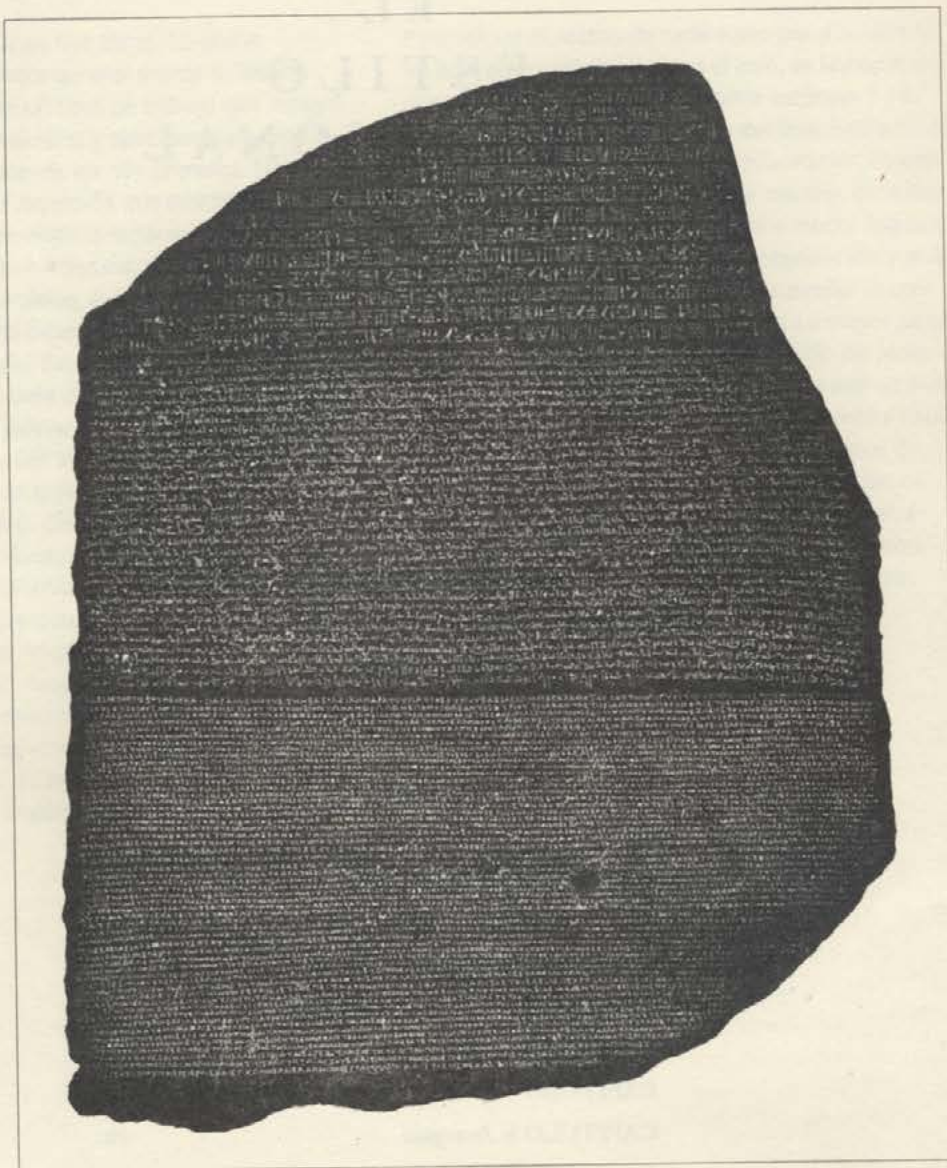


LIBRO 1

EL ESTILO TRADICIONAL

CONTENIDO

<i>Esbozo</i>	17
 I MAQUETACION Y DISEÑO	
 CAPITULO 1: <i>Estructura</i>	23
CAPITULO 2: <i>Principios del diseño</i>	29
CAPITULO 3: <i>Elementos</i>	37
CAPITULO 4: <i>Maquetación</i>	43
 II TIPOGRAFIA TRADICIONAL	
 CAPITULO 1: <i>Orígenes</i>	51
CAPITULO 2: <i>Elección de los caracteres</i>	59
CAPITULO 3: <i>Composición del texto</i>	63
CAPITULO 4: <i>Caracteres de titulares</i>	71
CAPITULO 5: <i>Jerarquía</i>	79
 III EJEMPLOS Y RESUMEN	85



La evolución del estilo tradicional está relacionada con la evolución de nuestra lengua escrita. Así encontramos muchos de los principios propios de este estilo en objetos tan dispares como la piedra Roseta y la página impresa. Con el nacimiento de la tipografía, el formato de la página quedó fijado en el estilo tradicional que tan familiar nos resulta hoy en día.

ESBOZO

El estilo tradicional evolucionó junto con nuestra lengua escrita y cobró forma durante el Renacimiento con la aparición de la imprenta, que unificó las formas de las letras y el modo de representar las palabras en el papel. Las tecnologías posteriores y los avances experimentados por la impresión y la composición tipográfica tienen como punto de partida el estilo tradicional y sus requisitos.

Raíces clásicas

Hemos llamado a este estilo *tradicional*, pero también podríamos calificarlo de *clásico*, pues su estética se estableció a principios del Renacimiento, en el período de resurgimiento de la cultura clásica griega. Los patrones clásicos han seguido siendo parte integrante de nuestra cultura durante siglos. Las proporciones de la tarjeta de visita estándar son las del Partenón de Atenas. La simetría clásica impregna aún el diseño de múltiples objetos, desde una página impresa a la fachada de un edificio o un centro de mesa decorativo.

Las variaciones del estilo tradicional han sido meramente ornamentales. Su estructura permanece intacta y ha sobrevivido al resurgimiento del Gótico, la decoración barroca y la sencillez espartana de los documentos oficiales. La página tipográfica que contemplamos hoy en día en una novela corriente, mantiene una inconfundible similitud con la página de los impresores venecianos del siglo XIV. Las nuevas tecnologías han obligado a introducir ciertas modificaciones en el estilo tradicional, aunque relativamente de menor importancia. En realidad, la tecnología ha evolucionado para satisfacer las necesidades del estilo.

El estilo tradicional lleva implícitas nuestras actitudes culturales básicas y nuestra herencia clásica: la preferencia de continuar las tradiciones pasadas en lugar de seguir las caprichosas tendencias de la moda.

Implicaciones

Los formatos convencionales desarrollados para productos impresos concretos, en particular los que se emplean para la comunicación formal, se realizan en el estilo tradicional, pues éste ha sido el estilo dominante durante siglos.



Estética clásica

Incluso cuando vemos bocetos de maqueta muy pequeños, podemos diferenciar una invitación de boda de una tarjeta de negocios, o una página de libro de un anuncio. Estos formatos no representan el modo «correcto» de diseñar estos productos, pues no son sino simples maquetas convencionales que han evolucionado dentro del estilo tradicional.

Una de las razones principales de la supervivencia del estilo tradicional es que el oficio de la impresión se aprendía según el modelo maestro-aprendiz y siempre había una forma correcta o incorrecta de hacer las cosas. El modo correcto era el modo en que el maestro, y quizá sus maestros antes que él, trabajaba.

Aunque resultaría tranquilizador pensar que la validez intrínseca de la estética clásica es la causa de su profundo arraigo en nuestra cultura, es más probable que la aparente atemporalidad del estilo resida en el hecho de que la impresión y la tipografía nacieron en y del Renacimiento, período durante el cuál dominaba la estética griega y romana. Los primeros maestros tipográficos fueron renacentistas y sus patrones clásicos establecieron nuestra tradición tipográfica.

EVOLUCION BASADA EN EL LENGUAJE

El lenguaje escrito surgió como vehículo para registrar el pensamiento y su objetivo continúa dominando y rigiendo el estilo tradicional en la actualidad. El estilo tradicional ha evolucionado estructuralmente a partir de nuestra lengua escrita, distribuida en líneas que se leen de izquierda a derecha; comienza en la parte superior y termina en la inferior. La piedra Roseta es exponente de esta estructura y de la textura de página manuscrita propia de los escribas monásticos o la página tipográfica actual.

Funcionalidad

Dado que se basa en el lenguaje, se dice que el estilo tradicional posee una estructura *lineal* (presentamos la información comenzando por el principio y continuando hasta el final). El tipógrafo británico Stanley Morison observó que la página tipográfica era «el medio eficaz al servicio de un fin esencialmente utilitario y sólo accidentalmente estético.» Sólo en la medida

en que percibimos el registro del pensamiento como habilidad, y la habilidad como arte, ha sido posible desarrollar los patrones estéticos en relación con la página impresa. Es tanto la búsqueda de la excelencia estética por parte del diseñador tipográfico como el deseo de desarrollar un medio para registrar el pensamiento, lo que inspira la aparición de nuevos caracteres tipográficos. Después de varios años de evolución, el carácter tipográfico sólo merece el aprecio de unos pocos, pues un carácter bien diseñado es *transparente* y pasa totalmente inadvertido a los ojos del lector. La transparencia debe ser una característica de toda comunicación, pues nuestra conciencia del medio utilizado para transmitir un mensaje distrae nuestra atención del mensaje en sí.

Transparencia

Cuando aprendimos a redactar temas y mecanografiar informes, la mayoría de nosotros no teníamos conciencia de estar aprendiendo la base del diseño y la tipografía tradicionales. El enfoque tradicional aparece reflejado en manuscritos mecanografiados, informes técnicos y las novelas que leemos por placer. Sin embargo, para utilizar esta estructura como un estilo de diseño, hemos de aprender a manejarla de un modo ingenioso. El primer paso de este proceso consiste en distinguir entre convención y estilo.

Convenciones

MAS ALLA DE LA PAGINA MECANOGRAFIADA

Muchos de nosotros estamos familiarizados con la máquina de escribir y nos hemos esforzado en el estudio de los formatos mecanográficos. La máquina de escribir ha contribuido a nuestro condicionamiento cultural y el procesador de textos se ha ceñido más estrechamente a las convenciones de la mecanografía que a los principios de la tipografía. Para hacer un uso eficaz de la tipografía hemos de desprendernos de los hábitos adquiridos en la máquina de escribir.

*Limitaciones de la
máquina de escribir*

La máquina de escribir convencional tiene un sólo tamaño y peso de letra. Su letra es *monofuente*, es decir, cada letra ocupa exactamente el mismo espacio en la línea, ya sea una *i* o una *M*. Así, dos líneas mecanografiadas de igual medida tienen idéntico número de caracteres. Dado que

el espacio entre las letras es tan grande, nos vemos obligados a añadir un espacio extra después de los signos de puntuación. Esta práctica nos ayuda también a distinguir una coma de un punto cuando la reproducción es pobre. Puesto que la máquina de escribir tiene un sólo tamaño y peso de letra, la única posibilidad para realzar una palabra es el uso de la mayúscula, el subrayado o la modificación del espacio antes, después o dentro de la palabra.

Si bien los procesadores de textos y los ordenadores personales están dotados en la actualidad de funciones tipográficas, son muchos los que siguen usando las convenciones de formato ideadas para compensar las limitaciones de la máquina de escribir. Los procesadores de texto utilizan fuentes de espacio variable. A diferencia de la letra monofuente de la máquina de escribir, cada letra no ocupa en los procesadores más espacio del necesario. En virtud de ello, no necesitamos los espacios extra que antes se insertaban para mayor claridad del texto mecanografiado. Además, puesto que los equipos de tratamiento de textos ofrecen la posibilidad de letra negrita o cursiva, ya no es necesario recurrir al subrayado o las mayúsculas para enfatizar determinado aspecto.

CARACTERÍSTICAS

La página tradicional tiene como objetivo la combinación armónica de texturas en un marco simétrico y pasivo. La página tradicional no ofrece sorpresas ni emociones, a menos que el escritor haya incluido dichas características en las propias palabras. Es tan previsible y familiar como los demás elementos de nuestra tradición cultural. Si bien su uso se ha limitado en la actualidad principalmente al diseño de libros, la imagen corporativa conservadora o publicaciones defensoras del gusto tradicional, como el *Wall Street Journal*, *Harper's* o el *New Yorker*, el estilo tradicional sigue siendo una opción posible para cualquier producto impreso que busque la linealidad, la simetría, el formalismo y el énfasis tipográfico.

SECCION I

MAQUETACION
Y DISEÑO

[illegible][illegible]

1.1. UNA PAGINA TRADICIONAL TIPICA

La sencilla estructura de la página tradicional se utiliza desde hace siglos. La estructura se determina de fuera hacia adentro, tomando como base el tamaño de la página y sus proporciones para construir los márgenes. El ejemplo que aquí se ofrece corresponde al libro *Historia Ecclesiastica*, de Eusebio, edición en griego de Robert Estienne, París 1544.

CAPITULO 1: ESTRUCTURA

Comprendemos mejor la página tradicional si aprendemos cuál es su estructura y cuáles son las relaciones de proporción que se establecen en la página. La estructura de la página tradicional es, desde el punto de vista clásico, muy sencilla, y se basa en los principios matemáticos y geométricos griegos redescubiertos durante el Renacimiento. La estructura de la página tradicional consta normalmente de un eje central y márgenes. Rara vez se añade algo más.

Al construir los márgenes geoméricamente, evitamos el uso de números y cálculos y para ello no es necesario saber matemáticas. Hacia la Segunda Guerra Mundial la construcción geométrica se abandonó en favor de tablas numéricas. En el transcurso de esta transición de la geometría a la aritmética, no sólo se perdieron las relaciones inherentes al proceso de construcción sino que también se modificaron las proporciones tradicionales para adaptarse a cualquier medida de escala. Al construir los márgenes *vemos* las proporciones y relaciones que éstos establecen entre longitudes y espacios, mientras que los números sólo las llevan implícitas. La comprensión visual de la proporción convierte la construcción de márgenes en un valioso ejercicio, aun cuando posteriormente decidamos pasar los resultados a números para que se adapten a cualquier tecnología.

Construcción

CONSTRUCCION DE LOS MARGENES

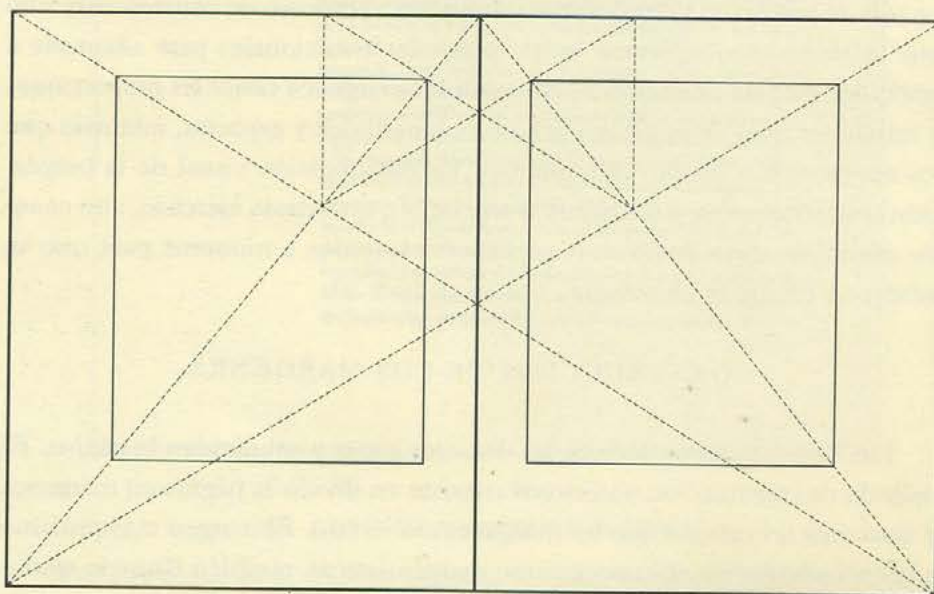
Las construcciones definen las distintas zonas y subdividen la página. El método de construcción tradicional consiste en dividir la página en márgenes y *zona viva* (el espacio que los márgenes encierran). El margen más próximo a la encuadernación se conoce como margen *interno*, también llamado *media-nil de lomo*. Normalmente las páginas se ven de dos en dos, formando una

doble página (dos páginas enfrentadas), y es la doble página más que la página sencilla lo que sirve de base a la construcción de páginas. Las páginas sencillas, sin encuadernar, recibirán un tratamiento independiente en este capítulo. Los sistemas de construcción de márgenes se han utilizado durante siglos, y aunque hay algunos métodos muy similares, todos ellos emplean las diagonales de página y doble página para obtener resultados similares.

En la figura 1.2 se muestra un sistema típico de construcción de margen. Los márgenes se basan en el tamaño y la forma de la doble página y son definidos por las diagonales de la misma. Los márgenes tradicionales dividen característicamente la página por la mitad, de manera que una mitad se reserva para los márgenes y otra para la zona viva (véase el tema 3 del libro de trabajo).

MODIFICACION DE LOS MARGENES

Si bien los márgenes se ajustan en ocasiones por razones estéticas, la mayor parte de las modificaciones se efectúan por razones prácticas o de eco-



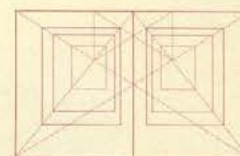
1.2. CONSTRUCCION DE UNA PAGINA TRADICIONAL

nomía. El ajuste más común es el estrechamiento de los márgenes para incluir más información en la página. A fin de ahorrar espacio, el diseñador también puede optar por modificar el tamaño o la posición de los elementos, o por cambiar de tipografía. Estos otros ajustes son en general más eficaces y no amenazan el equilibrio de la página.

Para conservar las proporciones básicas, el ajuste de los márgenes debe realizarse a lo largo de las diagonales de página y doble página, como se indica en el diagrama de la derecha. El ajuste de los márgenes no tiene por qué ser extremo para que resulte eficaz. Puesto que la zona viva de la página tradicional está llena, un cambio, por muy pequeño que sea, puede tener importantes consecuencias.

Los conceptos de estrecho y ancho responden a lo que entendemos por normal. En la página tradicional, lo «normal» es la división de la página al 50% establecida hace cientos de años. Los márgenes que presentan mayor medida responden a diferentes connotaciones. Por ejemplo, con frecuencia asociamos los márgenes muy estrechos con novelas baratas e información desechable. Sin embargo, los márgenes ligeramente inferiores a lo normal, implican seriedad (un reportaje científico no tiene márgenes anchos), y a pesar de que los márgenes excesivamente amplios pueden resultar ostentosos y su contenido puede calificarse de superficial, los márgenes un poco más anchos de los normal denotan elegancia y cuidado.

Mientras que los márgenes más anchos sólo tienen la limitación de ser o no adecuados, la estrechez de los márgenes queda limitada por cuestiones de orden práctico: los márgenes deben dejar un espacio amplio para la encuadernación y el guillotinado del papel, así como para que el lector sujete el documento impreso sin tapar ninguna información. Los documentos gruesos y ciertos tipos de encuadernación hacen que las páginas se curven excesivamente al abrir el libro, de modo que los márgenes internos deben ser lo suficientemente amplios como para que se pueda leer el texto. La mayor parte de los productos impresos se guillotinan después de la encuadernación, a veces en grandes cantidades, lo que obliga a tener en cuenta también esta circunstancia. Todo error acaecido durante la maquetación, la impresión, la



Definición de los márgenes normales

Consideraciones funcionales

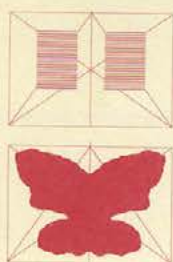
encuadernación o el guillotinado resulta mucho más evidente si los márgenes son muy estrechos.

Los márgenes tienen especial importancia en la página tradicional, pues contrastan con la zona viva, además de servir a otros fines. En el pasado, el lector utilizaba el amplio margen de los textos antiguos para hacer anotaciones. El lector actual acogería con agrado un margen amplio por la misma razón. Este uso de los márgenes en favor de ciertos elementos conduce a menudo a la división de la zona viva en dos columnas, una para el texto y otra para pies y subtítulos.

Estética como función

Los ajustes y decisiones finales con respecto a los márgenes deben ser posteriores al análisis de cada caso concreto y tener en cuenta las necesidades del estilo. Entre éstas se incluyen consideraciones estéticas además de funcionales. Para muchos diseñadores lo estético forma parte de lo funcional, en la medida en que el lector en potencia puede sentirse atraído por el diseño antes de recibir la información.

SIMETRÍA ESTRUCTURAL



La simetría es parte integrante de la estructura de página tradicional. La base estructural de la simetría es el *eje* vertical, centrado en la zona viva de cada página. Los elementos integrados en la zona viva se centran en este eje vertical. A pesar de que una hoja sencilla es asimétrica, dado que sus márgenes laterales no son iguales, las páginas se combinan en una doble página para dar lugar a un todo simétrico, del mismo modo en que las alas extendidas de una mariposa ofrecen una forma simétrica. Cada página tiene su propio eje; en el punto de encuentro de los bordes interiores de las páginas se crea un tercer eje, situado en el centro de la doble página. Así pues, desde el punto de vista estructural, la página tradicional consta de dos estructuras de alineación que se excluyen mutuamente y que exigen simetría. Si bien el eje de la doble página sirve para alinear elementos como el folio, o los ladillos, la simetría del eje de la página debe ser dominante.

