontales. En este caso, si se modifica el número de intervalos, que pasan de seis a doce, se logra un formato que se adapta tanto a la imagen como al texto.

Ya hemos decidido que las imágenes sugieren cuatro intervalos verticales. Nuestro texto, tal como está compuesto, nos permite entre treinta y cuarenta líneas de texto por página. Si establecemos nueve líneas de texto por campo, obtendremos los cuatro intervalos verticales que las imágenes sugieren.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascentur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu sed nunc posuere lobortis. Suspendisse tristique. Phasellus pellentesque, lectus vitae imperdiet mollis, turpis elit ornare nibh, et fringilla lorem tellus nec nunc. Duis blandit dolor non urna. Ut nec metus non metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor elit. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempor et, tincidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justo, ullamcorper ac, malesuada a, ultricies eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum vel augue hendrerit bibendum. Aliquam rhoncus placerat; veli. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis elit ac nunc. Praesent arcu justo, mollis eu, consectetur id, iempus ac, pede. Cras luctus massa ac mi. Curabitur quis metus quis sapien luctus tristique. Donec tristique bibendum massa. Quisque nisi tellus, feugiat eget, laoreet pharetra, malesuada pulvinar, augue. Aenean ut ligula vitae nulla euismod pellen-tesque. Vivamus sit amet leo quis wisi lacinia semper. Aliquam at tortor non nunc faucibus ultricies. Duis lacinia risus ac tortor luctus vehicula. Morbi enim nibh, consequtat sit amet, elementum eu, tincidunt eget, velit. Aliquam tristique libero adipiscing mi. Suspendisse malesuada vulputate duí.																											

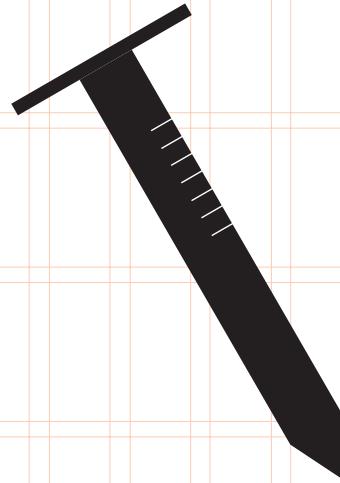
	<p> Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascentur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu sed nunc posuere lobortis. Suspendisse tristique. Phasellus pellenesque, lectus vitae imperdiet mollis, turpis elit ornare nibh, et fringilla lorem tellus nec nunc. Duis blandit dolo non urna. Ut nee metus non metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor elit. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempor et, tincidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justo, ullamcorper ac, malesuada a, ultricies eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum vel augue hendrerit bibendum. Aliquam rhoncus placerat velit. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis elit ac nunc. Praesent arcu justo, mollis eu, consectetur id, tempus ac, pede. Cras luctus massa ac mi. Curabitur quis metus quis sapien luctus tristique. Donec tristique bibendum massa. Quisque nisl tellus, feugiat eget, laoreet pharetra, malesuada pulvinar, augue. Aenean ut ligula vitae nulla euismod pellenesque. Vivamus sit amet leo quis wisi lacinia semper. Aliquam at tortor non nunc faucibus ultricies. Duis lacinia risus ac tortor luctus vehicula. Morbi enim nibh, consequat sit amet, elementum eu, tincidunt eget, velit. Aliquam tristique libero adipiscing mi. Suspendisse malesuada vulputate du.</p>								

Ajustar los espacios implica el mismo proceso que el que se siguió en el ejemplo anterior con el texto. Los espacios verticales entre columnas (arriba) guardan una proporción de 1,5 a 2 veces el tamaño del texto (el cuadratín). Los horizontales equivalen a una línea de interlineado.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer ut libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, hascetur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu sed nunc posuere lobortis.													
<u>Suspendisse tristique. Phasellus pellentesque,</u> lectus vitae imperdiet mollis, turpis elit ornare nibh, et fringilla lorem tellus nec nunc. Duis blandit dolor non urna. Ut nec metus non metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor elit. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempor et, tincidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justo, ullamcorper ac, malesuada a, ultricies eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum													

**Proportion studies**

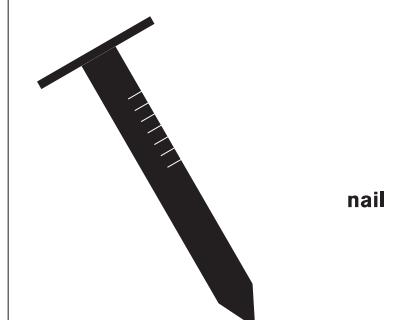
*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascentur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu sed nunc posuere lobortis. Suspendisse tristique. Phasellus pellentesque, lectus vitae imperdiet mollis, turpis elit ornare nibh, et fringilla lorem tellus nec nunc. Duis blandit dolor non urna. Ut nec metus non metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor elit. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempore et, tincidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justo, ullamcorper ac, malesuada a, ultricies eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum vel augue hendrerit bibendum. Aliquam rhoncus placerat velit. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis elit ac nunc.*

**nail**

Debe observarse que la retícula y las imágenes, tal como se las ha colocado, no coinciden del todo. Las imágenes tienden a no llegar al borde inferior de los campos. Esta aparente discrepancia resulta un ejemplo perfecto para comprender la noción de las esquinas activas y pasivas que tienen las retículas. No es necesario que las ilustraciones llenen por completo cada uno de los campos.

**Proportion studies**

*LoREM ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascentur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu sed nunc posuere lobortis. Suspendisse tristique. Phasellus pellentesque, lectus vitae imperdiet mollis, turpis elit ornare nibh, et fringilla lorem tellus nec nunc. Duis blandit dolor non urna. Ut nec metus non metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor elit. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempore et, tincidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justo, ullamcorper ac, malesuada a, ultricies eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum vel augue hendrerit bibendum. Aliquam rhoncus placerat velit. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis elit ac nunc.*

**nail**

**Compression and extraction**

124

*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu sed nunc posuere lobortis. Suspendisse tristique. Phasellus pellentesque, lectus vitae imperdiet mollis, turpis elit ornare nibh, et fringilla lorem tellus nec nunc. Duis blandit dolor non urna. Ut nec metus non metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor elit. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempor et, incidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justo, ullamcorper ac, malesuada a, ultricies eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum vel augue hendrerit bibendum. Aliquam rhoncus placerat velit. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis elit ac nunc.*



*Nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu*



En este caso se ha aplicado la retícula. Obsérvese que la ubicación de los folios activa el eje horizontal que menos se utiliza.

**Compression and extraction**

124

*Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis elit ac nunc.*



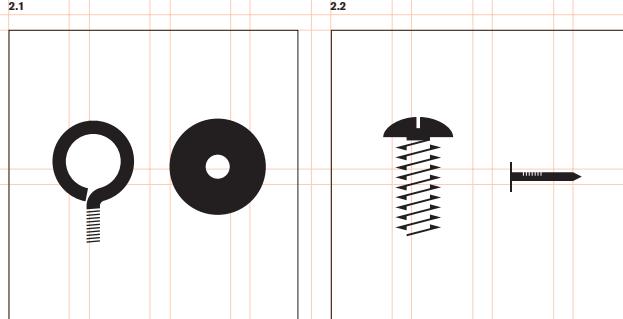
*Nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interdum wisi id nisl. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin at arcu*



## Contrast studies

124

Ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam nibh. Integer eu libero nec leo posuere aliquam. Cum sociis natoque penitus et magnis ad portentum montes, nascentia indicibus mus. Vivamus vitae ipsum at sem venenatis placerat. Phasellus nibh. Proin diam. Donec interuid us id nisi. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Proin ac sed nunc posuere lobortis. Suscipitisse tristique. Phasellus pelleentesque, lectus vitae imperdiet mollis, turpis elli ornata nibh, et fringilla tellus nec nunc. Duis blandit dolor non urna. Ut nec metus nec metus ullamcorper tincidunt. Sed molestie tempor est. Donec feugiat neque a risus. Duis magna libero, pulvinar nec, tempor et, tincidunt non, felis. Etiam a dui. Curabitur purus justi, ullamcorper ac, malesuada a, uttrices eu, dolor. Nullam adipiscing sapien a nibh. Proin vulputate augue. Mauris in ipsum vel augue fermentum libidem. Aliquam rhoncus placerat velit. Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Vestibulum in mauris. Vivamus libero, fringilla at, tempus nec, venenatis eu, eros. Sed iaculis ac nunc.



2.1

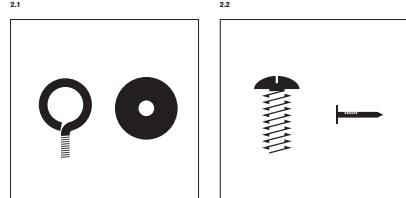
2.

La ubicación de la identificación (“2.1”, etc.) para las imágenes, en la segunda de las dobles páginas que se muestran arriba, demuestra cuándo resulta apropiado romper las reglas: los números se alinean a sus campos por la parte inferior. Si se situasen en la parte superior de sus campos respectivos, su relación con las ilustraciones se perdería. La claridad de significado y la facilidad de la lectura siempre triunfa sobre las limitaciones formales que trae consigo el uso de retículas.