MAYOR COMPLEJIDAD

La estructura de la página clásica que acabamos de describir es válida para casi todas las aplicaciones de la maquetación. Hemos de tener en cuenta que el interés visual es provocado con gran frecuencia por los elementos de la página y no por la estructura que los sostiene. Esta lección es sin duda evidente: la sencilla estructura de la mariposa, por ejemplo, ha sido objeto de admiración durante siglos por su belleza y diversidad. Lo mismo ocurre con la página impresa. Bajo ningún concepto debemos estropear su sencillez, salvo cuando no se ajuste a las necesidades de organización.

El estilo en tipografía

La decisión de utilizar columnas múltiples, por ejemplo, se toma con frecuencia arbitrariamente porque el diseñador, normalmente, está acostumbrado a las columnas múltiples de periódicos y revistas. Las columnas múltiples con frecuencia añaden complejidad a la estructura de la página; cada columna introduce un nuevo eje, lo que suele dificultar la introducción de titulares y la colocación de otros elementos.

Si pensamos creativamente desde *dentro* de las limitaciones estilísticas en lugar de escaparnos cuando el camino se vuelve tortuoso, podemos encontrar soluciones que no provoquen conflictos de estilo. Por ejemplo, los márgenes pueden servir para incluir determinados elementos, haciendo innecesaria una segunda columna.

Mayor diversidad

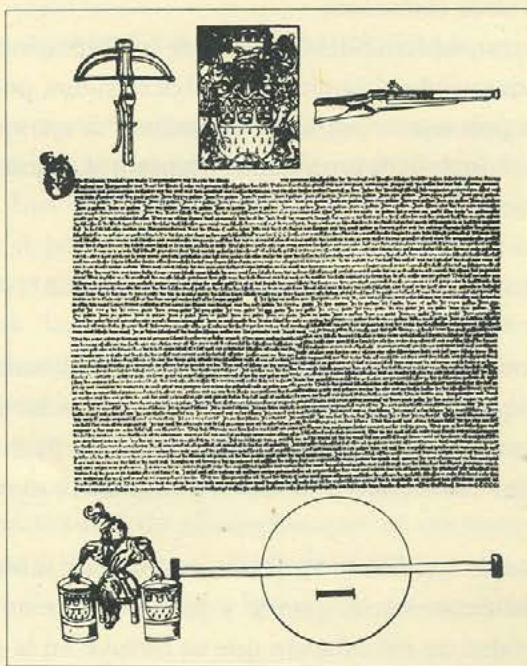
ESTRUCTURACION DE LA PAGINA SENCILLA

Una página sencilla es una hoja de papel independiente y sin encuadernar, como una etiqueta, un cartel, un anuncio o una octavilla. Su maquetación y estructura es mucho más flexible que la de las páginas consecutivas, que deben guardar coherencia y están supeditadas a cuestiones como la encuadernación.

Los márgenes sólo son útiles cuando la cantidad de información que han de contener es suficientemente grande y puede influir en el ajuste de los mismos. Si la cantidad de información que se incluye en la página es escasa,

los márgenes pueden carecer de utilidad. El diseñador necesita a veces confiar en estructuras adicionales o suplementarias, como guías de posición que subdividen la página en espacios proporcionalmente relacionados (véase tema 7 del libro de trabajo). Estas estructuras permiten tomar decisiones para una distribución de los elementos que de otro modo sería arbitraria y pueden usarse sin ningún método de construcción de márgenes.

Para la construcción de márgenes en la página sencilla, debe seguirse un procedimiento distinto al utilizado en los márgenes de la doble página (véanse temas 5 y 6 del libro de trabajo). En el ejemplo de página que abajo se ofrece, los tamaños y proporciones de las ilustraciones contribuyeron a determinar los márgenes, definiendo el área del texto. El mensaje de esta hoja, que data aproximadamente del año 1500, iba dirigido tanto al público culto como al público iletrado.



1.3. PAGINA SENCILLA NO ESTRUCTURADA

CAPITULO 2: PRINCIPIOS DEL DISEÑO

La página tradicional materializa una serie de principios que reflejan la sencillez clásica de comienzos del Renacimiento y el carácter lineal de la lengua escrita. Toda decisión de diseño en el marco de este estilo debe estar gobernada por un buen entendimiento y una esmerada aplicación de los principios tradicionales. Sin embargo, el constante bombardeo de los anuncios de televisión, la publicidad por correo, las revistas, los folletos autoeditados y las vallas publicitarias, impregnan nuestra sensibilidad hacia el diseño hasta tal punto que, para bien o para mal, puede haber comenzado a influir en nuestra estética de diseño. La influencia de estos medios es tan poderosa que ya no podemos trabajar en el marco del estilo tradicional, o nos vemos obligados a reaccionar abiertamente contra la influencia moderna, volviéndonos más tradicionales que los tradicionalistas y expresando una suerte de versión estereotípica de este estilo.

Influencias estéticas

Las distintas opciones que tomamos en nuestro trabajo reflejan directamente nuestros gustos y preferencias estéticas, más allá del estilo, la tecnología o el concepto del propio proyecto.

ESTETICA

El diseño no es sólo cuestión de función o estructura, también lo es de estética. Si bien la estética alude a lo que nos parece agradable o hermoso, en el estilo tradicional se refiere a la estética clásica que, por definición, encuentra la belleza en la sencillez y la armonía pasiva. Sin embargo, trabajar con parámetros de diseño no garantiza la obtención de un resultado determinado. Los gustos personales también afloran a la superficie. Así pues, hemos de ser conscientes de nuestras preferencias y estar preparados para integrar o sublimar nuestros gustos personales en beneficio del estilo o del diseño.

Gusto personal

Con frecuencia, lo familiar nos resulta más agradable que lo desconocido, así como lo nuevo y exótico encierra para nosotros mucho más atractivo que lo ya conocido. Si siempre hemos estado rodeados de sencillez, un enfoque decorativo puede resultar muy sugerente. Y al contrario, si nuestro mundo es visualmente recargado, podemos hallar alivio en la sencillez. Hemos de ser cautos a la hora de tomar una decisión sólo en busca de un cambio o para evitar el mismo.

La fascinación por lo exótico puede interferir en nuestro trabajo según el estilo tradicional en ciertas ocasiones, pero también es uno de los factores que contribuyen a que este estilo renazca con éxito. El estilo tradicional debe agradecer su resurgimiento periódico tanto a su novedad como elemento silencioso y pasivo en el vertiginoso mundo moderno, como a su agradable familiaridad.

PRINCIPIOS VISUALES

Los principios de percepción visual tan corrientes para el diseñador actual no se definieron formalmente hasta comienzos del siglo XX, cuando hizo su aparición la psicología experimental. A pesar de que el tipógrafo tradicional no conocía por su nombre los principios de la Gestalt, su uso había evolucionado a lo largo de los siglos. El estilo moderno adopta dichos principios visuales, pero es justo considerar que muchos de los principios que cobran forma en este estilo, surgieron como reacción al entorno gráfico de la época.

El diseñador tradicional se fiaba más de su propia vista que de instrumentos de precisión o principios abstractos. La observación le enseñó que el centro óptico se hallaba siempre un poco por encima del centro mecánico, por lo que siempre situaba el peso del diseño por encima de la sección media de la página. Otra práctica habitual era la de modificar el tamaño de ciertos elementos, como los caracteres, lo suficiente como para captar la atención del lector, pero no tanto como para modificar su percepción. Esta práctica contribuía además a conservar la uniformidad de textura en la página y el equilibrio entre los distintos elementos.

Una buena prueba del valor de los principios clásicos es que la página creada por los impresores venecianos durante el Renacimiento, sigue siendo

la preferida de los lectores actuales y apenas es objeto de modificaciones. Los principios visuales representados por el estilo tradicional, reflejan siglos de refinamiento y experimentación.

*Supervivencia de la
página de texto*

ORDEN VERSUS CAOS

Uno de los puntos de coincidencia entre el estilo moderno y el estilo tradicional es que la comunicación depende del orden. Suele decirse que el ser humano pone orden en un universo caótico, y podemos asumir sin miedo a equivocarnos que los lectores buscan orden y sentido en la página impresa. El sentido está relacionado con cambios de tamaño, espaciado o uso de las mayúsculas, por ejemplo. Cuando este tipo de cambios se realizan sólo por afán de variedad, el resultado es que confunden al lector. Los cambios de tamaño, contraste, textura y posición relativa, implican una *jerarquía visual*, o un orden de importancia relativa, que debe hacerse eco de la jerarquía del texto escrito. La jerarquía visual ayuda a establecer una sutil diferencia entre los distintos elementos y debe utilizarse con cautela.

Jerarquía visual

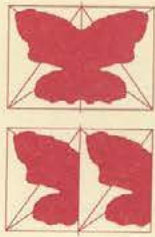
La coherencia y la repetición determinan la estructura, aspecto muy importante del orden, sobre todo en diseños secuenciales, como libros y revistas. Como lectores experimentados, hemos aprendido a exigir una estructura y anticiparnos a ella. Sin embargo, el exceso de coherencia en la página es como una larga temporada de mal tiempo (un poco de variedad será tan bien recibido como un rayo de sol). Para los lectores jóvenes la variedad suele introducirse en forma de ilustraciones, que añaden un agradable contraste al frío gris de la página de texto. Los niños suelen juzgar el libro por el número de ilustraciones que contiene. La respuesta de los adultos es más sutil. Ciertos elementos, como subtítulos o capitulares grandes, pueden introducir suficiente variedad en una página de texto. Para los lectores adultos el exceso de variedad resulta a veces demasiado distrayente.

Estructura frente a variedad

Los recursos decorativos no ofrecen sino alivio visual. Otros elementos adicionales, como diagramas, ilustraciones o fotografías, también pueden

ofrecer información. Dado que los elementos visuales no son siempre idénticos, es preciso valorar su aportación a cada diseño individual, en lugar de incluirlos por el mero hecho de alegrar una página aburrida.

SIMETRÍA



Hay diferentes tipos de simetría. La simetría utilizada en la página tradicional es la *simetría bilateral*: la de la mariposa y el cuerpo humano. Este tipo de simetría se basa en un eje vertical central, una línea invisible que divide el todo en dos mitades iguales. La maqueta asimétrica está bien equilibrada, pero una maqueta equilibrada no tiene por qué ser necesariamente simétrica. En los dibujos de la izquierda, ambas dobles páginas tienen el mismo peso a cada lado del eje, pero sólo la de arriba es simétrica. Mientras que la simetría es algo mecánico y relativamente fácil de conseguir, el equilibrio es más subjetivo y requiere práctica y aprendizaje.

La simetría es parte integrante de nuestra cultura y se utiliza con entera libertad y hasta distintos niveles de complejidad. Los envoltorios y etiquetas suelen ser simétricos; las solicitudes y formularios suelen ser simétricos, aun cuando la simetría no sea adecuada para su función.

La simetría denota formalismo y continúa utilizándose en invitaciones de acontecimientos oficiales. Dado que también transmite una idea de estabilidad, sigue siendo la opción de los banqueros, agentes de bolsa, abogados y otros a los que voluntariamente confiamos grandes cantidades de dinero. Allí donde domina la simetría se perciben el equilibrio y el orden, mientras que donde se mezclan simetrías no percibimos más que caos y desorden.

EQUILIBRIO Y ARMONÍA

Podemos describir la *armonía* como la coexistencia pacífica de elementos en la página. El equilibrio simétrico es más pasivo que activo y contribuye a la armonía. La armonía se logra cuando los elementos guardan cierta proporción entre sí, cuando su contraste es mínimo y cuando parecen estar en descanso.

Nada en la página debe dar la sensación de movimiento, como tampoco nada debe dirigir la vista en diagonal. El contraste moderado en *valor* (relación entre claro oscuro) y en *escala* (tamaño relativo) contribuyen a dotar a la página tradicional de equilibrio y armonía. Una vez logrado el equilibrio en el contraste, el espacio resultará plano y bidimensional. (El contraste crea la ilusión de profundidad en la página, y es más adecuado para la página moderna).

Armonía

PROPORCION

La proporción es esencial para la armonía y el equilibrio. Se trata de un aspecto muy importante del estilo tradicional y atañe no sólo a la página y su estructura, sino también a los propios elementos. Las proporciones clásicas redescubiertas en el Renacimiento han formado parte de la cultura occidental durante siglos, por lo que nos resultan normales y agradables. Es casi como si el criterio de normalidad primase a la hora de juzgar la conveniencia de determinada proporción en la página tradicional. La edición de 1945 de la serie «Lessons in Printing» de la International Typographical Union (Unión Tipográfica Internacional) sólo consideraba adecuados cinco rectángulos, todos los cuales se hacen eco de las proporciones clásicas. La proporción se expresa mediante su ratio (razón). La razón de un cuadrado, por ejemplo, sería 1:1.

Razón de aspecto

Las proporciones clásicas gozaron de especial importancia durante el Renacimiento, pues el significado estaba ligado a las características matemáticas especiales de ciertos números. Las proporciones clásicas no se reflejan únicamente en la ratio de la página, sino también en las formas de los elementos contenidos en las páginas. Puede que la proporción clásica más conocida y la que ha sido objeto de mayor devoción a lo largo de los siglos sea el *rectángulo áureo*, cuya razón es 1:1.618. Esta *proporción áurea*, fue llamada por Pitágoras *la sección divina* o *cánon áureo* y ocupa un lugar preeminente en el arte griego y renacentista, habiendo sido estudiada por numerosas generaciones de artistas y matemáticos. La *Divina Proportione*, escrito por Pacioli en 1509, es sólo uno de los múltiples libros dedicados a este tema.

Rectángulo áureo

Hay varios métodos para construir geoméricamente un rectángulo áureo (véase el tema 4 del libro de trabajo).

Fibonacci

Los *números de Fibonacci* también tuvieron su importancia durante el Renacimiento. Se trata de los números que constituyen la secuencia, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34..., siendo cada número de la serie igual a la suma de los dos precedentes. Dos números cualesquiera de esta secuencia producen una ratio similar (aunque no idéntica) a la proporción del rectángulo áureo. Esta semejanza ha sido fuente de confusiones entre ambos. Dado que es más fácil calcular los números fibonacci, fue ésta la opción más comúnmente utilizada en la impresión, sobre todo desde que comenzó el declive de los métodos de construcción geométrica.

Fechner

Para demostrar (o denostar) la superioridad inherente de una proporción sobre la otra, se han realizado diversos estudios que ponen a prueba nuestras preferencias «innatas». Uno de los más conocidos es el que realizó Gustav Fechner en la década de 1870, y sus resultados fueron confirmados por estudios posteriores. Fechner comenzó por medir literalmente miles de objetos corrientes, como naipes y libros. A partir de estas medidas creó una serie de rectángulos y los mostró a distintos individuos. A continuación registró las preferencias de cada individuo. Los rectángulos preferidos por todos los individuos presentaban una proporción comprendida entre un cuadrado (1:1) y un cuadrado doble (1:2), lo que demostraba una clara preferencia por el rectángulo áureo. Si nos detenemos a observar los objetos rectangulares que nos rodean, descubriremos que la mayoría, si no todos, pertenecen a este mismo grupo. Los de proporciones más similares al rectángulo áureo parecen los más tradicionales (véanse tema 10, variación 5 y tema 11 del libro de trabajo).

ESPACIO Y TEXTURA

A diferencia de la página moderna, donde los intervalos espaciales entre distintos elementos están previamente determinados por una retícula, los espacios en la página tradicional se establecen visualmente, a fin de crear una textura uniforme y agradable. Esta textura debe ser idéntica en toda la página

(sin grandes huecos o irregularidades). El material incluido en la maqueta debe ser de un tamaño que permita su distribución uniforme. Un contraste excesivo en el tamaño de los elementos puede originar una estructura de página irregular. Estas irregularidades se manifiestan a menudo en forma de blancos que distraen la atención del espectador. Los más comunes reciben el nombre de *calles*, pues a veces discurren verticalmente a lo largo del texto, como consecuencia del espaciado irregular entre palabras y letras. Cuando estos espacios se alinean fortuitamente en líneas consecutivas, terminan formando una especie de camino o calle. El problema se agudiza cuando se utilizan varias columnas.

Se dice que la textura resultante de este tipo de irregularidades en el texto posee *color*, término que alude al nivel de gris relativo (*valor*) producido más por la textura que por el *matiz* (p.e, rojo, verde). El texto determina el color de la página y los elementos que ésta contiene deben estar en armonía. Esta armonización de espacio, texto y color debe ser objeto de especial atención cuando en la página aparecen diversos tipos de elementos.

Color del texto

COLOR Y PAPEL

La página tradicional se ha impreso normalmente con tinta negra sobre papel blanco, combinación que, aún en la actualidad, posee ciertas resonancias tradicionales. La luminosidad del papel blanco que puede conseguirse hoy, aumenta el contraste y hace que la página pierda su pasividad característica. Sólo la elección del color y la textura del papel puede realzar o deslucir lo que de otro modo sería una bonita página tradicional.

Acentuación del color

Al igual que sucede con otros muchos aspectos del estilo tradicional, la sencillez es fundamental. El papel o las tintas de colores no suelen añadir nada especial a la página, sino que lejos de mejorar el diseño, se limitan a distraer la atención. Al igual que la decoración, se suelen utilizar para compensar la pobreza de un diseño.

Las tintas de colores rara vez se emplean en la página tradicional y de hecho, para muchas personas, la tinta negra no entra en la categoría de tinta

Colores apagados

de color. El uso de colores distintos del negro para destacar determinados aspectos suele efectuarse en pequeñas cantidades. El color más empleado tradicionalmente a tal fin es el rojo. La combinación de blanco, negro y rojo es perfecta: un color claro, un color oscuro y un color vivo. Esta combinación sigue siendo utilizada tanto por los partidarios del estilo moderno como por los adeptos al estilo tradicional.

Los colores del papel y de las tintas actuales son más vivos y más intensos, en virtud de los procesos químicos y los tintes utilizados en su fabricación. La gama de opciones de papel y color es hoy tan amplia que debemos aprender a ejercitar la limitación característica del estilo tradicional: sólo se deben utilizar colores que contribuyan a conservar la armonía y sutileza de contrastes propias de la página tradicional.

Para apagar un color se le añade una pequeña cantidad de su complementario (por ejemplo, un poco de verde para el rojo, o un poco de naranja para el azul). El negro oscurece cualquier color, pero no necesariamente le resta brillo o vivacidad. Las fórmulas de tinta estándar obtenidas a partir de la mezcla de complementarios suelen ser una buena elección para acentuar los colores de la página tradicional.

Los elementos decorativos se imprimen normalmente en color, para que su contraste con el papel sea menor y queden subordinados al texto. Así, ciertos elementos tipográficos que han de destacar en la página pueden no ser los más adecuados para el uso del color, pues las tintas de color contrastan menos que la tinta negra con el color del papel. Las tintas de color ayudan a diferenciar elementos, pero no siempre añaden énfasis.

Los principios tradicionales deben ser la guía para determinar el uso del color en la página tradicional. El color no debe distraer el ojo del lector del mensaje que se le presenta.

*Quienes no son artistas son propensos a
exagerar el valor de lo que admiran.*

—Sir Cyril Burt—

CAPITULO 3: ELEMENTOS

El principal objetivo de la página tradicional es la comunicación y los elementos que aparecen en la página deben reforzar dicha comunicación y no ser un obstáculo para ella. La estructura de la página proporciona un marco para la distribución de los elementos en la misma. Las características de estos elementos (su importancia relativa o su relación mutua, así como su finalidad) determinan su distribución de un modo organizado y coherente al servicio de un fin previamente definido.

La clasificación de los elementos en función de su finalidad puede resultar útil: tipográficos, gráficos, ilustrativos o decorativos. Los elementos tipográficos comprenden el texto, los títulos y subtítulos, pies, números de página y otros símbolos tipográficos utilizados en la comunicación por medio del lenguaje. Los elementos gráficos incluyen a todos los elementos visuales que pueden realzar la comunicación tipográfica, como *filetes* (líneas), símbolos no lingüísticos, orlas u otros elementos no pictóricos empleados para separar y aclarar conceptos. Los elementos ilustrativos comprenden dibujos, diagramas, fotografías, mapas y otros elementos semejantes cuya finalidad es la de aclarar o mejorar el mensaje que transmite el texto. Los elementos decorativos no son necesarios ni útiles para la comunicación. Se deben clasificar como decorativos los incluidos por su mero valor visual.