---

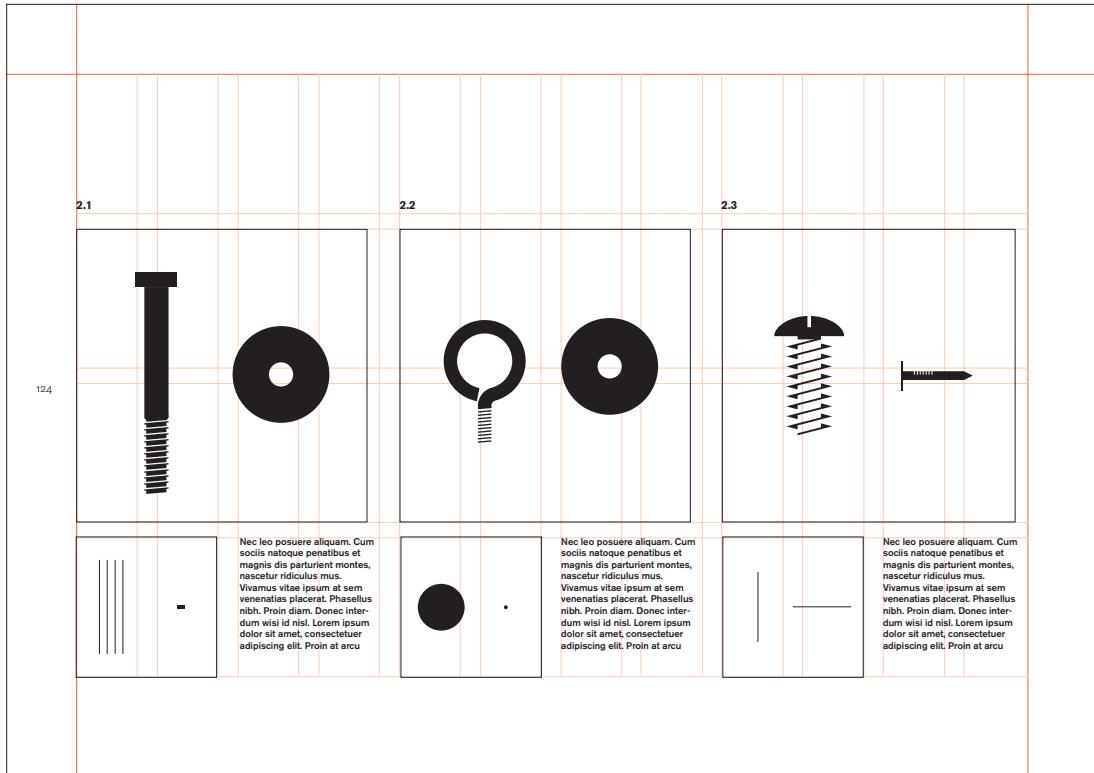
Contract studieca

124 Lumen ipsum dicit et annat. consecutetur  
ad dictum quod. Aliquam nra. Interrog. libeo  
ne leo posse conatur. Cum socius natatio  
peratibus et magis de partitur monte.  
nascitur ruderis. Vetus vnde id latet.  
Proin dicit. Donec interruo. vnde id latet.  
Lumen ipsum dicit et annat. consecutetur ad dictum quod.  
Supradictio. Tertius. Phantasma pellendens  
vita impedit mortis. tulit enim spes nra.  
et fringila tenui loco. neque dicitur.  
Vetus vnde id latet. Proin dicit. Donec  
metus ulanorum ferunt. Sed metole  
tempor. donec fringila neque a rura.  
Dicit magna turba. pulvinar neq; tempor et  
tulit enim spes nra. Proin dicit. Donec  
sputo ulanorum acerbo. malessauda.  
et ultrices oculi. Nolum adaptio sapping  
vita. Pulvinar vagab. Mauis in ipsum  
vita. Proin dicit. Donec interruo. vnde id  
latet. Phantasma pellendens vita impedit  
mortis. Vetus dicit. Vetus dicit. annat.  
consecutetur ad dictum quod. Vestibulum  
in mari. Vlumbus liberis. fringilla at  
tempo. Vetus venerata. e. et. Seducta  
sputo. Ulceris.

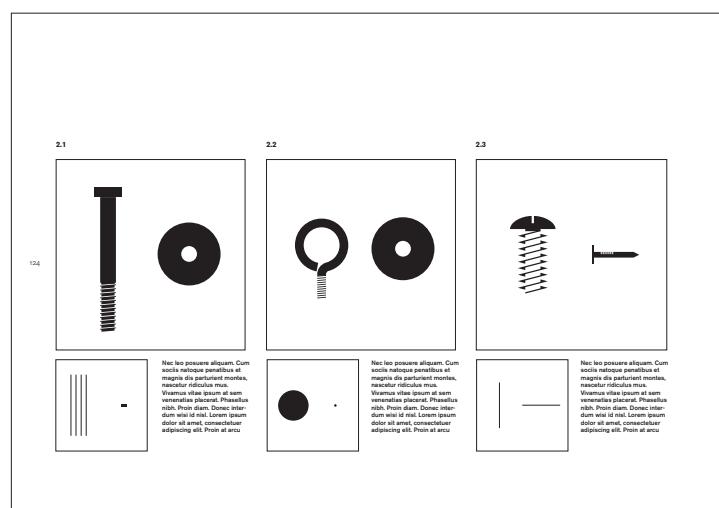


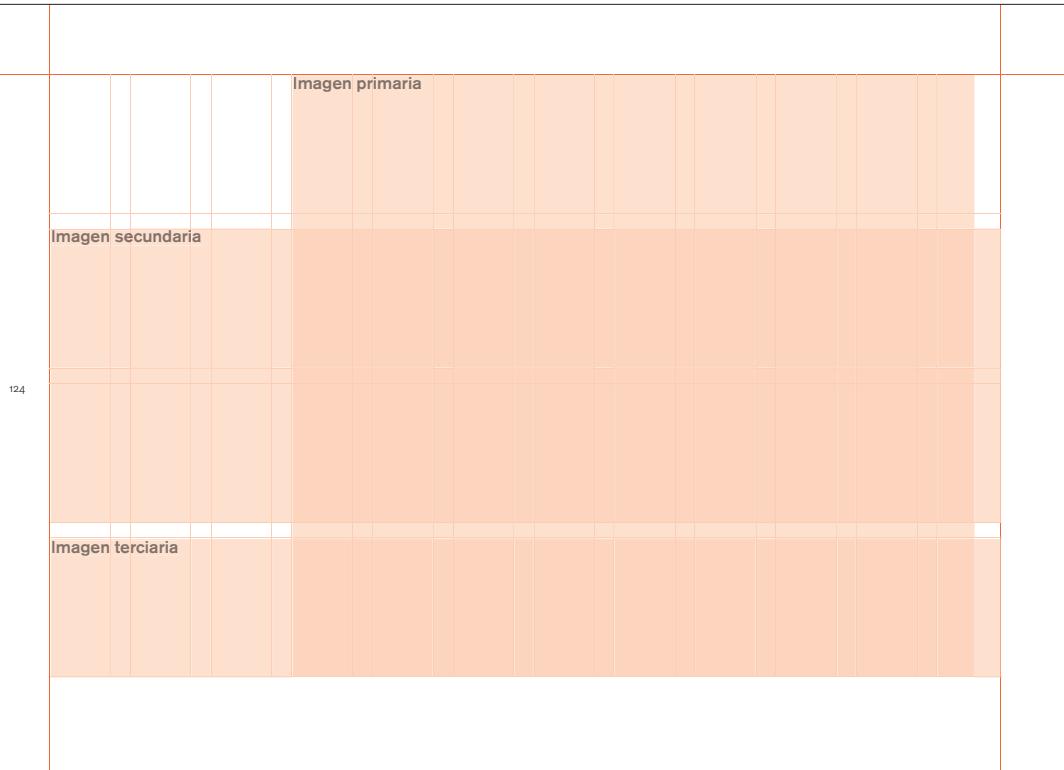
2.1

22



Al mismo tiempo, al colocar la identificación en la parte inferior de un campo se refuerza la estructura de la página —la impresión de que la retícula la ordena—, incluso aunque su colocación específica vaya contra uno de los requisitos que, aparentemente, impone la retícula.





Una vez establecidas todas las relaciones principales entre textos e imágenes, la retícula constituye ahora un auténtico sistema: la lógica de la presentación. La posición en la página es ahora una expresión de jerarquía y significado, no solo una opción estética.



# Conclusiones

226

Más que intentar de resumir las páginas precedentes, quisiera dejaros tres recomendaciones:

## Ve despacio

Mi colega y buena amiga Nina Pattek dice que el proceso de diseño –cómo llegamos desde la idea hasta el producto final– consiste en una serie de “respuestas meditadas a la observación directa”. Este proceso exige que hagamos la única cosa contra la que conspiran nuestros magníficos avances tecnológicos: tomarnos nuestro tiempo. Trabajar en un ordenador es tan fácil y el software es tan potente que los resultados parecen lograrse sin esfuerzo y ser inevitables. Y a muchos de quienes se inician en la tipografía el objeto que va evolucionando en su pantalla puede parecerles acabado cuando en realidad dista mucho de estarlo.

Una parte crucial de este ir despacio consiste en que imprimamos el trabajo que vamos realizando a lo largo del proceso, no solo cuando creamos haber terminado. Esto nos permite apreciar el trabajo desde fuera, nos brinda la posibilidad de verlo tal como es, no necesariamente como desearíamos que fuese. También nos proporciona tiempo para pensar en lo que estamos haciendo. El tiempo es algo esencial para trabajar bien.

## Ten cuidado con la “creatividad”

El artista estadounidense Chuck Close dijo una vez: “la inspiración es para amateurs”. La cuestión es que los profesionales trabajan, conocen los principios, dominan el oficio y comprenden el proceso y se implican en él. Los amateurs pueden albergar ciertas fantasías acerca de ese momento creativo que a todos nos ha sobrevenido a las tres de la madrugada y que nos saca de un salto de la cama. Los profesionales saben que la verdadera inspiración, la verdadera innovación, surge únicamente de un proceso deliberado.