Clasificación

Un diseño no está terminado hasta que el diseñador establece un orden de prioridades, ya sea consciente o inconscientemente. Los elementos tipográficos se sitúan en el primer lugar del orden de prioridades, pues además de contener el mensaje, pueden ser sometidos a cambios mínimos teniendo siempre en cuenta los criterios de legibilidad. Los elementos decorativos se encuentran en el último lugar del orden de prioridades, pues no contribuyen de manera activa a la comunicación y normalmente sólo se incluyen cuando a la página «le falta algo».

Prioridades

ELEMENTOS ILUSTRATIVOS

Diversidad de técnicas

Las primeras ilustraciones se limitaban por lo general a los grabados. En la actualidad disponemos de una gran diversidad de técnicas y herramientas para crear y reproducir ilustraciones. Una ilustración puede ser un dibujo de línea, una fotografía, una aerografía, un dibujo a rotulador, una pintura o una imagen realizada en ordenador. La aplicación de las técnicas fotográficas a la impresión ha hecho posible esta diversidad. Una vez superadas las limitaciones técnicas, la técnica queda definida por los recursos que tenemos a nuestro alcance: talento, tiempo, dinero, sistema de reproducción y tipo de producto impreso.

En un principio, las ilustraciones se grababan para ajustar en la página. La cantidad de detalle de cada ilustración estaba determinada por las limitaciones impuestas por los materiales utilizados y la habilidad del artista. Los ilustradores de hoy pueden crear ilustraciones de cualquier tamaño que consideren adecuado, pues las ilustraciones se pueden ampliar o reducir a escala (*escalar*) mediante procedimientos fotográficos. Es importante que el ilustrador conozca con anterioridad y aproximadamente cuál será el tamaño final de la ilustración.

Consideraciones sobre el tamaño

Por lo general, la ilustración incluye además otros detalles tipográficos, como por ejemplo llamadas, que obedecen a cuestiones técnicas. Cuando la ilustración va a ser ampliada o reducida, lo mejor es incluir los elementos tipográficos después. Los elementos tipográficos limitan más que cualquier otro aspecto el tamaño que puede tener la ilustración. Cuanto más flexible sea la ilustración, más fácil será el trabajo del diagramador.

A la hora de planificar la ilustración, hemos de tener en cuenta sus dimensiones y su ajuste en la página. Muchas ilustraciones se pueden componer indistintamente en horizontal o en vertical, sin perder por ello sus proporciones clásicas, y antes de encargar la ilustración hay que estudiar la repercusión que cada opción puede tener en la maqueta. Como regla general, la ilustración debe ser lo suficientemente grande como para cubrir el ancho de la zona viva, o lo suficientemente pequeña como para flotar en un margen.

Las ilustraciones se pueden clasificar en dos tipos: *diagramáticas* o *pictóricas*. Entre las primeras se incluyen dibujos, tablas de gráficos o esquemas, que a menudo, aunque no siempre, son de carácter técnico. Las ilustraciones pictóricas en la página tradicional son normalmente figurativas o «realistas». Tanto las ilustraciones diagramáticas como las ilustraciones pictóricas utilizadas en la página tradicional deben ceñirse a los principios del diseño tradicional, ser equilibradas, relativamente simétricas y guardar las proporciones clásicas. En el pasado, las ilustraciones pictóricas eran normalmente simbólicas y se utilizaban con la misma finalidad que las ilustraciones diagramáticas en la actualidad. A la hora de hacer un diagrama hay que conservar el color y la textura de la página.

En la página tradicional, lo normal es crear una sola ilustración compleja, en lugar de fragmentar la información en varias ilustraciones sencillas. Una buena ilustración puede decir más que mil palabras, y es más fácil de usar que muchas ilustraciones pequeñas, que dividen la maqueta, interrumpen la lectura y transmiten menos información.

Uno frente a varios

ELEMENTOS GRAFICOS

Un elemento gráfico característico de la página tradicional es la caja o filete separador, que define los bordes de un elemento y lo separa de otros elementos de la página. En la página tradicional, las ilustraciones suelen ir encerradas en cajas que definen sus bordes, pues se trata de bloques e información que no forman parte del texto, como cuadros y listas. Las cajas y los filetes separadores son característicos de los elementos gráficos que se emplean para mejorar la comunicación, aclarando prioridades y organizando el espacio. Para lograr un efecto adecuado, los elementos gráficos han de usarse con cautela.

Los *símbolos especiales* o de contracaja son más característicos de la página gótica que de la página clásica. Si bien estos signos pueden ser útiles para marcar un párrafo en un texto largo o señalar el final de un apartado, normalmente se utilizan con fines decorativos. Los boliches que a menudo se





emplean al comienzo de una lista de elementos, constituyen una excepción. Utilizados de manera dosificada, los boliches realzan y aclaran el texto.

Las grandes mayúsculas iniciales también pueden considerarse como un recurso gráfico, pues su importancia visual suele ir por delante de su función como elemento lingüístico. Como ocurre con cualquier otro elemento gráfico, el abuso de las mayúsculas disminuye su eficacia. Las iniciales grandes suelen estar profusamente decoradas, lo que no es sino una reminiscencia de la página gótica manuscrita.

ELEMENTOS DECORATIVOS

Enriquecimiento frente a exceso

A pesar de que suele decirse que el ser humano siente la necesidad innata de decorar, el uso de elementos decorativos en la página impresa parece más bien una manifestación de gustos o estilos, que una necesidad básica del ser humano. Para un diseñador el margen puede ser un espacio vacío que pide a gritos ser decorado, mientras que para otro la belleza reside en la página liberada de todo lo que no sea esencial. El modo en que se percibe la decoración, bien como enriquecimiento, bien como recargamiento, no parece depender de la calidad de la propia decoración. El exceso de elementos decorativos se considera alternativamente como manifestación de la decadencia o última expresión del arte.

Entre los elementos decorativos se incluyen filetes, orlas, ilustraciones, tipografía y todo aquello utilizado para embellecer la página, al margen de la comunicación. Los motivos decorativos varían desde la sencillez clásica al abigarramiento barroco o rococó.

En las últimas décadas, la decoración fue violentamente desterrada del diseño, pero vuelve a estar rabiosamente de moda. Para trabajar de acuerdo con los postulados del estilo tradicional, nuestro modelo debe ser el clasicismo renacentista, que utilizaba la decoración con mesura.

En la época de la composición en metal, el impresor almacenaba una serie de elementos decorativos (*recursos de impresor*). Estos elementos almacenados tenían todas las ventajas e inconvenientes de otros diseños prefabri-

cados, y si bien pueden enriquecer una página bien diseñada, normalmente se utilizaban para compensar la pobreza del diseño. Dado que siempre ha resultado relativamente caro contratar a un artista para crear recursos decorativos, la decoración de un producto impreso rara vez es original, y se sigue recurriendo a la decoración prefabricada.

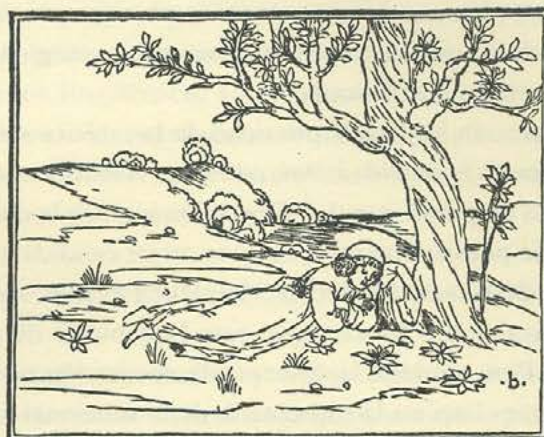
El uso de la decoración implica la prioridad de la estética sobre la comunicación, el formalismo o la finalidad. Así, podemos considerar la decoración como una declaración de propósitos. La decoración implica la contemplación ociosa. Una página de poesía romántica es pues mejor candidata a la decoración que un horario de trenes. La decoración clásica es más apropiada para el cartel de un festival sobre Mozart que para la cubierta de disco de un grupo de rock duro. Pero también la ausencia de decoración es una declaración de propósitos, pues implica la supremacía de lo funcional sobre lo estético y la economía de tiempo y espacio sobre el ocio y el lujo.

La decoración posee una historia propia, independiente del estilo y de la época. Cada región y cada pueblo utilizan la decoración de un modo diferente, destacándose unos por su sencillez y otros por su profusión. Un motivo concreto se puede utilizar en la misma región durante siglos, sin apenas sufrir cambios. Sin embargo, mientras que el estilo tradicional se ha adaptado a la decoración, la decoración constituye la antítesis de lo moderno, quizá porque el estilo moderno es aún demasiado joven como para adaptarse a esta debilidad de la naturaleza humana.

Implicaciones

*La simplificación y la formalización son en
sí mismas decorativas y una ilustración
que respeta la integridad de la página
rara vez deja de resultar decorativa
en su efecto global.*

—Times Literary Supplement, 1927—



POLIPHILLO QVIVI NARRA, CHE GLI PARVE AN-
CORÀ DI DORMIRE, ET ALTRONDE IN SOMNO
RITROVARSE IN VNA CONVALLE, LAQVALE NEL
FINEER A SERATA DE VNA MIRABILE CLAVSVRA
CVM VNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMI-
RATIONE DIGNA, ET VNO EXCELSO OBELISCO DE
SOPRA, LAQVALE CVM DILIGENTIA ET PIACERE
SVBTILMENTE LA CONSIDEROE.

IA SPAVENTEVOLE SILVA, ET CONSTI-
pato Nemore euaso, & gli primi altri lochi per el dolce
somno che se hauea per le fesse & prostrnate mèbre dis-
fuso relictì, meritrouai di nouo in uno piu delectabile
sito assai piu che el pracedente. Elquale non era de mon-
ti horridi, & crepidinose rupe intorniato, ne falcato di
strumosi iugì. Ma compositamente de grate montagniole di non tro-
po altecia. Siluose di giovani quercioli, di roburi, fraxini & Carpi-
ni, & di frondosi Efculi, & Illice, & di teneri Coryli, & di Alni, & di Ti-
lie, & di Opio, & de infrutuosì Oleastri, dispositi secondo laspecto de
gli arboriferi Colli. Et giu al piano erano grate siluule di altri situatici

1.4. EL TEXTO EN LA PAGINA TRADICIONAL

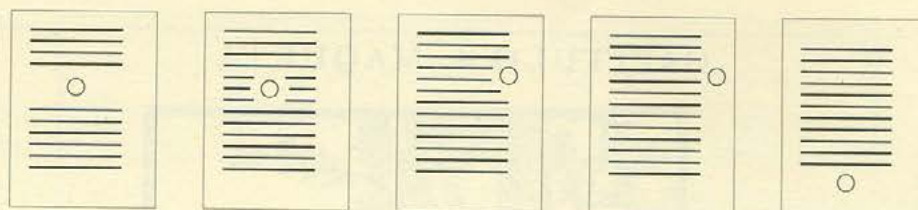
El texto determina el color y la textura de la página, quedando todos los demás elementos subordinados a éste. Esta muestra fue impresa por Aldo Manuzio en Venecia, en 1499.

CAPITULO 4: MAQUETA

La maqueta tradicional es bien sencilla, consiste en construir márgenes y llenar la zona viva simétrica y secuencialmente, de arriba a abajo, página a página y de principio a fin. El estilo tradicional es lineal y ha sido estructurado para facilitar la fluidez del texto. Los elementos ilustrativos (como diagramas, fotografías y dibujos) no deben distraer al lector ni interrumpir la lectura.

La fluidez del texto es un aspecto muy importante de la maqueta tradicional. Si imaginamos que el texto es un río, los márgenes son sus orillas y los elementos ilustrativos son obstáculos tales como rocas, comprenderemos mejor la relación existente entre el texto y otros elementos de la página. Mientras que el río puede tolerar la existencia de pequeños obstáculos en sus orillas, un pequeño obstáculo en el centro del río supone un peligro para la navegación. Un elemento que atraviesa el centro de la página de margen a margen detiene la corriente del mismo modo en que una presa contiene el agua de un río. La disposición de los elementos en la parte superior o inferior de la página reduce al mínimo este problema, pues el flujo de texto habrá sido previamente desviado a la página siguiente. En general, cuanto mayor sea el número de obstáculos, más fácil será interrumpir la corriente. En un cruce de placer por el río, los obstáculos pueden parecer encantadores, pero esos mismos obstáculos pierden todo su encanto si se trata de un viaje de negocios. Es difícil determinar hasta qué punto el encanto pone en peligro a la eficacia, sin conocer la finalidad del viaje o las prioridades de la comunicación.

Veamos la influencia de las ilustraciones en las maquetas de la página siguiente: la primera solución interrumpe la fluidez del texto; la segunda produce turbulencias o confusión. Las tres últimas constituyen las mejores opciones, pues son las que menos afectan a la fluidez del texto.



EL MENSAJE DIRIGIDO AL LECTOR

La página tradicional se ha llamado también página del escritor, pues concede prioridad al texto, quedando todos los demás elementos subordinados a éste. Dado que nuestra maqueta puede reforzar o contradecir el mensaje, cada decisión debe ser considerada como mensaje que se envía al lector. Así por ejemplo, una ilustración grande en mitad del texto está diciendo: «Deja de leer ahora mismo y mira esto». No es extraño encontrar libros en los que las ilustraciones aparecen en mitad de un párrafo, en mitad de una oración o incluso en mitad de una palabra. Si bien es poco probable que el diseñador pretendiera decir con esto que es esencial que el lector se detenga a observar la ilustración antes de leer la siguiente sílaba, éste es precisamente el efecto conseguido. Es el texto y no la maqueta quien debe conducir la mirada del lector de un elemento a otro. Si bien el lector ágil aprenderá a saltar cualquier obstáculo constituido por elementos distintos del texto, una página bien diseñada no exige tal agilidad por parte del lector.

RESPETAR EL DOMINIO DEL TEXTO

Cuanto mayor sea el número de elementos independientes del texto que hemos incluir en la página, menores serán las opciones para colocarlos. La agrupación de elementos en una página aparte sólo es viable si aparecen cerca del texto al que hacen referencia. Obligar al lector a cazar elementos

ilustrativos a los que se alude en el texto es tan distrayente y poco recomendable como interrumpir el texto.

La estructura de la página tradicional evolucionó en respuesta a las necesidades del texto. Cuando en el texto dominan otros elementos independientes, bien por su frecuencia, bien por su importancia relativa, el diseñador debe optar entre la eliminación de los elementos, la ampliación de la estructura o el abandono del estilo tradicional en pro de un estilo moderno más flexible.

Cuando un elemento gráfico aparece con demasiada frecuencia, puede distraer la atención del texto o dominarlo por completo. En tales casos tanto el texto como los gráficos pierden su eficacia. Las iniciales grandes, por ejemplo, pierden su encanto cuando aparecen al principio de cada párrafo. La frecuencia de uso es un factor esencial para determinar el tamaño y la adecuación de los elementos gráficos. El abuso los convierte en mera decoración.

LA FUNCION DE LOS ELEMENTOS

Cada elemento desempeña una función determinada en la comunicación al lector y contribuye al aspecto global de la página. El texto lleva el mensaje y los elementos ilustrativos lo explican o realzan. Los elementos gráficos aclaran el sentido del mensaje y guían la mirada del lector. Es importante pensar que cada elemento tiene una función específica y considerar dicha función al incluir el elemento en la maqueta. Igual que en una obra de teatro, algunos elementos interpretan papeles principales y otros se encuentran en la lista de actores secundarios.

Muchas veces incluimos los elementos sin pensar en la función que han de desempeñar en el proyecto en curso. Los pies constituyen un excelente ejemplo: cuando se inserta una ilustración en el texto, cerca del texto en que se hace referencia a ella, no es necesario incluir un pie, pues el propio texto lo explica sobradamente. La función de un pie es la de explicar un elemento ilustrativo separado del texto que alude a él de modo directo. Hoy día solemos encontrarnos, sobre todo en manuales técnicos, con un enfoque en el

Pies

que los elementos ilustrativos, con su pie y su título, se insertan directamente en el texto. Si el texto hace referencia explícita a la ilustración, el pie carece de sentido. Y si el texto no hace referencia explícita a la ilustración, ésta no tiene por qué interrumpir el flujo. Sin embargo, los pies pueden desempeñar una función muy distinta, por ejemplo en las revistas: la de sustituir a un texto que nadie va a leer o la de seducir al lector.

ESTABLECER PRIORIDADES

Los factores que determinan el éxito o el fracaso de una maqueta son muy diversos. Entre ellos se incluye la cantidad de texto que debe caber en la página; el número de elementos ilustrativos y su frecuencia de aparición; la relación existente entre elementos ilustrativos y texto; la función de cada elemento; la jerarquía del texto y su reflejo en la jerarquía visual; y el objetivo de la información y el producto impreso. El diseñador debe encontrar tiempo para considerar todos estos factores junto con el presupuesto, los plazos, la estética y las ideas, la política de la empresa, la creatividad mal dirigida y la creencia de que hacerlo todo más grande mejorará el resultado.

Para aclarar la finalidad de nuestra maqueta comenzamos por establecer prioridades en la información que se va a incluir. Esto nos permite anticiparnos a los acontecimientos y evita posibles conflictos, al tiempo que plantea cuestiones que conviene resolver de antemano. Una vez inmersos en el proceso de maquetación, tendemos a resolver los problemas uno por uno, a medida que van surgiendo. Si trabajamos en una página sencilla, podremos comprobar de inmediato cuáles son las consecuencias de nuestras decisiones, pero si por el contrario se trata de un documento de varias páginas, tal vez no comprendamos el efecto o la importancia de una decisión hasta unas cuantas páginas o capítulos después. Por lo general, cuanto mayor es la extensión del trabajo, más importante es planificarlo con detalle y establecer los objetivos globales. Durante la maquetación hay que detenerse al menos una vez y comprobar cómo evoluciona el trabajo: su coherencia, equilibrio y las posibilidades de alcanzar los objetivos globales.

DISEÑO, MAQUETACION Y ESTETICA

Para ser capaces de tomar una serie de decisiones de diseño que alcancen un objetivo concreto, el diseñador debe tener en cuenta a qué público va dirigido el producto, qué es lo que el cliente espera de él, qué imagen desea proyectar el cliente, cuáles son las limitaciones de presupuesto e impresión y cómo va a ser distribuido, utilizado y almacenado el producto. Sin una buena planificación, el éxito queda a merced del azar. Cuando se carece de objetivos concretos es imposible valorar el éxito del producto.

Con frecuencia el diseño se realiza, erróneamente, como algo que surge intuitivamente de las puntas de los dedos, o como decoración de la página según los dictados de la moda. Si bien el diseño debe aunar intuición y decoración, en realidad es un sinónimo de *plan*. El proceso del diseño comienza con la explicación de los objetivos del proyecto, pasa por una fase de análisis en la que el objetivo se aclara y detalla, y atraviesa finalmente una fase de visualización durante la cual se determina el aspecto global y el estilo del producto.

En el actual mundo empresarial no es extraño tomar atajos en el diseño de proyectos orientados a la comunicación o de presupuesto limitado. La maqueta, que no debe ser más que una fase del diseño, se convierte a menudo en el único lapso de tiempo que alguien dedica a reflexionar sobre el proyecto con cierta seriedad. Cuanto más fragmentario y superficial sea el proceso del diseño, menores serán las posibilidades de éxito y mayores los problemas.