## Mantén los ojos abiertos

Esta obra es solo un punto de partida. Os animo a consultar la bibliografía para aprender lo que otros autores tienen que decir y enseñar acerca de la tipografía. Y, además de eso, mirad alrededor. Cada vez que percibimos lenguaje a través de la mirada, estamos viendo un texto compuesto. Pon a prueba lo que tú harías frente a lo que hacen otros y aprende a articular esas diferencias. Lleva contigo un cuaderno y anota todas tus observaciones. Incluye allí tus ejemplos. Y aprovecha cualquier oportunidad, por muy humilde que sea, para poner texto sobre el papel. Espero que este libro fomente la exploración continuada de un oficio que es exigente y dinámico. Con suerte, servirá de estímulo para un proceso que conduzca a integrar la tipografía en vuestra vida profesional.

## Bibliografía

- Bringhurst, Robert, *The Elements of Typographic Style*, Hartley & Marks, Point Roberts, 2<sup>a</sup> ed. revisada, 1996.
- Carter, Rob; Ben Day, y Philip Meggs, *Typographic Design: Form and Communication*, Van Nonstrand Reinhold, Nueva York, 1993<sup>2</sup>.
- Chapell, Warren, *A Short History of the Printed Word*, Alfred A. Knopff, Nueva York, 1970.
- Craig, James, *Basic Typography: A Design Manual*, Watson-Guptill, Nueva York, 1990.
- Craig, James y Bruce Barton, *Thirty Centuries of Graphic Design*, Watson-Guptill, Nueva York, 1987.
- Diar, Carl, *Design with Type*, University of Toronto Press, Toronto, 1967.
- Diethelm, Walter (en colaboración con la Dra. Marion Diethelm), *Signet, Signal, Symbol: Handbook of International Symbols*, ABC Books, Zúrich, 1976<sup>3</sup>.
- *Visual Transformation*, ABC Books, Zúrich, 1982.
- Friedman, Dan, *Dan Friedman: Radical Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1994.
- Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos marcas, señales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002<sup>8</sup>.
- Gill, Eric, *Un ensayo sobre la tipografía*, Campgràfic Editors, Valencia, 2004.
- Hochuli, Jost y Robin Kinross, *El diseño de libros; práctica y teoría*, Campgràfic Editors, Valencia, 2005.
- Hofmann, Armin, *Manual de diseño gráfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- Hollis, Richard, *El diseño gráfico*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.
- *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*, Laurence King, Londres, 2006.
- Kunz, Willi, *Tipografía: macro y microestética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Lieberman, J. Ben, *Type and Typefaces*, Myriade Press, New Rochelle, 1978<sup>2</sup>.
- Maier, Manfred, *Procesos elementales de proyección y configuración. Curso básico de la Escuela de Artes Aplicadas de Basilea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- McLean, Ruari, *Jan Tschichold: A Life in Typography*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997.
- *Typographer*, Lund Humphries, Londres, 1975.
- Meggs, Philip B., *Historia del diseño gráfico*, McGraw Hill, México, 2000.
- Morison, Stanley, *Four Centuries of Fine Printing*, Barnes & Noble, Nueva York, 4<sup>a</sup> ed. revisada, 1960.
- Müller-Brockmann, Josef, *The Graphic Artist and His Design Problems*, Artur Niggli, Teufen, 1961.
- *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992<sup>2</sup>.
- Josef Müller-Brockmann, *Designer: Pioneer of Swiss Graphic Design*, Lars Müller, Baden, 1995.
- Müller-Brockmann, Josef y Shizuko, *History of the Poster*, Phaidon, Berlín, 2004.
- The Pierpont Morgan Library, *Art of the Printed Book 1455-1955*, con un ensayo de Joseph Blumenthal, David R. Godine, The Pierpont Morgan Library, Nueva York, Boston, 1973.
- Rand, Paul, *From Lascaux to Brooklyn*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- *Thoughts on Design*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1963.
- Rosen, Ben, *Type and Typography: The Designer's Type Book*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1963.
- Ruder, Emil, *Manual de diseño tipográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992<sup>2</sup>.
- Updike, Daniel Berkeley, *Printing Types: Their History, Forms and Use*, 2 vols., Harvard University Press / Belknap Press, Cambridge, Massachusetts, 1962<sup>3</sup>.
- Weingart, Wolfgang, *My Way to Typograph*, Lars Müller, Baden, 2001.
- Wingler, Hans Maria, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Para referencias en la web, véase [www.atypeprimer.com](http://www.atypeprimer.com)