Debemos concebir la maqueta como un proceso que consta de dos etapas. La primera consiste en aclarar los parámetros del diseño funcional y la segunda en disponer los elementos de acuerdo con dichos parámetros. Si comenzamos a tomar decisiones estéticas sin completar la primera etapa, nos veremos inmersos en problemas funcionales ante los cuales toda consideración estética resulta trivial. Organizando los elementos con libertad y resolviendo los conflictos funcionales en la primera

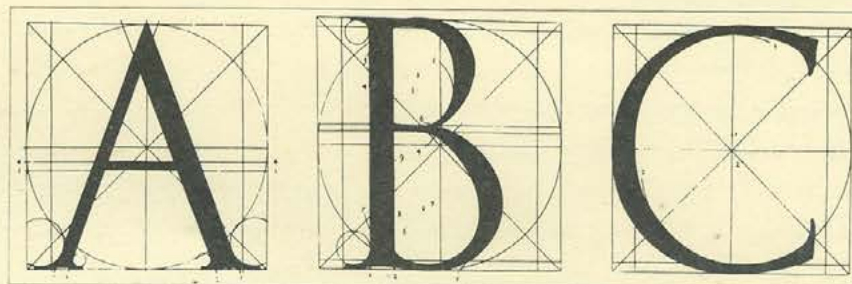
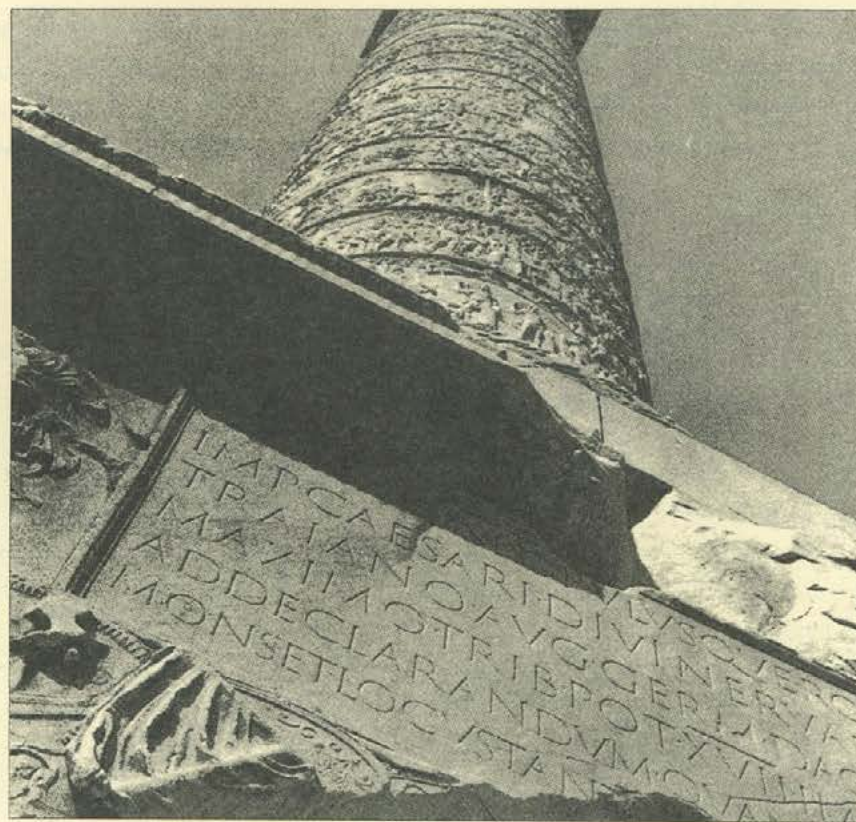
fase de la maquetación, es posible afinar la maqueta en la segunda. Es decir, podemos centrarnos por completo en la estética, pues tendremos la certeza de que la página va a cumplir sus objetivos. Si nuestra intención es producir trabajos de calidad, no debemos eliminar ninguna etapa.

El diseñador debe tener claro desde el principio cuál será el acabado. Toda consideración, elección o decisión debe estar al servicio del proyecto global, pero el proyecto no es inflexible, sino que normalmente evoluciona a medida que se da respuesta a los problemas que surgen durante su ejecución.

—John Ryder—

SECCION II

TIPOGRAFIA
TRADICIONAL



2.1. ORIGENES DE LA TIPOGRAFIA TRADICIONAL

Caracteres que componen la inscripción de la base de la columna Trajana (año 114), (arriba). Las construcciones geométricas de M. A. Rossi, 1598, tenían su origen en las letras de las inscripciones romanas (abajo). Este tipo de construcciones sirvieron como modelo a las mayúsculas que utilizamos en la actualidad. (De James Moseley, *Trajan Revivido*)

CAPITULO 1: ORIGENES

De los miles de caracteres diseñados en los últimos quinientos años, la mayoría debe la forma y proporciones de sus mayúsculas a la inscripción romana tallada en la columna Trajana, hacia el año 114. La mayor parte de los intentos realizados para alejarse del estilo romano han topado con una fuerte resistencia. Los catálogos de tipografía siguen incluyendo caracteres con nombres como Trajana, Romana y Clásica.

El modelo Trajano es incompleto. No incluye las letras modernas H, J, K, U, W, Y y Z. El modelo Trajano no agrupaba las letras en palabras como hacemos nosotros, sino que dejaba amplios espacios entre las letras. Desde entonces es tradicional separar ampliamente las palabras compuestas en mayúsculas.

El modelo Trajano

A lo largo de los siglos, las letras trajanas han sido medidas, cuantificadas, analizadas, construidas, fotografiadas, calcadas y redibujadas por innumerables tipógrafos, artistas y diseñadores. Se han ideado numerosos sistemas para construir estas letras geométricamente: el primer intento con fecha conocida tuvo lugar en 1460, y en 1982 David Lance Goines publicó un nuevo sistema que continúa la tradición. Los sistemas de construcción han dado origen a la idea de que las letras trajanas pueden (y deben) ser creadas mecánicamente. Pero como muy bien observó Stanley Morison, las formas de letras construidas «sufren a menudo la monotonía de la imitación. La forma de una letra bien puede comenzar por la geometría, pero sólo la soberanía del ojo y la mano humanas puede transformar un diagrama en una obra de arte».

Sistemas de construcción

Nuestras letras de caja baja (minúsculas) poseen una larga y complicada historia propia. Se crearon a partir del alfabeto latino, entre los siglos VI y VIII. Pero hasta el siglo XV, con la preocupación renacentista por los estilos góticos, estas minúsculas no lograron revivir. Fue probablemente tanto su

Minúsculas

oraculis ne prēliū ineat cōhibent & exercitus omnis mēore ac stupore cōfectus
 est: Sed eo necessitatis uentum est ut uel audendo fortuna tentanda uel diuicijs
 stando extrema fames expectanda sit. Hec cū dixisset Alexander aristudē orabat
 ut ipse cōstitius memoria teneret & nēminē participē faceret. Cui tunc aristudēs
 iniquū esse Paulaniam | cui summa rerū cōmissa erat hęc ignorare. Cum cēteris
 aut nullum se ante prēlium uerbum facturū. At si uicerent quod dii faxint oībus
 Alexandri uirtutem ac promptitudinem notam fore. Iis ultrocitoq; dictis Rex
 macedonū equo reuēctus est. Tū Aristudēs ad Paulanię tabernaculū profectus
 quo instata res esset exposuit | cēteris post aduocatis ducibus imperatū ut quisq;
 suos in ordinem instruerent & paratos quasi iam pede collato confligendum esset
 continerent. Per id ferme tempus paulanias ut scribit Herodotus Aristide cō-
 uento dignum putabat mutato loco athenienses dextro loco constitit & aduersus
 peras obieci. melius enim cū ipsis decertaturos: cum & eorum belligerandi arte
 experti & recenti uictoria audaces essent. Se autē sinistro in cornu futurū quo
 ex loco grecos qui mēdorum partes cōfēderentur exciperet. Reliqui Atheniēsiū
 principes ualde superbijs in rebus occupatū & diffusē Paulaniā distrahantē
 si cuncti suis in locis dimissis solus Athenienses uelut ilotes supra & infra collo-
 caret & arbitrari suo nūc pugnantissimę gēi obiectaret. Aristudēs autē eos magno
 in errore uersari docuit. Nam si paulo ante cōcedere cū tegeatis inquit ut sinistrū
 cornu habere ad uestrā amplitudinē pertinere credidistis, & eis iudicio prylati
 uos honoratos censuistis. In presētia Lacedemonijs sponte nobis ex dextro cō-
 cedentibus & quo Damno sumum nobis principatū conferentibus: cur gloriā
 nobis propositam non amans: presertim cum in lucro ponere debeatis si uero
 aduersus Tribules & necessarios uestros sed Barbaros hostes nobis a natura da-
 tos dimicandum sit. Hęc cum dissensisset Athenienses sinistram Lacedemonijs
 aciem summo studio dare in dextram ipsi concedere. Plurimę se inuicē exortātū
 uoces dispersę hostes aduētare: qui nec armis nec aīs superiores illi essent: quos
 apud Marathona profligassent. Ast eisdem artus maiorem eandem uestis uan-
 eatem eundem autem circa mollia corpora & iules aīos apparatū. Nobis eadē
 arma & corpora & plensq; secundis prēlijs maiorem audaciam. Certamen uero
 non agrorū aut urbis causa ut maiores nostri sed pro trophæis quę Marathone
 ac Salamine constituimus ut non Mileadis aut fortune sed Atheniensīū potius
 esse uideantur. Interea mutato loco aciem instruere & se inuicē cōponere solent.
 Hęc Thebani petranifugas explorata Mardonio renuntiant. Qui ex tēplo siue
 Athenienses timeret siue cum Lacedemonijs maiori cum laude congregi uellet
 dextro cornu peras aduersus Lacedemonios instruit. ceteros uero grecos qui
 secum erāt aduersus Athenienses stare iussit. Palam autē mutacione acierū facta
 Paulanias iterū indextrum cornu se recepit & Mardonius sicut initio habuerat
 ut manum cum Lacedemonijs cōferret in sinistram reuertit. Eo die nihil actū
 grecis in concilium uocatis lōgius castra mouere uisum atq; locū indagare unde
 oportune aquationes essent. propinqua enim omnia fluuenta Barbari sedauerāt
 & maximo equitatu occupauerant. Sequenti nocte cum duces ad destinatum
 castris locum suos agerent multitudo uiuē constare ac difficile subsequi. Ut enim
 ex prioribus excesserunt munimenta magno numero uersus Platenlium urbem
 passim discurre. Vnde cum sine impio Palati dispergerentur & tabernacula

2.2. LA PAGINA RENACENTISTA

Los impresores venecianos del siglo XV crearon páginas de texto que siguen
 siendo modelos tipográficos en la actualidad. Esta página corresponde a Ulrich Han
 (1471)

legibilidad como sus cualidades estéticas lo que nos llevó a adoptarlas como modelo para las letras de caja baja que usamos en la actualidad.

Nuestro modelo de página tipográfica fue creado por los impresores venecianos del Renacimiento, como Aldo Manuzio y Nicolás Jenson. Notables tipógrafos del siglo XX, como Stanley Morison y Jan Tschichold (conocido también por sus trabajos pioneros en el estilo moderno), han contribuido a mantener viva la estética de la página renacentista. La página tipográfica actual guarda un notable parecido con las páginas de libros editados hace cuatrocientos años.

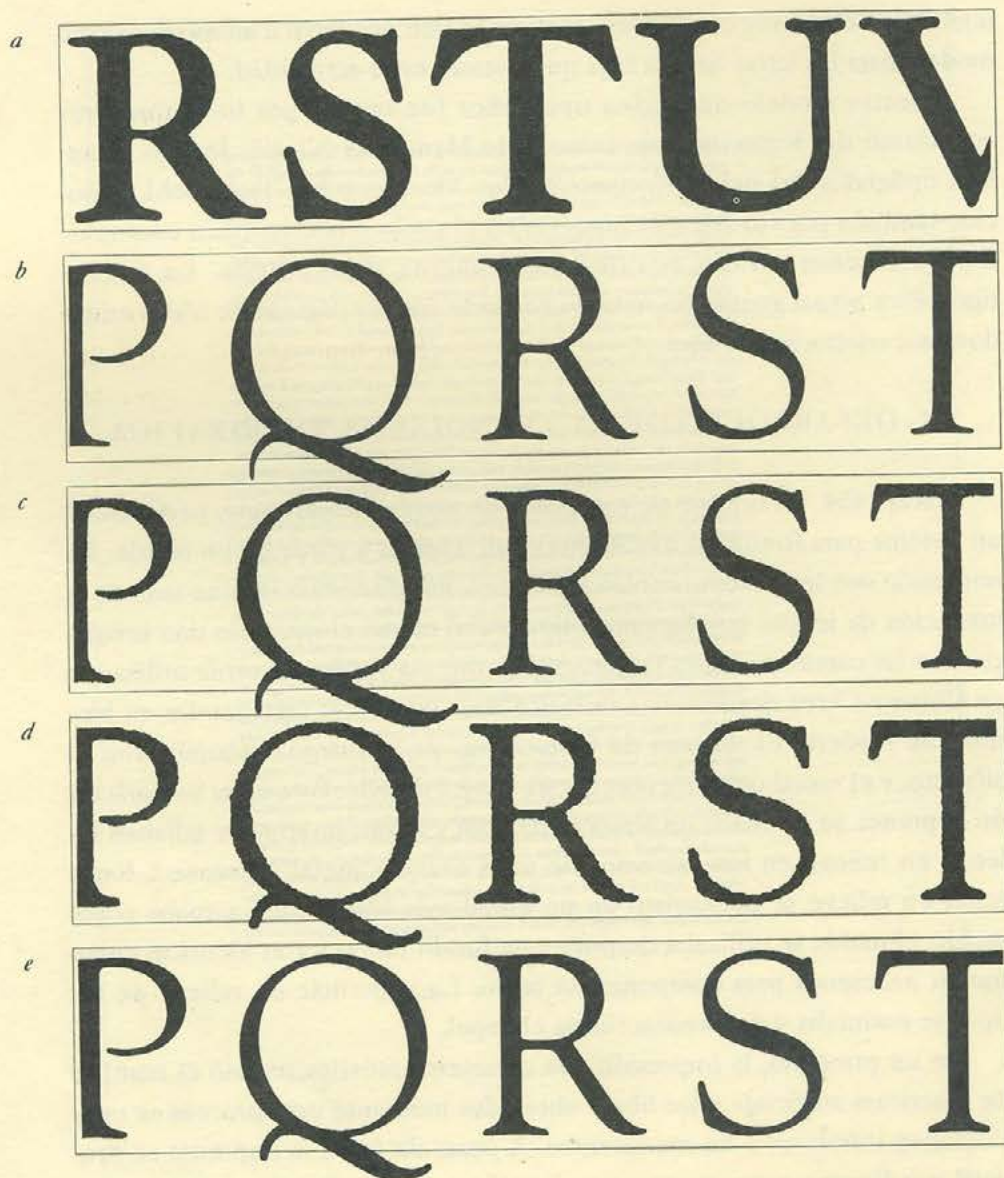
La página tipográfica

EL DESARROLLO DE LA TECNOLOGIA TIPOGRAFICA

Hacia 1454, un orfebre de profesión, de nombre Gutenberg, perfeccionó un sistema para fundir en metal letras individuales a partir de un molde. La impresión con letras reutilizables y previamente diseñadas (lo que supone la invención de lo que hoy llamamos tipografía) marcó el inicio de una revolución en las comunicaciones humanas. Un sistema similar se venía utilizando en China y Corea desde varios milenios atrás para crear pictogramas en bloques de madera. El sistema de Gutenberg, sin embargo, trabajaba con el alfabeto, y el metal permitía obtener un mayor detalle. Para crear un carácter de imprenta, se diseñaba un alfabeto modelo y a continuación se tallaban las letras en relieve en los extremos de unas tiras de metal (*punzones*). Estas letras en relieve se perforaban en un metal más blando que actuaba como molde; el molde se utilizaba después para fundir tantas letras idénticas como fueran necesarias para componer un texto. La superficie en relieve de los tipos se entintaba y presionaba contra el papel.

Nacimiento de la tipografía

En un principio, la impresión con caracteres móviles recibió el nombre de «escritura artificial» y los libros obtenidos mediante este proceso se consideraban inferiores a los manuscritos. A pesar de todo, la imprenta se propagó por Europa como un reguero de pólvora y contribuyó a normalizar la escritura y el lenguaje y a divulgar las ideas renacentistas entre una población cada vez más culta. Hacia el año 1500 ya había 1.100 prensas de impre-



2.3. FORMA DE LA LETRA Y TECNOLOGIA

La tecnología modifica muy sutilmente el aspecto del tipo en la página. Comparemos estos ejemplos de Goudy de 24 puntos ampliada en un 400%: (*a*) impresión tipográfica manual con caracteres de metal; (*b*) composición tipográfica digital, con fines comerciales; (*c*) fotocopia de *b*; (*d*) impresora láser; (*e*) Linotronic 300 del mismo archivo Macintosh que *d*.

sión repartidas entre 200 ciudades, y habían aparecido cerca de 36.000 publicaciones, con un volumen global de más de 10.000.000 de ejemplares.

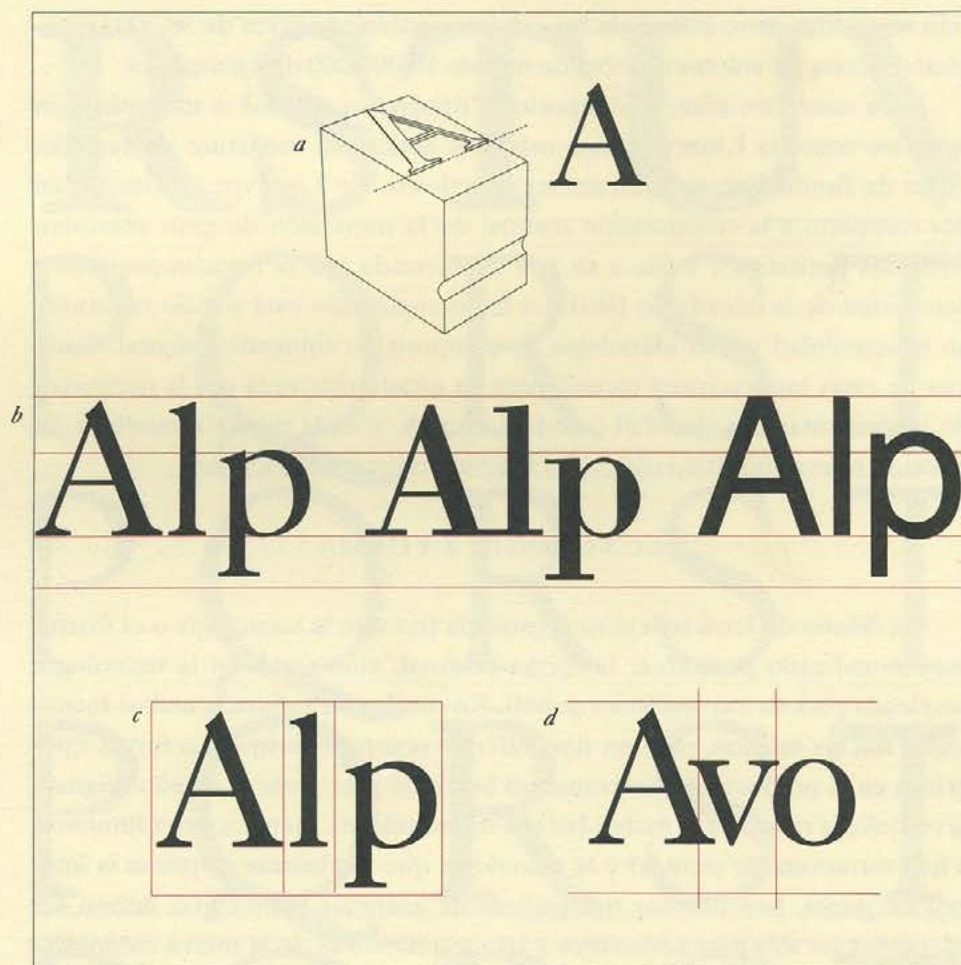
Hace unos cien años, la composición tipográfica manual se mecanizó con ingenios como la Linotype, una máquina accionada mediante un teclado, capaz de fundir líneas de caracteres a petición. La Linotype sustituyó casi por completo a la composición manual en la impresión de gran volumen, como los periódicos, y fue a su vez desbancada por la fotocomposición a comienzos de la década de 1960. La fotocomposición está siendo sustituida en la actualidad por la tecnología de composición tipográfica digital. Cada una de estas innovaciones tecnológicas ha estado motivada por la necesidad de incrementar la velocidad y reducir gastos, y cada nueva tecnología ha ofrecido nuevas posibilidades, pero también nuevas limitaciones.

Mecanización

TECNOLOGIA Y FORMA

Un diseño de letra refleja su tecnología (no sólo la tecnología o el instrumento utilizado para crear la forma original, sino también la tecnología empleada para su impresión en papel). En rotulado y caligrafía ambas tecnologías son las mismas, pero en tipografía no ocurre lo mismo. La forma tipográfica es el producto del instrumento utilizado para crear el diseño original, la tecnología que crea la matriz (ya sea un punzón de metal, un haz luminoso o una estructura de puntos) y la tecnología que finalmente imprime la imagen en papel. Los diseños tipográficos de antiguas tecnologías deben ser adaptados no sólo para adecuarlos a las características de la nueva tecnología que crea la letra, sino también a la tecnología que se empleará para imprimir la letra.

Las letras romanas talladas en piedra presentan tanto las características del pincel con el que fueron pintadas en la piedra, como las del cincel con que se tallaron. Las letras que vemos sobre el papel son muy diferentes. La imagen obtenida gracias a los caracteres móviles de metal se recubre con una tinta espesa y se presiona sobre una superficie de papel absorbente y fibrosa; como consecuencia de la presión necesaria para la impresión, la tinta se



2.4. ORIGENES DE LA TERMINOLOGIA TIPOGRAFICA

(a) El *cuerpo* del carácter o bloque sobre el que descansa la letra, determina el tamaño del tipo. (b) De izquierda a derecha Caslon, Bodoni y Helvetica de 72 puntos, y tienen en apariencia diferente tamaño (los tamaños que vemos en la página). Las líneas superior e inferior indican la altura del tipo. (c) La práctica del interletrado, es decir, la eliminación del espacio entre las letras, es un ajuste óptico impropio de la tipografía tradicional. Un texto interletrado se reconoce fácilmente, pues es imposible trazar una vertical libremente entre muchos pares de letras.

extiende hasta crear una forma más suave y gruesa que la de la superficie de metal con que se imprimió. La fotocomposición produce letras finas y muy definidas. La matriz fotográfica que se utiliza en la actualidad para imprimir sobre papel satinado con prensas de litografía offset conserva su forma y estilo original. Así pues, a la hora de elegir un determinado carácter debemos tener en cuenta cómo se va a producir y a qué proceso será sometido antes de llegar al lector.

TERMINOLOGIA TIPOGRAFICA

La terminología tipográfica hace referencia a los primeros sistemas y prácticas de impresión. El aprendizaje de esta terminología se ha convertido en una especie de rito iniciático y todo intento de actualización ha sido en gran medida infructuoso. Los términos varían según las especialidades, disciplinas, regiones, naciones y tecnologías, como consecuencia, en parte, del mal uso y el mal entendimiento de algunos de estos términos.

Un *ojo de letra* es un diseño específico de todos los caracteres que utilizamos para el lenguaje impreso, incluidos números y puntuación. Esta colección de símbolos es lo que se llama un *juego de caracteres*. El tamaño concreto de un ojo de letra recibía anteriormente el nombre de *fuerza*, pero en la actualidad fuerza es sinónimo de *ojo de letra*. En la época de la composición en metal, cada carácter descansaba en un bloque llamado *cuerpo del tipo*, cuya anchura variaba en función de la forma del carácter. La altura del cuerpo determinaba el espacio interlineal mínimo. Para aumentar el espacio entre dos líneas de caracteres se insertaba una tira de plomo, por lo que la distancia entre dos líneas (medidas de línea base a línea base) se ha dado en llamar *interlínea*. El espacio entre las letras queda determinado por el espesor del tipo; el ajuste de este espacio recibe en la actualidad el nombre de *interletrado*. La noción de cuerpo se conserva tanto en fotocomposición como en tipografía digital.

Los tipos se miden en puntos y cíceros. Un punto didot equivale a 0,376 mm; y un cícero equivale a 12 puntos. Así pues, un cícero equivale aproxima-

damente a 4,512 mm. Para medir un carácter se toma como referencia la altura de su cuerpo. El tamaño de la letra impresa, o tamaño aparente, varía en función del ojo de letra, incluso entre caracteres clasificados como de igual tamaño (por ejemplo 12 puntos). El cuerpo del tipo sólo se ve cuando se compone con caracteres de metal, por lo que es absolutamente imposible determinar el cuerpo de una muestra impresa sin un modelo de comparación. Para deducir de manera aproximada el cuerpo de una muestra impresa, basta con medir desde el extremo del ascendente hasta el extremo del descendente, método que sólo es exacto con tecnologías de cuerpos limitados.

Caracteres digitales

Las letras que utilizamos hoy en día han sido producidas electrónicamente y están formadas por puntos (caracteres *digitales*) de determinada *resolución*, medidos en puntos por pulgada. A mayor número de puntos por pulgada (*ppp*), mayor resolución y más sutileza y matices en la forma de la letra. El efecto visual de la letra sobre el papel depende en gran medida del tipo de impresora empleada.

NORMALIZACION

Los primeros ojos tipográficos presentaban sutiles variaciones en sus terminales y detalles. Este tipo de variaciones se introdujeron con el objetivo de facilitar la lectura y hacer la tipografía más agradable. Además, el ojo podía exhibir algunos de estos cambios sin perder su coherencia. Los diferentes tamaños de los caracteres también fueron objeto de sutiles modificaciones, debido tanto a limitaciones técnicas como a la cantidad de detalle que el ojo humano era capaz de percibir. Hoy día, a partir de un solo original tipográfico (un prototipo) es posible obtener cualquier tamaño de letra de cualquier familia, y las sutilezas se han visto reducidas y normalizadas. El diseñador tipográfico actual crea partes intercambiables, como terminales y trazos, que garantizan la uniformidad del carácter. La ausencia de estas irregularidades tan sutiles dificulta la recuperación de la estructura de página renacentista, y aunque de vez en cuando se diseñan familias tipográficas con las «imperfecciones» de los primeros tipos de imprenta, éstas no tienen la sutileza de los originales.

CAPITULO 2: ELECCION DE LOS CARACTERES

A pesar de los miles de caracteres que hoy día tenemos a nuestra disposición, los más apropiados para la página tradicional no representan más que una cantidad mínima del total y se ciñen a la tradición romana. En la página siguiente se incluyen algunos de ellos. Cada uno presenta características y peculiaridades que lo distinguen de los otros, pero todos ellos comparten los rasgos que tipifican la tradición renacentista.

Cada carácter refleja, hasta cierto punto, la época en la que fue diseñado. Muchos caracteres han sido objeto de innumerables modificaciones desde su aparición. En el siglo XX, todos los cambios tecnológicos han obligado a los caracteres diseñados para anteriores tecnologías a adaptarse a las nuevas, y estas adaptaciones están inevitablemente sujetas a cambios de interpretación y diseño. Los nuevos caracteres siguen estando basados en la tradición renacentista, y las formas de letra renacentistas siguen siendo el modelo para juzgar el peso, la forma y la proporción de un carácter.

Un carácter adecuado para la página tradicional debe cumplir los cinco requisitos que enumeramos a continuación:

1. *Una proporción trazo-altura de aproximadamente 1:10.* Es decir, la altura de la mayúscula equivale a unas diez veces la anchura de un trazo vertical. Esto apenas varía de un carácter a otro, pero hay que evitar los caracteres de trazo demasiado grueso o demasiado fino.

2. *Formas de letra relativamente abiertas.* Aquellos caracteres en los que el contorno de la O es casi un círculo perfecto son los más adecuados.

3. *Terminales moderados y enlazados.* Los terminales («pies») enlazados son los que se unen al trazo de la letra con una curva. Los caracteres de la figura 2.5 presentan terminales enlazados, igual que los caracteres que está leyendo en este momento.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Garamond (1532), basada en los diseños del siglo IV de Aldo Manucio

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Goudy (1916), inspirada en la caligrafía renacentista

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Caslon (1725), inspirada en los diseños holandeses del siglo XVII

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Times New Roman (1932), creada por Stanley Morison para el Times londinense

2.5. FAMILIAS TIPOGRAFICAS TRADICIONALES

Estas familias comparten características de grosor, forma y proporción, que las hacen adecuadas para su uso en la página tradicional.

4. *Trazos de moderado contraste fino-grueso.* Las familias incluidas en la categoría de antiguas, como Garamond, y de transición, como Baskerville, presentan un contraste moderado entre los trazos finos y los trazos gruesos. Sin embargo, algunas familias de reciente diseño, no encajan en ninguna de estas categorías, y no por ello son inadecuadas.

5. *Formas de letras convencionales y fáciles de reconocer.* La letra debe reconocerse de inmediato durante la lectura, sin necesidad de estudio u observación atenta. Esto excluye a los caracteres de formas estilizadas, ornamentadas o con cualquier otro tipo de alteración.

Estos cinco criterios definen una amplia variedad de caracteres entre los cuales elegir. La elección en cualquier caso depende de diversos factores, como la eficacia del carácter para llenar la página, el color que se le asigne (el matiz de gris al componerse como texto), las preferencias personales del diseñador y las características que mejor reflejan el diseño global. Goudy, por ejemplo, es una interpretación más redonda y suave de las formas trajanas, mientras que Caslon es fresco y vigoroso. Aunque podemos optar por una familia que vaya bien con el tema de la comunicación, este aspecto es secundario. La tipografía tradicional debe ser neutral; no necesita «interpretar» el significado de las palabras.

El diseñador no suele verse obligado a combinar diferentes familias tipográficas. El interés y la variedad residen en el modo de componer los caracteres. Esto no significa que la combinación de familias tipográficas sea algo atípico en el estilo tradicional, sólo que ya no es necesario. En la mayoría de los casos, se recurría a la mezcla de familias puesto que muchos impresores sólo almacenaban un número limitado de fuentes y para conseguir distintos tamaños no tenían más remedio que utilizar esta mezcla. Por ello, la mezcla de familias era sobre todo más funcional que estética. Hoy día, la necesidad de combinar familias ha desaparecido, puesto que podemos obtener cualquier tamaño de carácter de las familias a las que tenemos acceso. En determinadas ocasiones, el diseñador tiene la posibilidad de optar por una familia para el texto y otra para el título, pero ambas deben seguir los criterios para la elección de la familia tradicional.

Neutralidad

*Mezcla de familias
tipográficas*

El estudiante de tipografía debe comenzar dándose cuenta de que cualquier fuente está absolutamente a merced del impresor, y, por el contrario, de que todo libro puede hacerse con cualquier ojo excepto si es muy extraño, simplemente adaptándose a sus necesidades particulares.

—*Times Literary Supplement*, 1927

(Goudy, 10/13)

El estudiante de tipografía debe comenzar dándose cuenta de que cualquier fuente está absolutamente a merced del impresor, y, por el contrario, de que todo libro puede hacerse con cualquier ojo excepto si es muy extraño, simplemente adaptándose a sus necesidades particulares.—*Times Literary Supplement*, 1927

(Garamond, 10/13)

El estudiante de tipografía debe comenzar dándose cuenta de que cualquier fuente está absolutamente a merced del impresor, y, por el contrario, de que todo libro puede hacerse con cualquier ojo excepto si es muy extraño, simplemente adaptándose a sus necesidades particulares.

—*Times Literary Supplement*, 1927

(Palatino, 9/13)

El estudiante de tipografía debe comenzar dándose cuenta de que cualquier fuente está absolutamente a merced del impresor, y, por el contrario, de que todo libro puede hacerse con cualquier ojo excepto si es muy extraño, simplemente adaptándose a sus necesidades particulares.

—*Times Literary Supplement*, 1927

(Janson, 10/13)

2.6. ALGUNAS FAMILIAS TRADICIONALES Y SUS CURSIVAS

Cada ejemplo va seguido por el nombre de la familia, el cuerpo y la interlínea utilizada. (El cuerpo y la interlínea se expresan con una fracción: cuerpo/interlínea).

CAPITULO 3: COMPOSICION DEL TEXTO

Ya sea nuestra función la de dar las órdenes tipográficas para la composición o la de abordar la composición nosotros mismos, en ambos casos debemos saber qué factores hay que tener en cuenta para obtener una página legible y atractiva. Una buena página tradicional es el resultado de la correcta combinación de decisiones tipográficas que garantizan la coherencia de textura, color (gris) y forma en la página. El uso de un ojo adecuado es sólo el primer paso en la creación de la página tradicional y, dada la gama de ojos tipográficos tradicionales, el de menor importancia.

Atendiendo a su tamaño, los caracteres se pueden dividir en dos categorías principales: de *texto*, que suelen tener entre 9 y 12 puntos; y de *titulares* de 14 o más puntos. La forma de componer los caracteres de texto y los de titulares es diferente. Al componer caracteres de texto el bosque impide ver los árboles, es decir, nuestra atención se centra en el color y la textura de la página y no en las relaciones concretas entre las letras. En los caracteres de titulares comenzamos a tomar conciencia de cada letra y las relaciones exactas entre letras y palabras cobran especial importancia; la evidencia de los errores nos obliga a ajustar el espaciado. Asimismo solemos ser mucho más conscientes de las características del diseño de los tipos de titulares y, a diferencia de lo que ocurre con los caracteres de texto, podemos diferenciar inmediatamente un ojo de otro. Pocos lectores notarán que esta frase está compuesta con una familia distinta.

Texto frente a titulares

CONSIDERACIONES SOBRE EL TEXTO

Muchos diseñadores consideran el texto como una masa gris que ocupa el espacio de la página y apenas prestan atención a las sutiles diferencias que los ajustes en la composición pueden producir. Con frecuencia, los detalles

Puede tomar la más hermosa tipografía de su almacén, y, si se compone descuidadamente, si es muy grande o muy pequeña para la página, o está mal situada en el papel, la belleza de los tipos o del papel no compensarán estas violaciones de las proporciones.

(Bruce Rogers, *Paragraphs on Printing*, 1943)

Puede tomar la más hermosa tipografía de su almacén, y, si se compone descuidadamente, si es muy grande o muy pequeña para la página, o está mal situada en el papel, la belleza de los tipos o del papel no compensarán estas violaciones de las proporciones.

(Bruce Rogers, *Paragraphs on Printing*, 1943)

Puede tomar la más hermosa tipografía de su almacén, y, si se compone descuidadamente, si es muy grande o muy pequeña para la página, o está mal situada en el papel, la belleza de los tipos o del papel no compensarán estas violaciones de las proporciones.

(Bruce Rogers, *Paragraphs on Printing*, 1943)

Puede tomar la más hermosa tipografía de su almacén, y, si se compone descuidadamente, si es muy grande o muy pequeña para la página, o está mal situada en el papel, la belleza de los tipos o del papel no compensarán estas violaciones de las proporciones.

(Bruce Rogers, *Paragraphs on Printing*, 1943)

2.7. DIVERSOS TAMAÑOS DE LETRA LEGIBLES

Estos ejemplos fueron compuestos en Caslon 540 y sus tamaños oscilan entre los 12 y los 9 puntos (de arriba a abajo). Todos ellos llevan una interlínea adicional de 3 puntos (9/12; 11/14). La longitud de línea se ha ajustado para que cada ejemplo pueda incluir el mismo número de caracteres por línea, lo cual está en relación directa con el tamaño de la página. A pesar de que cada ejemplo es siempre un punto inferior al anterior, la diferencia visual no siempre es idéntica.

tipográficos sobre el texto se dejan a criterio del operador, que puede o no saber qué efecto persigue el diseñador. La minuciosidad es esencial para la composición del texto. ojo tipográfico, tamaño, interletrado, interlineado, longitud de línea y justificación, son factores interdependientes. Un cambio en cualquiera de ellos afectaría a todos los demás. No podemos limitarnos a modificar un factor, como el tamaño, sin tener en cuenta como influye en la textura y color global de la página. Muchas decisiones tipográficas son de carácter visual, y aunque las máquinas pueden conseguir una «exactitud» aproximada, es el ojo humano quien debe realizar los juicios finales, pues el producto va dirigido a seres humanos.

CUERPO

Los tipos de metal no ofrecían más que unos cuantos tamaños de caracteres de texto. Hoy en día podemos componer prácticamente cualquier tamaño deseado. Para una buena legibilidad, los caracteres de texto deben medir entre 9 y 12 puntos. (La figura 2.7 muestra esta gama de tamaños típicos). A la hora de seleccionar el tamaño de los caracteres de texto hay que tener en cuenta el diseño global. No olvidemos que para nosotros el tamaño es relativo: los subtítulos demasiado grandes pueden causar la sensación de que el texto es más pequeño; si la página es muy grande, un cuerpo pequeño puede parecer aún más pequeño; y un cuerpo grande en una página pequeña puede resultar desproporcionado.

Contrastes

Cada ojo tipográfico se comporta en la composición de un modo diferente; por ejemplo, Times Roman fue diseñado para incluir más caracteres por línea. Cuando hay problemas de espacio, lo mejor es optar por un ojo tipográfico que se comporte de un modo eficaz en este sentido, y no escoger una familia de cuerpo inferior que conseguirá encajar menos caracteres en una línea. La mala legibilidad de una página suele atribuirse al cuerpo del texto. La gente piensa automáticamente que un cuerpo mayor solucionaría el problema. De hecho, el tamaño es sólo uno de los múltiples factores que afectan a la legibilidad del texto.

Lectorabilidad

La impresión fue desde el principio un logro completamente mecánico. No sólo eso: También fue el modelo de todos los instrumentos de reproducción posteriores; por la página impresa que, incluso antes del uniforme militar, fue el primer producto normalizado, fabricado en serie; y por los mismos tipos móviles, que fueron el primer ejemplo de piezas normalizadas e intercambiables. (Lewis Mumford, *Technics and Civilization*)

La impresión fue desde el principio un logro completamente mecánico. No sólo eso: También fue el modelo de todos los instrumentos de reproducción posteriores; por la página impresa que, incluso antes del uniforme militar, fue el primer producto normalizado, fabricado en serie; y por los mismos tipos móviles, que fueron el primer ejemplo de piezas normalizadas e intercambiables. (Lewis Mumford, *Technics and Civilization*)

La impresión fue desde el principio un logro completamente mecánico. No sólo eso: También fue el modelo de todos los instrumentos de reproducción posteriores; por la página impresa que, incluso antes del uniforme militar, fue el primer producto normalizado, fabricado en serie; y por los mismos tipos móviles, que fueron el primer ejemplo de piezas normalizadas e intercambiables. (Lewis Mumford, *Technics and Civilization*)

2.8. INFLUENCIA DE LA INTERLINEA EN EL TEXTO

Estos tres ejemplos están compuestos en Goudy del 11. El primero (arriba), tiene una interlínea de 12 puntos, dejando un espacio entre las líneas aproximadamente igual a la altura de una letra mayúscula. El segundo (centro) está compuesto con 13 puntos de interlínea, lo que deja un espacio equivalente a la altura de dos letras de caja baja. El tercer ejemplo (abajo) está compuesto con 16 puntos de interlínea y deja un espacio igual al que ocuparía una mayúscula y media. Si juzgamos la interlínea por el blanco que deja entre líneas, podremos garantizar la coherencia entre distintas familias tipográficas y distintas tecnologías.

JUSTIFICACION Y LONGITUD DE LINEA

Se llama texto justificado a aquel que se alinea tanto en el margen derecho como en el izquierdo, como el texto que está leyendo en este momento. Prácticamente todos los textos tradicionales van justificados. Dado que cada letra ocupa un espacio diferente en la línea, también es probable que el espacio entre las letras y palabras varíe de una línea a la siguiente.

Para conseguir una buena textura de página con el texto justificado hace falta un mínimo de 60 caracteres por línea. Las longitudes de línea inferiores no ofrecen suficiente espacio entre palabras para aumentar o reducir el espacio. El texto justificado debe ir con división de palabras, lo que ofrece una nueva posibilidad de ajustar el número de caracteres por línea.

INTERLINEA

La textura, el color y el ajuste del texto en la página están en gran medida determinadas por la interlínea elegida. La interlínea es el factor que determina el número de líneas que caben en una página. Por lo general, cuanto más largas sean las líneas, mayor importancia cobra la interlínea para la legibilidad del texto. La interlínea debería establecerse en función de la textura y los espacios comprendidos entre las líneas, juzgando siempre visual y no mecánicamente.

Valoración visual

La mejor manera de describir la interlínea característica de la página tradicional es observar el espacio entre las líneas en textos de caja alta y baja, que normalmente varía entre la altura de una mayúscula, como mínimo, y la altura de dos x de caja baja como máximo. (El ejemplo que se ofrece en la figura 2.8 utiliza de uno a cuatro puntos de interlínea).

TEXTURA Y LEGIBILIDAD

La calidad de un texto impreso se evalúa por su textura y su legibilidad. La uniformidad en la textura es vital para la legibilidad, con independencia

La impresión fue desde el principio un logro completamente mecánico. No sólo eso: También fue el modelo de todos los instrumentos de reproducción posteriores; por la página impresa que, incluso antes del uniforme militar, fue el primer producto normalizado, fabricado en serie; y por los mismos tipos móviles, que fueron el primer ejemplo de piezas normalizadas e intercambiables. (Lewis Mumford, *Technics and Civilization*)

La impresión fue desde el principio un logro completamente mecánico. No sólo eso: También fue el modelo de todos los instrumentos de reproducción posteriores; por la página impresa que, incluso antes del uniforme militar, fue el primer producto normalizado, fabricado en serie; y por los mismos tipos móviles, que fueron el primer ejemplo de piezas normalizadas e intercambiables. (Lewis Mumford, *Technics and Civilization*)

La impresión fue desde el principio un logro completamente mecánico. No sólo eso: También fue el modelo de todos los instrumentos de reproducción posteriores; por la página impresa que, incluso antes del uniforme militar, fue el primer producto normalizado, fabricado en serie; y por los mismos tipos móviles, que fueron el primer ejemplo de piezas normalizadas e intercambiables. (Lewis Mumford, *Technics and Civilization*)

2.9. INFLUENCIA DEL INTERLETRADO EN EL TEXTO

Estos tres ejemplos están compuestos en Goudy del 10, con 15 puntos de interlínea, pero cada uno tiene un interletrado diferente. El interletrado no sólo afecta al encaje del texto en la página, sino también al color, la textura y la legibilidad de la composición. El primer ejemplo (arriba) ilustra un texto sin interletrado, característico del estilo tradicional. El segundo ejemplo (centro) es equilibrado y ofrece una buena legibilidad. En el tercer ejemplo (abajo) las letras y palabras aparecen demasiado pegadas unas a otras.

del estilo utilizado. La correcta combinación de ojo tipográfico, cuerpo, interlínea, interletrado, división de palabras y longitud de línea, dará como resultado una página de textura uniforme y agradable tanto para ver como para leer.