# Índice de términos

228

A, titular 132, 134, 135  
Adobe Systems, Inc. 46  
Caslon 9, 31, 96, 204, 207  
Garamond 26, 27, 28, 72, 97, 148, 150, 152, 154, 193  
agradecimientos 123  
Aicher, Otl 47  
Akzidenz Grotesk 9, 41, 50, 64-69, 80, 188, 213  
Alcuino de York 19, 20  
alfabetos antiguos 16-17  
alineación cruzada 144-145, 203, 207, 208  
alineados, numerales 6  
American Type Founders 36  
ancha, tipografía 8, 62, 81  
anchura de línea 100-103, 118, 149, 205, 206  
anexos 123  
anteportada *véase* portadilla  
Antique 38  
apéndices 123  
ápice 2  
apófige 3  
apóstrofos 131  
arábigos, numerales 19  
Archetype Renner 43  
área de texto *véase* texto, páginas de Aries 42  
Arrighi, Ludovico degli 25  
ascendentes 2, 105  
asta 4  
asteriscos 153  
Avenir 44

B, titular 132, 133, 134  
bandera derecha/izquierda 94, 118, 151, 178  
banderas tipográficas 170-176, 194  
barra trasversal 3  
base, línea de 2  
Baskerville 12, 32, 49, 52, 59, 170  
*véase también* Monotype Corporation  
Baskerville, John 32, 34  
batarde 20, 26  
Bauer Bodoni *véase*

Bodoni  
Bauer, fundición 35, 43  
Bauhaus 40  
Bell 49  
Bembo 12, 13, 25, 32, 48, 96  
Benton, Morris Fuller 36, 173  
Berthold, fundición de tipos 41  
Biblia de Gutenberg 20  
bibliografía 123  
Bifur 14  
Bodoni 8, 12, 49  
    Bauer Bodoni 13, 34, 35, 97, 172  
    Old Face Medium 9  
    Poster Bodoni 173  
Bodoni, Giambattista 34, 172  
brazo 2  
Broadway 14  
Browning, Robert viii  
Brush Script 14  
Bulmer 49

C, titular 132, 133, 134, 135  
caja alta  
    letras de 5, 16, 93  
    numerales de 6, 11, 157  
caja baja  
    letras de 5, 18, 19, 93  
    numerales de 6, 11  
calderón 124  
Caledonia 49  
campos 180, 182, 184  
capitular inicial 118  
Carolomagno 19, 20  
carolingias, minúsculas 19, 20, 48  
Carter, Matthew 46  
Caslon 12, 30, 48  
    *véase también* Adobe Caslon  
Caslon, William 30  
Caslon, William, IV 36, 38, 50  
cedilla 5  
centrado, texto 94, 95, 118  
Century 49  
cero 19  
chinos, caracteres 88  
Civilité 26  
Clarendon 38, 49, 61

clasificación de los tipos 48-50  
Cloister Black 48  
Close, Chuck 226  
Cobden-Sanderson, T. J. 40  
códices 18  
cola 3  
Colines, Simon de 26  
colofón 123  
color, textos de 80-87, 196-199  
    para destacar texto 126, 127, 161  
columnas, organización por 138-143, 180, 194  
comillas 131  
comillas sencillas/dobles 131  
Commercial Pi 7  
compositivos, requisitos 104-105  
comprimidas/condensadas, fuentes 8, 62, 80  
contraforma/contrapun- zón 3, 57-61, 71, 151, 170, 194  
contraportada 122, 123  
contraste, uso del 62-63, 85, 87, 170  
Cooper Black 14  
Courier 99  
créditos, página de 123  
cuadrados, remates 38, 49  
cuadratín 3  
cuarto (formato de papel) 110  
cuello 4  
cursiva romana 18  
cursivas 6, 8, 24, 25, 48, 62, 76, 81, 126, 152  
en subtítulos 134, 153  
“falsas” u oblicuas 6

Dante 48  
    Monotype Dante 26  
Deberny & Peignot, fundición 44  
dedicatoria 123  
descendentes 2, 3, 105  
destacar texto 126-130  
Didot 49, 193 *véase* también Linotype Didot  
Didot, Firmin 34

digital, tipografía 37, 46, 162  
Dijck, Christoffel van 28  
dingbats (ornamentos) 7  
doble arco 4  
dobles páginas 142  
dos tintas, cartel a 196-197  
Dwiggins, W. A. 40

egipcia, tipografía 36, 38  
egipcios, remates 39  
Elzevir, familia 28  
epígrafe 123  
escala 77, 79  
    y color 86, 87  
    y estructura 78  
espaciado entre letras 90, 93  
espaciado entre líneas 149  
en información  
tabulada 157-161  
espacios entre columnas 128, 151, 180, 182, 185, 189, 198, 202, 203, 208, 218  
especímen tipográfico 30, 168-169  
espolón 4  
esquinas activas 184, 203, 220  
Estienne, Henri y Robert 26  
estilo antiguo, tipografías de 6, 48, 49  
etrusco, alfabeto 16, 17  
extranegra, tipografía 8