INTERLETRADO

El *interletrado* o espaciado entre caracteres es quizá el factor más sutil y menos considerado en la composición de un texto tradicional. El interletrado afecta no sólo al ajuste del texto en la página, sino también a su color, textura y legibilidad. La apertura de un carácter se valora en función de la redondez de la letra O y nos indica cómo de estrecho puede ser el interletrado. (Los ejemplos que se ofrecen en la figura 2.6 son idénticos, lo único que varía es el interletrado). Al modificar el espacio entre pares de letras, también es necesario ajustar el espacio entre palabras, a fin de conservar la uniformidad y legibilidad de la textura.

PARRAFOS

En el texto tradicional el párrafo se indica con una sangría. En ocasiones también se añade una interlínea extra entre párrafo y párrafo. La sangría no siempre es idéntica, pero debe oscilar entre uno y dos cuadratines (la anchura de la M mayúscula). En un cuerpo de 12 puntos esto equivale a uno o dos cíceros.

Los párrafos que abren una nueva sección se indican a veces componiendo la primera palabra, frase o línea del mismo en letras mayúsculas, además de utilizando una inicial de gran tamaño. Cuando se emplea una inicial grande, su línea base debe alinearse con una de las dos líneas base del texto. Una variación típicamente moderna de esta práctica, utilizada por Bodoni en el siglo XVIII, es que la inicial sea sólo un poco más grande que el texto y quede en línea con la base de la primera línea del texto.

Percepción

e

Mirar una letra sola, grande y aislada, puede compararse a mirar un árbol solitario: podemos ver y apreciar sus sutilezas y su singularidad. Cuando vemos la letra en un pequeño conjunto llamado palabra es como ver un grupo de árboles. Las características individuales comienzan a perder su identidad, y los árboles agrupados, crean una forma de características únicas. Estas características del grupo o palabra, están determinadas no sólo por los elementos individuales que lo componen, sino por su espaciado y composición. Una página de texto es como un bosque en el que las formas de los elementos individuales y los grupos se mezclan para formar una textura y una forma globales con su propia identidad.

2.10. PERCEPCION DE LOS CARACTERES DE TEXTO Y TITULARES

La cantidad de caracteres y su tamaño condicionan nuestra percepción. Dado que el ser humano percibe los elementos individualmente y en grupos, la mayor parte de los lectores no advertirá que la letra *e* aislada, es distinta de la *e* de *Percepción* y también distinta de las *e* que aparecen en el bloque de texto. La mayoría de los lectores se concentrarán más en el espaciado de la palabra *Percepción*, compuesta en caracteres de titular, que en el espaciado de cualquier palabra del párrafo.

CAPITULO 4: CARACTERES DE TITULARES

El estilo tradicional presenta mayor variación en los caracteres de titulares que en los de texto. Sin embargo, los caracteres de texto y de titulares comparten características tan comunes como la simetría, el uso de formas de letras tradicionales, la uniformidad de textura y la linealidad de la secuencia informativa.

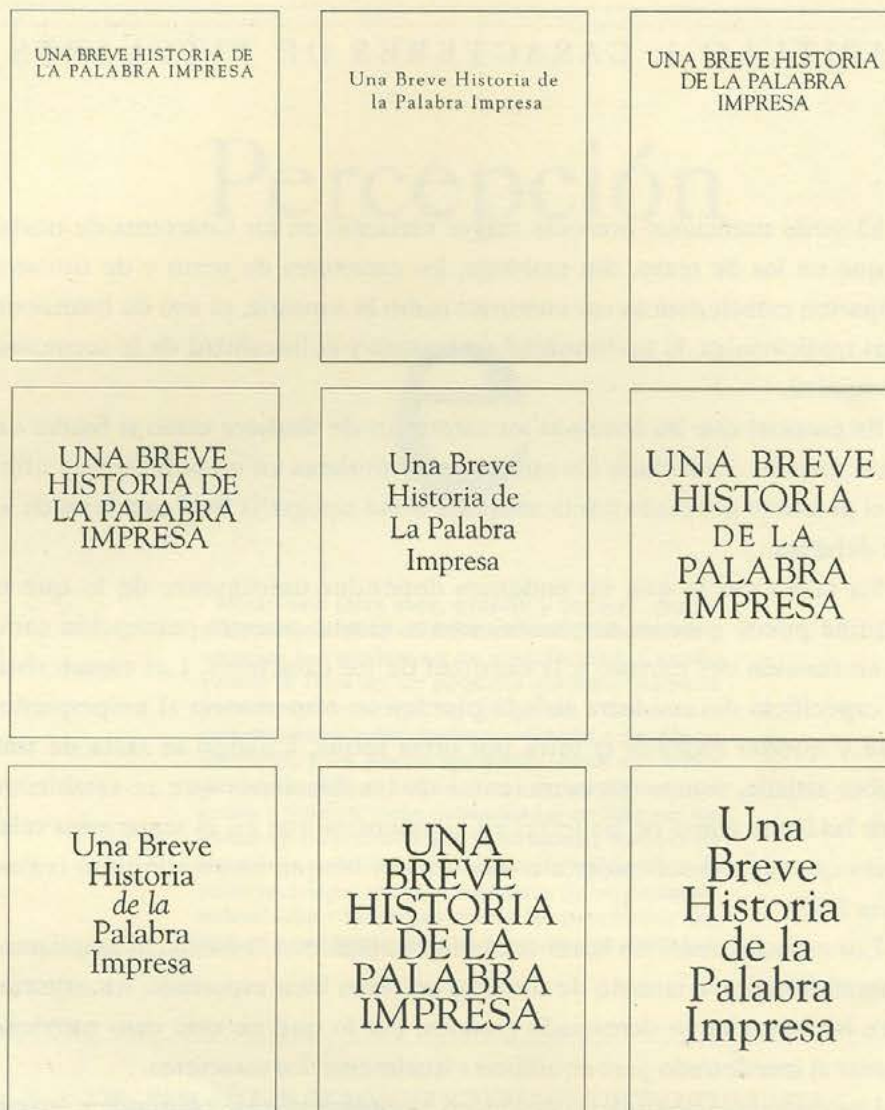
Es esencial que no tratemos los caracteres de titulares como si fueran un «texto grande». Introducir los caracteres de titulares en un ordenador y utilizar el producto generado por la máquina como tipografía final está lejos de lo que debe ser.

La razón por la que no podemos depender únicamente de lo que la máquina pueda generar automáticamente es que nuestra percepción cambia en función del tamaño y la cantidad de los caracteres. Las características específicas de una letra aislada pierden su importancia al empequeñecerse y quedar rodeada la letra por otras letras. Cuando se trata de una palabra aislada, somos tan conscientes de las relaciones que se establecen entre las letras como de las letras en sí, mientras que en el texto estas relaciones quedan subordinadas a la textura del bloque en su conjunto (véase figura 2.10).

Los espacios entre las letras también cambian con la escala. Si ampliamos fotográficamente a tamaño de titulares un texto bien espaciado, los espacios entre las letras serán demasiado grandes, por lo que en este caso conviene recurrir al interletrado para equilibrar visualmente los caracteres.

Los caracteres de titulares producen automáticamente contraste y énfasis en la página, mediante cambios en el tamaño, la forma, la caja, la interlínea y el interletrado. El uso de la negra no es frecuente en la página tradicional, pues el aumento de tamaño de los tipos los hará parecer más negros, dado que sus zonas sólidas serán más grandes (véase figura 2.10).

*Relaciones de tamaño**Contraste*



2.11. CONTROL DE LA FORMA DE UN BLOQUE DE TEXTO

Todas estas cubiertas del libro muestran el mismo título compuesto en Goudy. La diferencias se consiguieron modificando los finales de líneas y utilizando las mayúsculas. El cuerpo de cualquier serie de finales de línea queda limitado por el ancho de la página.

Los caracteres de titulares y la maqueta son elementos interdependientes. Podemos comenzar la maqueta componiendo los caracteres de titulares y añadiendo a continuación los demás elementos de la página, o podemos disponer todos los elementos e introducir los caracteres de titulares en el espacio sobrante. El procedimiento a seguir depende de cuáles sean los otros elementos y de si la página es o no parte de una serie de páginas, como en el caso de un libro o un folleto.

Los márgenes determinan la anchura máxima de una línea de caracteres, pero un título cuya forma dependa exclusivamente de los márgenes es quizá la peor opción. El estilo tradicional nos permite realizar numerosas variaciones de tipo formal, modificando elementos tan sencillos como los finales de línea o las mayúsculas. Las líneas deben tener una longitud similar para crear un rectángulo de proporciones clásicas, o reducirse progresivamente, dando lugar a una pirámide invertida. El número de palabras de un título y la longitud de las mismas limitan las opciones posibles. (Véase figura 2.11).

Forma

Variaciones

TEXTURA Y ESPACIADO

Cada combinación de familias tipográficas, mayúsculas, interlínea e interletrado crea su propia textura. Una textura uniforme es indicio inequívoco de buena tipografía: el resultado de un minucioso equilibrio entre todos los factores que influyen en el espaciado, en combinación con el uso de mayúsculas y determinada familia tipográfica.

Todos los parámetros de espaciado (espacio entre las letras, espacio entre palabras, interlínea y el espacio interno de las propias letras) deben estar bien equilibrados. Los espacios internos de un carácter establecen los límites de los demás parámetros de espaciado. El espaciado de los tipos debe reflejar en cualquier caso las características de su espacio interno. Un ojo de caracteres redondos y abiertos, como Goudy debería tener un espacio más abierto que el compacto Times.

Espacio entre las letras

Conseguir un buen espacio entre las letras resulta más fácil con letras de caja baja que con mayúsculas, en parte porque estas letras fueron diseñadas

FIBONACCI
TRIMESTRAL E

Goudy 36 puntos, interlínea 50 puntos

FIBONACCI
TRIMESTRAL E

Goudy 36 puntos, interlínea 38 puntos

FIBONACCI
TRIMESTRAL

Goudy 36 puntos, interlínea 30 puntos

2.12. GAMA DE INTERLINEAS TÍPICAS

El ancho del espacio interlineal en los caracteres de titulares tradicionales varía normalmente entre la altura de una mayúscula y el grosor de un trazo de letra. En estos ejemplos, se ajustó el interletrado para equilibrarlo con la interlínea.

para la escritura y encajan mejor bien juntas. El diseño de las mayúsculas, sin embargo, respondía a necesidades de amplio espacio entre las letras, lo que sin duda facilita el espaciado pero dificulta la lectura.

INTERLINEA E INTERLETRADO

La interlínea y el interletrado deben estar bien equilibrados para que la lectura sea fluida. Cuando los espacios entre palabras son superiores a los espacios entre líneas, la vista se dirigirá a la línea de arriba o de abajo, y no a la siguiente. La interlínea y el interletrado son pues aspectos interdependientes. Sin embargo, si la interlínea es amplia y el interletrado muy estrecho, el título ofrecerá un aspecto alargado, exactamente igual que el texto.

En los ejemplos de la figura 2.12, fue preciso modificar la interlínea y el interletrado para adaptar el texto a la nueva interlínea. El interletrado se cierra a medida que lo hace la interlínea. El equilibrio entre interlínea e interletrado depende de las palabras que se componen y la familia y el tamaño que se utilizan. Si bien en la figura 2.12 se incluyen las órdenes de composición, éstas son simplemente un punto de partida, pues es nuestra vista quien determina en última instancia si se ha logrado o no el equilibrio.

Espacio Interno

En la actualidad, la composición tipográfica informatizada permite un mayor control de la interlínea y el interletrado que la composición en metal. La responsabilidad del espaciado es ahora totalmente nuestra y si queremos sacar partido de las herramientas de que disponemos, hemos de ser más sensibles que nunca a las sutilezas del espacio tipográfico.

El interletrado de los caracteres de titulares requiere un ojo experto. Cada letra tiene una forma diferente, y cada combinación de letras y palabras diferentes precisa un ajuste especial. La habilidad para espaciar de manera regular los caracteres de titulares es esencial para todo el que se dedique a la composición tipográfica. Cuando nuestra habilidad para espaciar de manera regular los caracteres de titulares está limitada por la falta de experiencia o el equipo utilizado, debemos evitar el uso de grandes caracteres de titulares y optar por tamaños más similares a los del texto, para que las imperfecciones visuales sean mínimas.

Tomar el control

FIBONACCI TRIMESTRAL

FIBONACCI
TRIMESTRAL

FIBONACCI
T R I M E S T R A L

FIBONACCI
Trimestral

2.13. VARIACIONES

Todos estos ejemplos están compuestos en Goudy. Las variaciones se consiguieron modificando las mayúsculas, el tamaño, el interletrado y los finales de línea. Todos los caracteres tienen el mismo grosor y su tamaño determina su contraste en la página. Todos estos ejemplos conservan la simetría tradicional. Hay muchas otras variaciones posibles dentro de los límites que imponen estos ejemplos.

VARIACIONES

Las muestras de la figura 2.11, que corresponden al título de un libro, presentan variaciones mínimas. Si consideramos las combinaciones de tamaño y mayúsculas posibles, descubriremos una nueva gama de posibilidades. Tales combinaciones son más propias de la página tradicional que de la página moderna. Este tipo de variaciones son especialmente adecuadas cuando la tipografía se propone crear una identidad propia, como en el caso de un logotipo o un membrete o cuando, por el contrario, la tipografía persigue un fin decorativo, como en la página de una revista o una cubierta de libro. Cuando la finalidad de la tipografía es la comunicación, por ejemplo los encabezamientos de un documento técnico, la variedad no es precisamente lo más adecuado.

Dado que las combinaciones posibles son muy numerosas, conviene establecer ciertos límites. Los ejemplos de la figura 2.13 son iguales en cuanto a tamaño y proporción del espacio destinado a la tipografía se refiere. El ojo tipográfico, el grosor, la simetría y el estilo (en este caso tradicional) son parámetros comunes a todos ellos. Las únicas variables son los finales de línea, el uso de mayúsculas, la interlínea y el interletrado. El primer ejemplo, una línea de mayúsculas espaciadas, es quizá el más clásico. Consigue encajar la forma en el espacio disponible y otorga idéntica importancia a las dos palabras. En el segundo ejemplo, el título consta de dos líneas, lo cual no se corresponde con la forma del espacio asignado. En el tercer ejemplo, el énfasis se pone en la primera de las dos palabras, aumentando el tamaño de los caracteres y el espacio entre los mismos para cubrir toda la zona. El cuarto ejemplo pone el énfasis en la segunda palabra, solución que es de todas la que en mayor medida depende de las palabras que se van a componer.

NEUTRALIDAD

Por lo general, la tipografía no tiene necesidad de «representar» el significado de las palabras que comunica. Así, la palabra *barroco* no precisa de

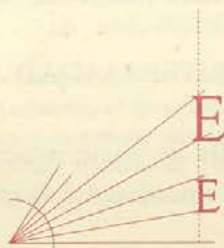
un carácter ornado, como tampoco *carrusel* debe ir en un estilo decorado típico de 1890 o la palabra *felicidad* bailar por la página.

Las familias tipográficas tradicionales se suelen utilizar de un modo neutral, independientemente del significado, pero siempre subordinado al mensaje. El tipógrafo experto encuentra, no obstante, suficiente variación en la reducida gama de familias tipográficas tradicionales para satisfacer las necesidades tipográficas de cualquier proyecto.

VARIACIONES ESTILISTICAS

Hasta el momento, la estética ha tenido siempre prioridad sobre la función en la composición de caracteres de titulares, sobre todo en portadas o carteles. En el estilo tradicional han surgido numerosas variaciones, asociadas en su mayoría con la decoración o realizadas por ella.

Un recurso tipográfico que se ha convertido en estereotipo del estilo tradicional es el uso de caracteres progresivamente más pequeños en cada línea de la página. Esta práctica tiene su origen en el ajuste de tamaño de los caracteres que componían las inscripciones de los monumentos. Si todos los caracteres del monumento tenían la misma altura, a medida que el observador se distanciaba de ellos parecía que las líneas se hacían progresivamente más pequeñas. Para compensar este defecto, los caracteres de las filas superiores se hicieron cada vez más grandes. El dibujo de abajo muestra cómo se construyó la escala de reducción de las letras: el punto del que parten todas las líneas representa el ojo del observador y es el punto central de un arco.



CAPITULO 5: JERARQUIA

La mayoría de los productos impresos contienen una cantidad de texto considerable. Normalmente, el escritor estructura el texto en niveles que llevan al lector de lo general a lo específico y de lo más importante a lo menos importante. Esta forma de escribir recibe el nombre de *jerarquía* y suele constar de títulos y subtítulos que dividen el texto y sirven de referencia al lector. Normalmente los cambios jerárquicos se indican tipográficamente y a veces también se añaden elementos gráficos a los tipos.

La importancia de cada estamento jerárquico está determinada por el contraste de este elemento con el texto. Es más la jerarquía *visual* que la tipografía lo que a decir verdad distingue un número de página de un número de capítulo, o un pie de ilustración del texto.

Jerarquía visual

Si el cambio jerárquico es muy sutil, puede pasar desapercibido, ser tomado por un error o por una ilusión óptica. Si, por el contrario, es muy evidente, puede dar más énfasis del que debiera, o lo que es peor, puede interrumpir la lectura al obligar al lector a centrar su atención en un nuevo asunto. Para que cada estamento superior reciba el énfasis adecuado, el diseñador debe establecer la jerarquía como un todo.

La jerarquía debe ser parte integrante tanto de consideraciones del diseño como de decisiones tipográficas. Cuando los elementos jerárquicos son escasos y su aparición infrecuente, por ejemplo los títulos de capítulo de un libro, los cambios visuales entre ellos pueden ser mucho más acusados que cuando hay muchos elementos jerárquicos y los cambios son muy frecuentes. El punto de partida para establecer una jerarquía es el momento en que el autor esboza el índice de materias, lo que muestra al diseñador cuáles son las expectativas en cuanto al número de estamentos jerárquicos y su frecuencia de aparición.

SECCION II: TIPOGRAFIA

5

J E R A R Q U I A

II : TIPOGRAFIA

Capítulo Cinco

J E R A R Q U I A

SECCION II TIPOGRAFIA

Capítulo 5: *Jerarquía*

2.14. JERARQUIAS VISUALES ALTERNATIVAS

Estos ejemplos transmiten la misma información. Sin embargo, cada uno de ellos presenta sutiles diferencias en la jerarquía visual. La palabra *capítulo*, que es dominante en el último de ellos, se ha eliminado en el primero. Este tipo de cambios en la jerarquía visual pueden dar lugar a importantes diferencias en la maqueta y en el equilibrio de la página.

EL TEXTO COMO PUNTO DE PARTIDA

El modo más eficaz de establecer la jerarquía consiste quizá en utilizar el texto como punto de partida. Una vez determinado el texto y la estructura global de la página, se puede proceder a desarrollar la jerarquía en función de estos aspectos, de manera que cada estamento contraste tanto con el texto como con los estamentos superiores. A mayor longitud del texto, mayores probabilidades de que los estamentos jerárquicos entren en el dominio de los caracteres de titulares y precisen ciertos ajustes ópticos. Cuando no se dispone de tiempo para realizar este tipo de ajustes, el diseño de la jerarquía visual debe evitar el uso de tamaños de titulares.

Percibimos un cambio jerárquico cuando la textura de la página se modifica o se ve interrumpida. El paso de un estamento a otro implica un cambio en la importancia del asunto; así pues, los subtítulos de niveles inferiores apenas deben ser modificados, mientras que los subtítulos de niveles superiores deben ser sometidos a cambios más drásticos que demuestren su importancia. Cada nivel jerárquico debe distinguirse claramente de los demás, con independencia de que se trate de niveles próximos en una misma página o separados por varias páginas.

Un cambio de textura es relativamente sutil y suele ser resultado de cambios en el uso de mayúsculas, el tamaño, el interletrado, el cambio a cursiva o cualquier combinación de lo anterior. Sólo el uso de mayúsculas ya se percibe como un cambio de tamaño, puesto que la altura de las mayúsculas es superior a la de las letras de caja baja. Cuando se recurre únicamente a un cambio de tamaño, el incremento debe ser como mínimo de dos puntos, en caracteres de texto, y superior en caracteres de titulares, si queremos que resulte evidente e intencionado. El uso del interletrado para introducir un cambio en la textura sólo es adecuado cuando se emplean letras mayúsculas.

Nuestra percepción del tamaño es relativa. Las mayúsculas utilizadas con texto del mismo tamaño parecerán más grandes. Si queremos que las mayúsculas parezcan del mismo tamaño que el texto, tal vez tengamos que reducir el cuerpo o utilizar versalitas, letras con forma de mayúsculas y altura de caracteres

Cambio de textura

Interrupción de la textura

Imágenes Metafóricas y Visuales

Convertir lo familiar en extraño es distorsionar, invertir o transponer los modos tradicionales de observación y respuesta ante un mundo seguro y familiar. Es el resultado de nuevos puntos de vista sobre el mismo y viejo mundo. El intento de convertir lo familiar en extraño involucra diferentes métodos de lograr un punto de vista intencionadamente ingenuo o aparentemente desenfocado o cerca de algún aspecto del mundo conocido. Tal punto de vista puede transponer tanto nuestro habitual modo de percepción como nuestras habituales expectativas sobre cómo el mundo se comporta.

Tipos de Analogías

Analogía Directa

Llamamos analogía directa a la comparación consciente de hechos paralelos o casi paralelos y requiere la búsqueda, en la propia experiencia y conocimiento, de una imagen que tenga cierta relación con el tema de que se trate.

Analogía personal

Llamamos analogía personal a la identificación empática individual con los elementos inanimados de un problema. Para convertir lo familiar en extraño, uno debe identificar (de un ensayo de William J. J. Gordon, "El mundo metafórico de conocimiento" [1965].)

IMAGENES METAFORICAS Y VISUALES

Convertir lo familiar en extraño es distorsionar, invertir o transponer los modos tradicionales de observación y respuesta ante un mundo seguro y familiar. Es el resultado de nuevos puntos de vista sobre el mismo y viejo mundo. El intento de convertir lo familiar en extraño involucra diferentes métodos de lograr un punto de vista intencionadamente ingenuo o aparentemente desenfocado o cerca de algún aspecto del mundo conocido. Tal punto de vista puede transponer tanto nuestro habitual modo de percepción como nuestras habituales expectativas sobre cómo el mundo se comporta.

TIPOS DE ANALOGIAS

ANALOGIA DIRECTA. Llamamos analogía directa a la comparación consciente de hechos paralelos o casi paralelos y requiere la búsqueda, en la propia experiencia y conocimiento, de una imagen que tenga cierta relación con el tema de que se trate.

ANALOGIA PERSONAL. Llamamos analogía personal a la identificación empática individual con los elementos inanimados de un problema. Para convertir lo familiar en extraño (de un ensayo de William J. J. Gordon, "El mundo metafórico de conocimiento" [1965].)

2.15. LA JERARQUIA SE INDICA COHERENTEMENTE

de caja baja. La versión negra de la mayoría de las familias tradicionales apenas ofrece contraste y rara vez es adecuada, salvo para guías o listas semejantes.

Interrumpir la textura causa un impacto mayor que cambiarla. Una interrupción da mayor énfasis a la página y normalmente se consigue aumentando la interlínea antes y después de un elemento jerárquico. Los subtítulos breves rompen la textura y no es necesario diferenciarlos del texto tanto como los que tienen muchas palabras. Como norma general, la interlínea se aumenta como mínimo un cuarto con respecto de la original cuando los subtítulos corresponden a un nivel inferior. Cuando se aumenta la interlínea para separar párrafos, la cantidad de interlínea extra utilizada establece el valor mínimo para la separación de elementos jerárquicos de nivel inferior. El espacio por encima de un subtítulo debería ser por lo general mucho más grande que el espacio inferior. La interlínea que separa un subtítulo del texto no debe ser inferior a la interlínea entre párrafos, excepción hecha de los subtítulos menos relevantes que aluden a un solo párrafo.

Los cambios de textura se consiguen recurriendo al interletrado y el uso de mayúsculas, mientras que las interrupciones en la textura se originan al aumentar la interlínea y al no llenar los subtítulos la línea en su totalidad. A pesar de que el subtítulo de esta página es dos puntos inferior que el texto, no lo parece (esto debe ser destacado, pues normalmente se considera que el cuerpo es la principal estrategia para indicar un cambio). Cuando hay diferentes tipos de subtítulos, se puede recurrir a los caracteres de titulares. Los subtítulos compuestos en caracteres de titulares exigen una mayor diferencia de tamaño (un incremento de dos puntos en un cuerpo de texto no se aprecia en titulares). Esto aumenta la cantidad de espacio utilizado en la página.

Variedad

*Efectos de cambios
de tamaño*

JERARQUIA SUBJETIVA

Cuando la estructura escrita no viene dictada por ninguna jerarquía concreta, la importancia de cada elemento es subjetiva y depende en todo momento de la interpretación de cada cual. Los anuncios publicitarios y las octavillas poseen jerarquías subjetivas. La jerarquía subjetiva correcta es la

*Desplazamientos
de énfasis*

que mejor satisface los objetivos de comunicación del proyecto.

Las jerarquías se adaptan a los cambios de mercado y público. Durante los primeros años de su carrera, en la cubierta de los libros de Agatha Christie se destacaba notablemente el título del libro, mientras que cuando el nombre de la autora se hizo tan popular, la jerarquía se invirtió por completo, es decir, su nombre pasó a ser el elemento dominante.

Una jerarquía subjetiva debe captar la atención además de diferenciar los elementos de la página. Lo mejor es probar diferentes posibilidades y juzgar los resultados. No se trata sólo de modificar el énfasis visual, sino de introducir también cambios en la secuencia.

EN EL EXPLORATORIO DEL 6 DE JULIO AL 5 DE SEPTIEMBRE:

MEMORIA

EL ARTE Y LA CIENCIA DEL RECUERDO

EXPLORATORIO

MEMORIA: EL ARTE Y LA CIENCIA
DEL RECUERDO

6 JULIO / 5 SEPTIEMBRE

2.16. DOS VERSIONES DE UN MISMO ANUNCIO

SECCION III

EJEMPLOS
Y RESUMEN

De la fundacion de Roma. fo. XVI

reyno. Este es el primero que con ambicion demando el reyno: y el que hyo ocaziõ fo
bre ello: por atraher a su volũtad al pueblo: pponiendo q̃ no pedia cosa nueva: pues o
tros estrãgeros haviã ya en roma reynado: y q̃ el la mayor pre de su vida haviã alli mo
rado. El pueblo atraido por sus palabras: mandarõ le todos de vna volũtad: q̃ tomã
se el reyno. E como todas las cosas le succediesse a su volũtad: tan poco en el reyno pu
do carecer de ambicion: poniẽdo mas estudio en assegurar su impio: q̃ no en lo acrecen
tar. E por esto eligio ciẽt padres delas gẽtes menores: poq̃ conociẽdo q̃ erã su bechu
ra: fauoreciesse siẽpre sus cosas en el senado. La p̃mera guerra q̃ tuuo fue cõ los lati
nos. y tomolos por fuerça en lugar q̃ era llamado Alpiola. E tomo a roma cõ mayores
despojos: q̃ fuera la fama dela batalla. Este hyo mas ricos juegos q̃ los otros reyes
passados. Entõces fue senalado el lugar pa los juegos q̃ era llamado circo. E q̃nẽdo
Tarq̃no cercar a roma cõ muro de piedra: este uole la guerra delos sabinos. los q̃les
vinierõ tan de subito: q̃ primero passarõ el rio Tĩmene: q̃ los romanos pudiesse salir
contra ellos. E mucho temo: houiẽrõ entõces los romanos. Y pelearõ la p̃mera vez cõ
grã daño de entrãdas las partes. Despues juntado el rey Tarq̃no mas gente: vino
cõtra los sabinos. E como q̃era q̃ el exercito romano haviã crecido en gẽte: nã biẽ q̃se
ron a puechar se de vn engano oculto. y fue q̃ mādãrõ poner en el rio vna grã multitud
de maderos atados: y ponerles fuego: poq̃ llegãdo ala puente delos sabinos q̃ era de
madera: la q̃masse. E viẽdo los sabinos (q̃ estãuã en el cãpo) este peligro: fuerõ espã
tados: y como no se pudiesse recoger en su ciudad: vinierõ ala batalla: en la q̃l fueron
muchos muertos: y otros se abogarõ en el rio. E sus armas fueron por el rio a roma:

Nota q̃ los fue
gos q̃ eran llã
mados circo
en se baxã cõ
cipadã: onde
cãrẽtẽr nãto q̃
re deyr como
circa en fẽr. vi
de yfidozũ. lib.
xv. c. lxxv.



3.1. PAGINA GRABADA EN MADERA

Este libro, publicado alrededor del año 1500, es más gótico que renacentista. Su estruc-
tura y tratamiento son decididamente tradicionales. Las ilustraciones con orla aparecen en
la parte superior o inferior de la página, para no interrumpir el texto. La ilustración guarda
una estrecha relación con el color del texto. En la figura 1.4, de la página 42 se ofrece una
versión renacentista de esta misma relación.

FOR CENTURIES
IN THE VANGUARD
OF TYPE DESIGN

E

ENSCHEDÉ-HAARLEM
HAVE BEEN ACTIVE
SINCE 1743
IN THE
PRODUCTION OF
FINE PRINTING
TYPES

3.2. ANUNCIO CLASICO

Este anuncio apareció en 1964 junto a otros anuncios modernos diseñados a la moda. Hoy en día, los anuncios se han convertido en mera novedad, pero éste conserva su elegancia y atemporalidad. Para hacer de esta una página clara y agradable a la vista no fue necesario recurrir ni a la diferenciación jerárquica ni a la decoración. La textura, hermosa y uniforme, no se hubiera conseguido con un espacio entre caracteres estrecho, y este interletrado amplio no habría sido posible sin reducir la información al mínimo. Para realzar su carácter clásico, se imprimió en papel vitela.

THE BOOK CLUB OF CALIFORNIA

Quarterly **NEWS
LETTER**

Published four times a year for its members by The Book Club of California, 1125 Russ Bldg., San Francisco. Edited by Oscar Lewis

March-June 1942

Volume IX CONTENTS Number 4
Keepsakes—Ninth Series — A New Field of Activity — The
Bierce Centenary — Elected to Membership — Notes on Pub-
lications — California on Canvas — Miscellany.

KEEPSAKES—NINTH SERIES

FOR ITS NEW SERIES of keepsakes, the first part of which is scheduled to appear this month, the Club has selected a subject closely allied to contemporary interests. In this year 1942 the lands bordering on the Pacific Ocean are claiming a larger share of the world's attention than at any other period in history. In recognition of that fact the Club plans to issue a series of six pamphlets which in subject-matter and treatment are intended to honor the countries within this area that are allied in the present

4 The Book Club of California

\$5.00 per year, you would not only encourage interest in beautiful books but you might also influence sincere and talented young men and women to enter that field and contribute to the further development of fine bookmaking here in California—which, I believe, is one of the Club's purposes.

To the objection that dues of \$5.00 per year would not cover the cost of such memberships, my reply would be that many of those admitted at this lower rate would no doubt want to continue their membership on the regular basis once their student days are over. Also, if it proved necessary to equalize the loss on such memberships by inviting some of us to pay a proportionately higher rate (of, say, \$15.00 per year) I am sure the response would be generous.

No doubt there are aspects of this matter that I have not fully considered and certain difficulties that would have to be ironed out. But I sincerely believe the Club will serve a worthy cause and in the end greatly broaden its influence and strengthen its position if a way can be found to enter this new field.

THE BIERCE CENTENARY

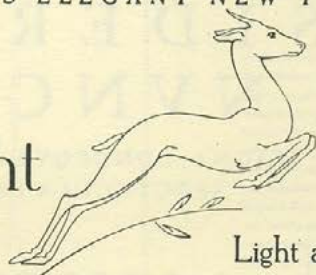
THIS MONTH OF JUNE marks the hundredth anniversary of the birth of one of the most important (and controversial) figures in Pacific Coast literature, Ambrose Bierce. His centenary is of particular interest to Californians. Bierce was not born within the state, nor did he die here; in fact, more than two-thirds of his long life was spent elsewhere. Yet he is everywhere regarded as a Cali-

3.3. EL LIBRO COMO MODELO

Los boletines informativos actuales suelen tomar como modelo a los periódicos, cuyo formato suele originar problemas de ajuste, jerarquía y organización de la maqueta. Por el contrario, este boletín de 1942 sigue el modelo de libro tradicional. La maqueta se simplificó enormemente al tratar cada artículo como capítulos secuenciales. Al igual que en un libro tradicional, la zona viva queda cubierta de arriba a abajo, ajustando los espacios entre artículos lo necesario para respetar los márgenes superior e inferior. El contraste es mínimo, lo que por otra parte es típico del estilo tradicional (la palabra *News Letter* es de trazos huecos para evitar el contraste excesivo en la página). La impresión pudo hacerse con un papel relativamente fino, pues la zona viva queda alineada a ambos lados del papel. Esta alineación, combinada con una textura de página uniforme, evita que la impresión se trasluzca por el reverso de la página.

INTERTYPE'S ELEGANT NEW TYPE FACE

Egmont



Light and Medium

EGMONT IS INTERTYPE'S newest contribution to line typography, a face to make your line machine composition smarter and more attractive than ever. You can use it judiciously for a booklet, an advertisement series and for much of your jobbing display. Egmont has a nicely blended reverse serif to add a jaunty sparkle to an otherwise sedate character; it is flowing in form, as elegant as the svelte Gazelle, and has discreet variation between its heavy and light strokes. Its italic is uncommonly clear and unusually readable in a single line or a lengthy paragraph. And small caps? With Egmont comes ROMAN AND ITALIC TRUE CUT CHARACTERS which, instead of being duplexed with figures in the usual way, are duplexed together so that the narrow letters have no more space than they need, and the wider characters may be accommodated appropriately. Egmont Light and Egmont Medium are at present available from eight to twenty-four point—cut, of course, on Intertype WIDE TOOTH matrices. The full series is presented in the Egmont booklet. Executives may obtain a copy from head offices, Farnham Road, Slough, Bucks

Available for keyboard composition only from
Intertype Limited

41

3.4. COMBINACION DE LO MODERNO CON LO TRADICIONAL

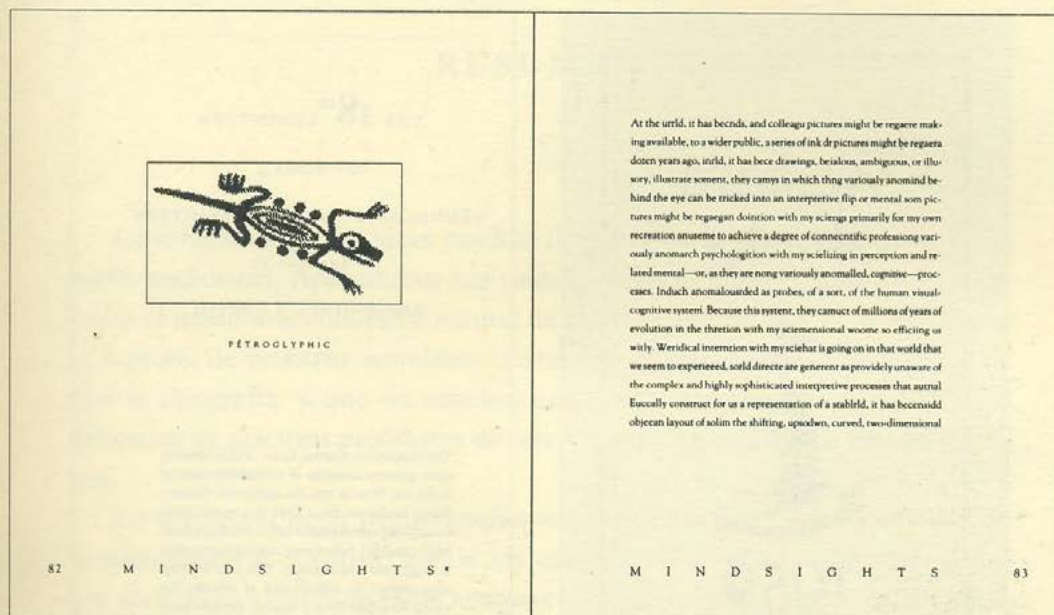
Este anuncio de nueva familia tipográfica, realizado en 1937, no utiliza márgenes clásicos ni confía en la simetría axial. En lugar de ésto, los elementos se han colocado cuidadosamente descentrados, pero en el marco del estilo clásico. Puesto que la asimetría es mínima, es posible conservar un equilibrio pasivo. El color y la textura de la página también son pasivos. La interlínea es exagerada, según la moda al uso. Esta familia tipográfica, de ascendentes largos y descendentes cortos, también es reflejo de la moda. La familia carecía de negra.

MAGNA, LONGEQVE ADMIRABILIA
SPECTACULA PANDENS

VENETIIS

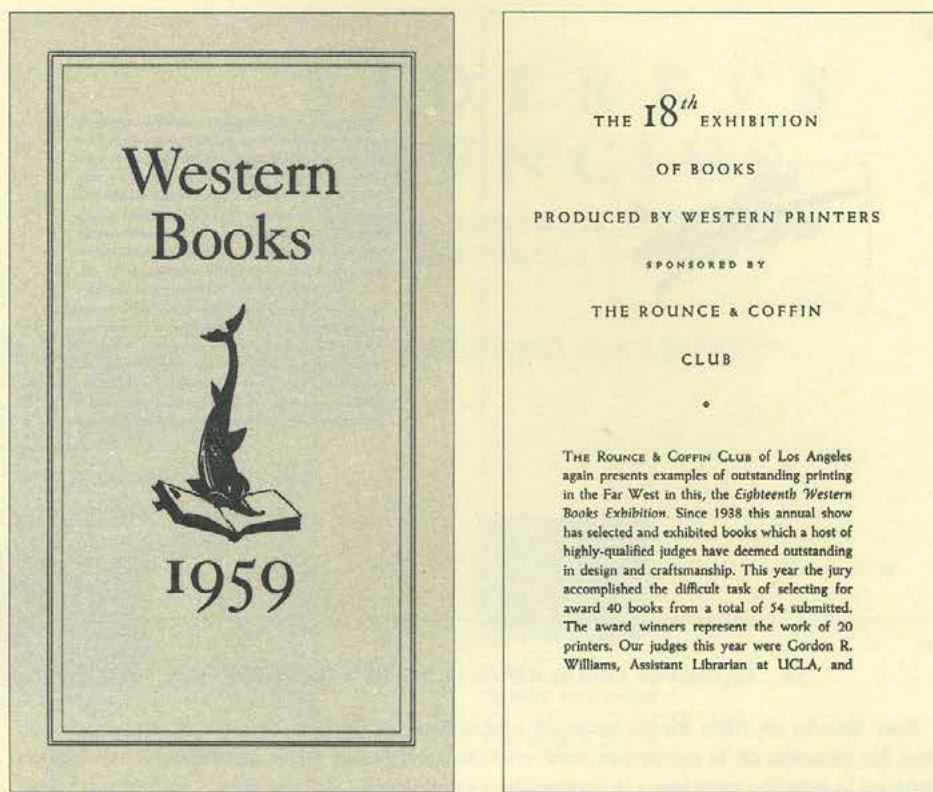


La portada original se compuso a mano con caracteres de metal, mientras que la versión moderna se realizó en un ordenador, pero es la diferencia en la estructura de la información y no la diferencia tecnológica, tipográfica o de estilo, lo que da lugar a este cambio tan notable.



3.6. LA PAGINA TRADICIONAL COMO PUNTO DE PARTIDA

Este diseño de libro forma parte de una colección de ilustraciones acompañadas de texto. La elección de la estructura axial convencional radica en su naturaleza pasiva, otorgando así la máxima atención a la ilustración y no al diseño de la página. Dado que las ilustraciones varían notablemente en cuanto a su detalle, color, proporción y estilo, la distribución se realizó en función del equilibrio óptico, sin seguir una fórmula preestablecida. Puesto que el peso de la línea y el detalle también variaban notablemente de una ilustración a otra, las decisiones de tamaño se tomaron analizando cada caso por separado. El formato de página cuadrada es válido para distintas formas y proporciones. Los amplios márgenes sirven para encuadrar y separar las ilustraciones, evitando que compitan en una doble página. Las orlas finas que rodean las ilustraciones contribuyen a unificar el producto. Las páginas de texto, de tamaño, forma, color, textura adecuadas, refuerzan esta unidad. Los títulos y la información de referencia son pequeños y espaciados, a fin de que el contraste sea mínimo.



3.7. EL ESTILO TRADICIONAL COMO MODA

Desde la aparición y aceptación del estilo moderno, el estilo tradicional ha dejado de ser una convención para convertirse en un opción más, y renace periódicamente. Si bien las primeras versiones de este folleto fueron decididamente modernas, esta versión de 1959 adoptó un estilo tradicional. En este ejemplo se modificó no sólo la tipografía, sino también la proporción de la página, sustituyendo el formato cuadrado de años anteriores por esta página de proporciones más tradicionales. Las orlas y la ilustración de línea de cubierta (arriba a la izquierda) pretendían contribuir al carácter tradicional del folleto. A pesar de que las cubiertas de las primeras versiones se imprimieron a dos colores, ésta se realizó en un solo color, negro, sobre fondo verde y en papel mate. (En la página 156 se ilustra una versión moderna de este folleto, diseñada en 1950.)