Fell, Bishop John 28  
fenicio, alfabeto 16, 17  
Fibonacci, secuencia 108-109, 188  
Figgins, Vincent 36, 38  
filetes horizontales 159-161  
fina, tipografía 8  
finales, páginas 122, 123  
floritura 4  
folio (formato de papel) 110  
folios 115, 118, 180, 187, 209, 210, 211, 221  
forma y contraforma 57-61  
formatear texto 94-95  
formatos, establecer 149, 155  
fotocomposición 37, 44  
Foundry, The 43

- Fournier, familia 34  
fracciones, componer 149  
Franklin Gothic 50  
Frutiger 44, 50  
Frutiger, Adrian 39, 44  
fuentes 5-7  
Fust, Johann 20  
Futura 12, 13, 43, 50  
    Futura Black 14  
    Futura Book 9, 98  
gancho 4  
Garamond 12, 27, 48  
    véase también Adobe Garamond  
Garamond, Claude 26  
Gill Sans 9, 12, 42, 50  
Gill, Eric 13, 42, 175  
glosario 123  
Glypha 39, 44  
Gothic  
    News Gothic 50  
    Trade Gothic 50  
gótica de forma 20, 21, 48  
gótica, tipografía 36  
Goudy Text 14, 48  
Goudy, Frederick W. 40  
Grandjean, Philippe 32  
Granjon, Robert 26, 27  
griego, alfabeto 16, 17  
Griffo, Francesco 24, 25  
grotesca, tipografía 50  
“grotesque” 36  
Grotesque Black 9  
Gutenberg, Johann 20  
Haettenschweiler 14  
Helvetica 13, 50, 54, 99  
    Helvetica Black 58  
    Helvetica Neue 44  
Highsmith, Cyrus x  
Hobo 14  
Höll, Louis 35, 172  
    véase también contraste  
hombro 4  
horarios, composición de 156-161  
horcadura 3  
huérfanas, líneas 136  
impar, página 114, 118  
índice 122, 123  
índice alfabético 123  
iniciales, páginas 122, 123  
interlineado 10, 105, 118, 184, 185, 202, 207  
y anchura de línea 100-103  
introducción 123  
ISO, sistema 113  
Ives, Norman 60  
Jannon, Jean 27  
Janson, Anton 29  
Janson/Janson Text 10, 12, 48, 71, 97, 100-103, 105, 118, 126, 127, 162-167, 193  
    véase también Linotype Janson  
Jenson 48  
Jenson, Nicholas 22, 23  
jerarquías, establecer 146-148, 188-191, 196-197, 210, 224  
en negrita 158, 159  
subtítulos 134-135  
Joanna 42  
Johnston, Edward 42  
Jost, Heinrich 172  
justificado, texto 94, 95  
Kaufmann 14  
Kelmscott Press 38  
kerning 90  
Kis, Nicholas 29  
Kuenstler Script 49, 72  
lágrima 3  
Lawson, Alexander 48  
lectura, texto para 14, 114  
legibilidad 117  
letras 2-4  
    anchura de carácter 11  
    comprender las 52-55  
    escritas en vertical 88  
ligaduras 4, 5, 149  
Linotype  
    Didot, 34, 60, 72, 76  
    Glypha 39  
    Janson 28, 29  
listas véase información tabulada  
Lohse, Richard 40  
Majoor, Martin 47  
mancha de texto véase texto, páginas de Manuzio, Aldo 24  
maquetación de texto 116-118  
en columnas 138-143  
véase también sistemas de retículas  
máquina de escribir 99  
márgenes 114, 116, 180, 183, 200, 202, 213  
marginales, textos 204, 209  
mayúsculas 5, 19  
capitales cuadradas 18  
capitales rústicas 18  
lapidarias 17  
versalitas 5, 6, 134  
media, línea 2  
medir la tipografía 10-11  
memorias financieras  
    véase información tabulada  
Memphis 39, 49  
mensaje básico 76  
Meta 50, 174  
    Meta Book 120  
    Meta Normal 9  
    Meta Plus Normal 98  
meteorológicas, tablas  
    véase información tabulada  
minúsculas 19, 20  
Mistral 14, 49, 73  
moderna, tipografía 49  
modulación 4  
Moholy-Nagy, László 40  
Monotype Corporation 25, 175  
    Baskerville 5, 6, 7, 33, 97  
    Dante 26  
Morison, Stanley 25, 33, 40  
Morris, William 38  
muestuario tipográfico 162  
Müller-Brockmann, Josef 40  
negativo, texto en 128  
“negra”, tipografía 8  
negrita 8, 36, 126, 127  
    para destacar texto 76, 79  
    para indicar jerarquía 158, 159  
    para subtítulos 132, 133, 135  
Neuberg, Hans 40  
New Graphic 40  
News Gothic 50  
notas al pie 123  
numerales 6, 11, 19, 149  
    véase también información tabulada  
oblicuas 6  
octavo (formato de papel) 110  
ojal 4  
Onyx 14, 171  
Open Type 11  
Optima 50  
oreja 3  
Ostwald, Wilhelm 113  
Oxford University Press 28  
p véase picas  
páginas  
    numeración véase folios  
    par/impar 114  
    tamaños 110, 118  
palabras clave, destacar 76-77  
Palatino 48  
palo seco, fuentes de 36, 40, 41, 42, 43, 47, 50, 54-55, 63, 120  
Pannartz, Arnold 22, 23  
panza 3  
papel 18  
    tamaños  
    estadounidenses 110-112  
    tamaños europeos 113  
papiro 17  
par, página 114  
párrafos 124-125  
    líneas de blanco entre 149  
pasivas, esquinas 184, 220  
Pattek, Nina 226  
Peignot 14  
pergamino 18  
Perpetua 42, 175  
picas 10  
pico 3  
pie de ilustración 203  
    alineación cruzada 144  
Plantin, Christophe 28

- Plantin-Moretus, familia 28  
 Playbill 14  
 pluma de caña 18  
 portada 122  
 portada 122, 123  
     retícula para 188-193  
 portadilla 122, 123  
 Powell, Gerry 171  
 prefacio 123  
 prensas de impresión 20  
 prólogo 123  
 puntos (unidad de medida) 10  
 puntuación 7, 19  
 Rand, Paul viii  
 recetas, componer 146-155  
 redonda, tipografía en 8 , 81  
 remates 4, 63  
     cuadrados 38, 49  
     curviformes 38  
     egipcios 39  
     véase también palo seco, fuentes de  
 Renner, Paul 43  
 retículas, sistemas de 176, 178, 179, 181  
     componentes 180-187  
     en formatos grandes 194  
     para establecer jerarquías 196-197  
     para texto 200-211  
     para texto e imágenes 212-225  
     sencillas 188-193  
     y composiciones complejas 194  
 ritmo visual 176  
 Rockwell 49  
 Rogers, Bruce 40  
 romano, alfabeto 16, 17, 18, 62  
 romanos, numerales 19  
 Rotis, familia de tipos 47, 50  
 rotunda 20  
 Ruegg, Rudi 62  
 Runic 14  
 sangrar texto 118, 128, 129  
     en párrafos 125  
 sangría francesa 125, 130, 131, 153  
 Scala 50  
 Schöffer, Peter 20, 22  
 script, tipografía 49  
 sección áurea 106-107, 108, 110, 116  
 seminegra, tipografía 8, 9  
 sentido, comprender el de las oraciones 70-79  
     de las palabras 64-69  
 Serifa 12, 13, 44, 49, 98  
 simulado, texto 124  
 sintaxis, examinar la 74-75  
 Slimbach, Robert 27  
 Snell Roundhand 49  
 sobreimpreso, texto 129  
 Spiekermann, Erik 41, 47, 174  
 Spira, Johannes da 22  
 Stempel Foundry 29, 39  
 Stone 50  
 Stone, Sumner 46, 47  
 subtítulos 132-133, 153, 209  
     jerarquía de 134-135  
 Swynheym, Conrad 22, 23  
 Syntax 50  
 tablas véase información tabulada  
 tabulada, información 156-161  
 Tagliente, Giovantonio 25  
 terminal 4  
 texto, cifras de 6  
 texto, páginas de 114-115, 180, 182  
 Textura 20  
 texturas (tipográficas) 96-98  
 Thorne, Robert 36  
 tilde de la ñ 5  
 Times Roman 49, 99  
 tipo, tamaño del véase medir la tipografía  
 tipos 8-9  
     clasificación de los 48-50  
     comparar los 12-13  
     y legibilidad 93, 95, 100, 117  
 idoneidad de 96-98  
     para texto 8  
 y legibilidad 93, 95, 100, 117  
 titular 132, 203  
     alineación cruzada 144-145  
     textos marginales 209  
     véase también título  
 titular secundario véase subtítulo  
 titulares, fuentes para 14, 37, 73, 91, 189  
 titulillos 115, 121, 186, 209  
     al pie 115, 186, 209  
     en el margen 115, 186  
 títulos 153 véase también titulares  
 topos 131  
 Tory, Geofroy 26  
 Tournes, Jean de 26  
 tracking 90-92  
 Trade Gothic 50  
 Trajan 73  
 transición, tipos de 49  
 travesaño 3  
 trazo 2  
 Ts'ai Lun 18  
 Twombly, Carol 31  
 unciales/semiunciales 19  
 Univers 6, 10, 12, 44-45, 46, 50, 52, 54, 72, 76, 91, 98, 126, 127, 157, 167-168  
     Thin Ultra  
     Condensed 9  
 Universal News 7  
 uña 2  
 Updike, Daniel Berkeley 40  
 versalitas, subtítulos en 134  
 vertical, texto en 88  
 vértice 2  
 vitela 18  
 viudas, líneas 136  
 Vivarelli, Carlo 40  
 Voskens, Dirk y Bartholomew 28  
 Walbaum 49  
 Warde, Beatrice 40  
 Wolf, Rudolf 39  
 x, altura de 2, 96