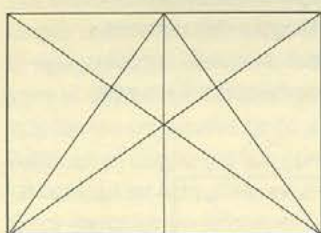
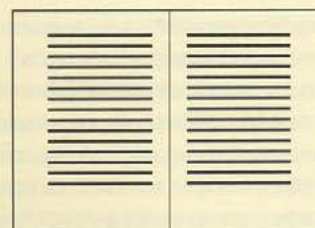
RESUMEN

La información y las ideas nos han llegado durante casi cinco siglos en el estilo tradicional. Aprendimos sus principios en la infancia y los aceptamos como el modo más correcto y natural de tratar la página. Este es el estilo que la mayoría de nosotros asumimos inconscientemente al comenzar a trabajar con la tipografía, y que en muchos casos sólo abandonamos gracias a los esfuerzos de nuestros profesores de arte y diseño, para explorar nuevos caminos.

La estructura de la página tradicional comienza con las proporciones de la página para la construcción de los márgenes. La información se organiza por secuencias dentro de estos márgenes, lo que hace del estilo tradicional la elección adecuada para componer largos bloques de texto o presentar la información de manera lineal. Sin embargo, este carácter lineal inherente no ofrece estructura alguna para organizar la información más complicada, por lo que la aplicación de este estilo con éxito en una página compleja o un conjunto de elementos, sólo será posible si el diseñador es bueno y conoce en profundidad los principios del diseño tradicional.

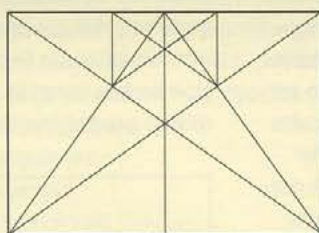
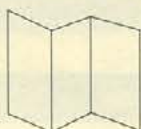
El estilo tradicional, nacido del Renacimiento y la invención de la tipografía, continúa reflejando en la actualidad la estética de aquella época. Las proporciones clásicas, la simetría y el equilibrio pasivo siguen siendo los elementos dominantes y nuestro modelo de página tipográfica es el del tipógrafo renacentista. El estilo tradicional, en el que se hacen palpables las limitaciones de la composición en metal a partir de la cuál ha evolucionado, ha logrado sobrevivir al impacto de la fotocomposición, y parece capaz de sobrevivir también a la revolución digital. De naturaleza formal, el estilo tradicional sigue siendo la elección tanto para lápidas como para invitaciones de boda, instituciones financieras, empresas jurídicas, tarros de mermelada o etiquetas de cosméticos.

Los márgenes de la página tradicional se construyen trazando una serie de diagonales: las de la doble página (dos páginas enfrentadas) y las de cada una de las páginas. Abajo se muestra la secuencia típica para la construcción de los márgenes tradicionales. Estos márgenes proporcionan una zona viva, de la mitad de superficie de la página, que conserva sus proporciones. Esta zona viva se puede ampliar o reducir según sea necesario con sólo redibujar los márgenes en las diagonales de página y doble página.



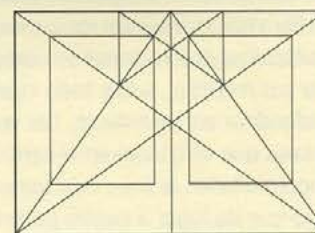
Fase 1:

Se dibujan los tamaños de página y las diagonales de página y doble página. Las diagonales de la doble página convergen justo en el centro. Los puntos de intersección de las diagonales de página y doble página dividen la doble página en tercios, sistema que sirve también para subdividir fácilmente cualquier rectángulo en tercios sin necesidad de medir sus medidas.



Fase 2:

Se trazan las verticales desde la intersección de las diagonales de página y doble página hasta el extremo superior de la doble página. Se trazan las diagonales desde la parte superior de estas verticales hasta la parte inferior de las verticales de la página contraria. El punto en que esta nueva diagonal se cruza con la diagonal de página marca el punto de partida para dibujar los márgenes.



Fase 3:

Se dibujan los márgenes con líneas horizontales y verticales, según se muestra en el dibujo, empezando por la esquina superior interna. La esquina inferior interna queda determinada por la intersección de las líneas que constituyen el margen interior y el margen inferior. La anchura de los márgenes se puede modificar ligeramente hasta que las esquinas toquen con las diagonales, como muestra el dibujo.

Ejercicios

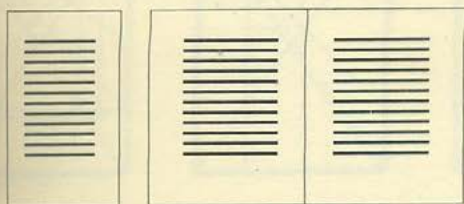
1. Siga la secuencia indicada para construir los márgenes tradicionales en una doble página de 35 cm x 28 cm (el tamaño de página es de 20 x 28 cm). Haga lo mismo para una doble página de 28 x 20 cm (el tamaño de página es de 14 x 20 cm).
¿Miden los márgenes de la doble

página pequeña la mitad de los márgenes de la doble página grande? En caso negativo ¿por qué?
2. ¿Qué marcas ofrece la página tradicional para colocar y ampliar o reducir los elementos? ¿Qué otras marcas podrían ser útiles?
3. Visite una biblioteca y busque

ejemplos de libros con márgenes tradicionales. Haga fotocopias de varios y trace las líneas para su construcción.
¿Cuándo se publicaron estos libros?
4. ¿Cómo sabemos que las zonas vivas obtenidas mediante esta técnica de construcción conservan las proporciones de la página?

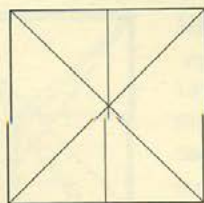
El rectángulo áureo es una proporción clásica utilizada en el estilo tradicional. Su proporción es de 1:1.618, número más fácil de construir que de medir. Aquí ofrecemos uno de los distintos métodos para su construcción.

Esta proporción se aplica no sólo a ilustraciones y bloques de texto, sino también a la página (abajo a la izquierda) o a la doble página (abajo a la derecha). Cuando el rectángulo áureo se utiliza como proporción de la doble página, las páginas resultantes son más "cuadradas".



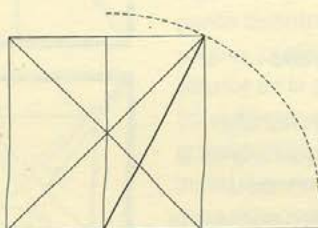
Ejercicios

1. Construir un rectángulo áureo en un papel y dibujar su diagonal. Recolectar al menos 10 objetos comunes tal como libros y cartas de baraja y compararlos con el rectángulo áureo. ¿Cuántos objetos tienen esa proporción?
2. Crear un ficticio de libro cuyas dobles páginas son rectángulos áureos. Crear un ficticio de libro en el cual las páginas son rectángulos áureos. ¿Cuál prefiere y por qué? ¿Cuál está más próxima a las proporciones de la página modelo más actualmente?



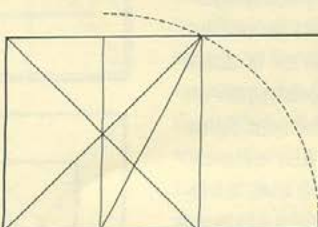
Fase 1:

Dibuje un cuadrado, divídalo por la mitad trazando sus diagonales. La altura del cuadrado determina la altura del rectángulo áureo.



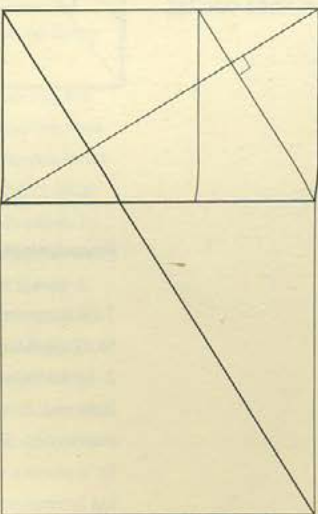
Fase 2:

Trace una diagonal a través de la mitad del cuadrado y úsela como radio para prolongar la base del cuadrado, como se indica en el dibujo. Esto marca la anchura del rectángulo áureo.



Fase 3:

Complete el rectángulo como se indica para que su altura corresponda a la altura del cuadrado original y su anchura a la longitud descrita por el radio trazado.



Diagonales:

Trace la diagonal del rectángulo áureo; trace la diagonal del rectángulo pequeño añadido al cuadrado original. Añada un cuadrado debajo del rectángulo áureo que sea igual a la anchura del rectángulo áureo, como se indica en el dibujo. Ahora tenemos tres rectángulos áureos: uno horizontal y dos verticales. La diagonal del rectángulo horizontal está en ángulo recto con respecto a los dos rectángulos verticales, mientras que las diagonales de los rectángulos verticales son paralelas.

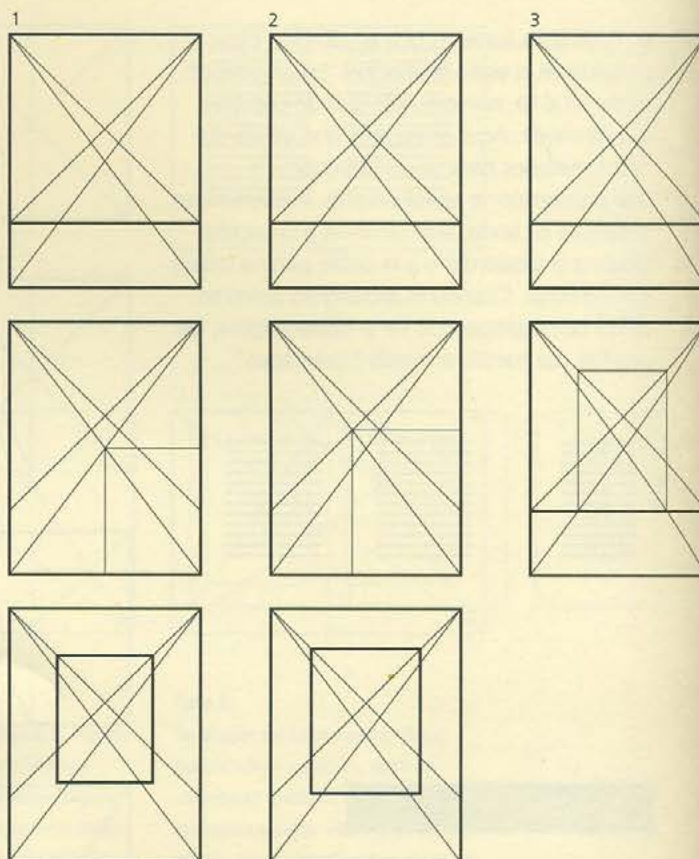
Observaciones:

- El rectángulo añadido al cuadrado original tiene las proporciones de un rectángulo áureo.
- El cuadrado dibujado debajo del rectángulo áureo, junto con el rectángulo áureo construido, crea otro rectángulo áureo. Cada vez que se añade un cuadrado junto al lado más largo de un rectángulo áureo, se crea otro rectángulo áureo.
- Las diagonales de los rectángulos mayor y menor son paralelas. Puesto que sus diagonales son paralelas, sabemos que tienen las mismas proporciones.

A diferencia de la doble página, la página sencilla no está encuadernada. En una página sencilla tradicional los márgenes laterales deben ser simétricos. Para construir los márgenes se requieren dos series de diagonales. Aquí ofrecemos dos métodos para la creación de una segunda serie de diagonales.

Método 1: Adición de un cuadrado

La segunda serie de diagonales se crea añadiendo un cuadrado de anchura igual a la de la página, alineado en la parte superior de la misma. En estos diagramas, lo único que vemos del cuadrado son la línea inferior y sus diagonales. La misma construcción básica se utiliza en ambas variaciones. A diferencia de la doble página, donde los márgenes se construyen en su lugar, los márgenes de la página sencilla se crean en dos etapas. En la primera se determina el tamaño y la forma de la zona viva; en la segunda, el rectángulo que representa la zona viva se coloca sobre la página de manera que sus esquinas superiores queden en línea con las diagonales del cuadrado.

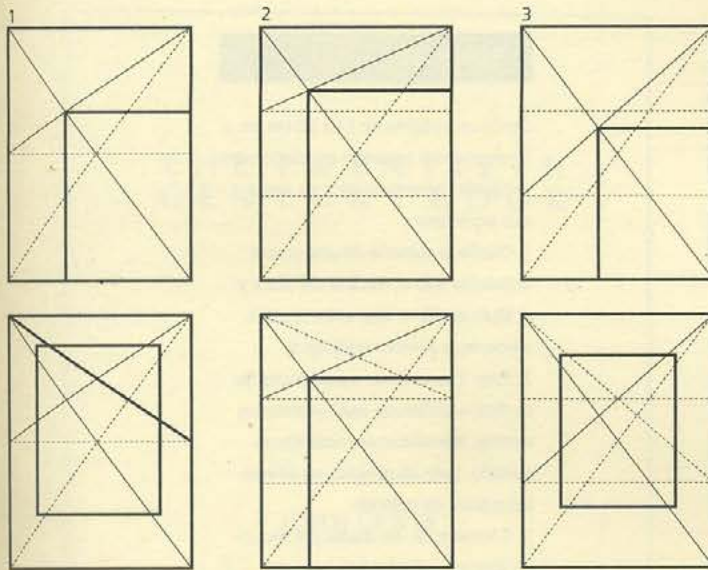


Procedimiento para variaciones 1 y 2:

1. Se trazan las diagonales de la página. Se dibuja el cuadrado y sus diagonales.
2. Se marca la zona que servirá como zona viva, tomando como referencia la intersección de dos de las diagonales. En la primera variación de arriba se utiliza la intersección de las diagonales de página.
3. Se calca la zona viva en una hoja de papel, se coloca sobre el dibujo de manera que sus esquinas superiores toquen las diagonales del cuadrado y se pega en posición correcta.
4. Se calcan la página y los márgenes en otro papel y se usan como guía para la composición de artes finales, o como base para los bocetos de maqueta.

Procedimiento para la variación 3:

Según esta variación los márgenes se construyen en su lugar. El margen inferior es la base del cuadrado. Los márgenes laterales quedan determinados por la intersección de la base del cuadrado con las diagonales de página. El margen superior queda definido por el punto de intersección de los márgenes laterales con las diagonales del cuadrado.



Procedimiento para el método 2:

1. Dibujar las diagonales de página.
2. Determinar el espacio que ocupará la zona viva, indicando su longitud a lo largo del extremo vertical de la página, midiendo desde abajo. Por ejemplo, si deseamos utilizar dos tercios de la página para la zona viva, como se indica en la variación 2 (arriba), se marca un punto a dos tercios del borde izquierdo de la página.

3. Dibujar la segunda serie de diagonales.

Dibujar un rectángulo cuya esquina superior izquierda se encuentre situada en la intersección de las dos series de diagonales, como se indica abajo.

4. Se calca la página en un papel. Se calca la posición de la zona viva. Sus esquinas superiores deben quedar a medio camino entre las dos series de diagonales, como muestra el dibujo. Esto se usa como modelo para artes finales o como base para bocetos de maqueta.

Método 2: Porcentaje de la página

La zona viva definida en este método de construcción de márgenes de página sencilla se deriva del porcentaje de la página utilizada. En cada una de las variaciones de abajo, la segunda serie de diagonales se traza hasta un punto distinto a lo largo del borde vertical de la página. La distancia que existe desde la parte inferior de la página corresponde a la zona viva. En el primer ejemplo, la segunda serie de diagonales llega hasta un punto situado en la mitad superior de la página, mientras que la zona viva ocupa la mitad de la página. En el último ejemplo, la segunda serie de diagonales se dibuja en el tercio de la página y ocupa un tercio de la misma. Todos los ejemplos de construcción de márgenes en página sencilla ilustrados, se realizan en dos etapas. En la primera se determina el tamaño y la forma de la zona viva, y en la segunda se coloca la zona viva en la página.

Ejercicios

1. Construya una de las variaciones del método 1 en un papel de 13 x 20 cm y úsela como base para esbozar el anuncio del Taller de Tipografía (tema 11 del libro de ejercicios). Siga el estilo tradicional.
2. Según el método 2, construya márgenes en un papel de 13 x 20 cm, de manera que el 50% de la página corresponda a la zona viva. Construya los márgenes en un papel de 13 x 20 cm de manera que el 75% de la página sea zona viva.
3. Utilice las dos construcciones del ejercicio 2 como base para maquetar un nuevo anuncio del Taller de Tipografía (tema 11). Siga el estilo tradicional.
4. Compare los resultados de los ejercicios 1 y 3. ¿Afectan significativamente las diferencias de los márgenes a sus maquetas? ¿Cuál es la más satisfactoria y por qué?

Cuando no tenemos que organizar mas que unos cuantos elementos, las marcas de posición pueden resultar más útiles que los márgenes de la página tradicional. En las construcciones que abajo se ilustran, la página se ha subdividido en segmentos mediante el uso de diagonales. En el primer ejemplo, la página se ha dividido por la mitad mediante diagonales, y volvió a dividirse por la mitad hasta obtener cuatro segmentos. En el último ejemplo, la página se dividió en doce segmentos. Doce segmentos suelen ser suficientes para la mayor parte de los proyectos.

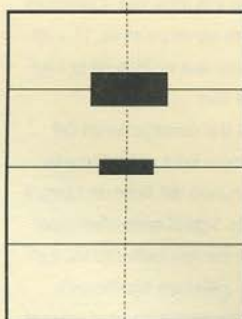
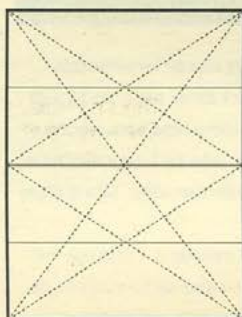
En la siguiente página se muestra un proyecto que requiere marcas de posición: cuatro variaciones de una cubierta de libro: dos tradicionales y dos modernas. Todas ellas utilizan la marca de posición de doce segmentos. Al utilizar marcas de posición, los elementos tradicionales normalmente se asientan o se centran sobre éstas, mientras que los elementos modernos se sitúan por encima o por debajo de ellas.

Ejercicios

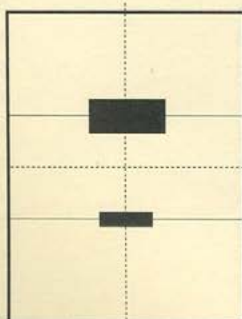
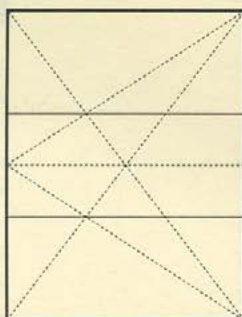
Divida una página de 14 x 20 cm en 12 segmentos trazando sus diagonales y utilícelas como base para los ejercicios siguientes:

1. Diseñe la cubierta de una novela utilizando sólo el nombre del autor y el título del libro. Elija entre el estilo moderno o el estilo tradicional.
2. Cree 3 variaciones tradicionales de su diseño utilizando exactamente los mismos elementos sin modificar su tamaño, pero situándolos en diferentes marcas de posición.
3. Compare los resultados del segundo ejercicio. ¿Qué subdivisión del espacio le resulta más atractiva? ¿Hasta qué punto piensa que su éxito se debe a la estructura, a las palabras utilizadas o a la elección de familia y estilo tipográfico? ¿Cuál de estas estructuras le resultó más fácil?

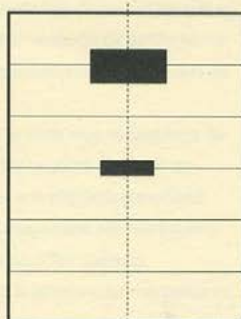
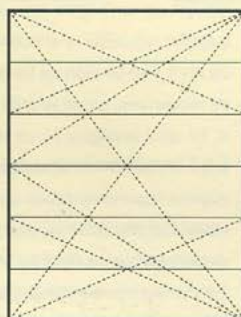
4 segmentos



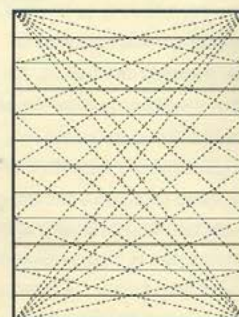
3 segmentos



6 segmentos



12 segmentos



THE TWENTIETH
CENTURY BOOK

JOHN LEWIS

THE
TWENTIETH
CENTURY
BOOK

John Lewis



The 20th Century Book

John Lewis

John Lewis

**The Twentieth
Century Book**

