

Análisis del libro contemporáneo valenciano

desde la perspectiva
de su forma tipográfica

#

Tesis Doctoral

Doctorando: Juliana Javaloy Estañ
Directores: Dr. J. Luis Martín Montesinos
Dra. Jimena González del Río Cogorno



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño
Departamento de Ingeniería Gráfica
Valencia, diciembre de 2015

RESUMEN

Muy a menudo, detectamos, en nuestra tarea como docentes, que los alumnos de diseño gráfico encuentran grandes dificultades para analizar la documentación que manejan. Esto pasa en varias materias, pero nos referiremos, ahora, al diseño editorial y, en concreto, al uso de la tipografía aplicada al libro. El análisis de este uso específico podría ayudar a los estudiantes a reflexionar sobre su trabajo como futuros diseñadores y a desarrollar un discurso crítico. Para ello, se propone una herramienta que permita analizar el tratamiento tipográfico que los diseñadores aplican a sus proyectos editoriales. Partiendo de la hipótesis de que en la primera década del siglo XXI se dan las condiciones idóneas para el desarrollo de un diseño gráfico editorial de calidad en la Comunidad Valenciana, se decide aplicar el análisis a proyectos que pertenezcan a este ámbito geográfico y con esta acotación temporal. Esta investigación, basada en el análisis cualitativo de una selección de libros desde el punto de vista de la forma de la tipografía, contribuye a mejorar el aprendizaje, la reflexión y la praxis del futuro diseñador a través de una herramienta práctica. Al mismo tiempo, amplía la bibliografía existente sobre la actividad en el terreno de la tipografía de los profesionales valencianos.

PALABRAS CLAVE

Letra | Tipografía | Denotación | Connotación

ABSTRACT

Very often, we detect in our work as teachers that students of Graphic Design have difficulties to analyze the documents they handle. This happens in several subjects, however we will refer now specifically to the editorial design and in particular to the use of the typography applied to the book. The analysis of this specific use might help the students to reflect on their work as future designers and to develop a critical discourse.

For this a tool has been designed to analyze the typographic treatment that designers apply to their proposed publishing projects. Starting from the assumption that the ideal for the development of an editorial graphic design quality in Valencia conditions occur in the first decade of the twenty-first century, it was decided to focus the analysis on projects belonging to this specific time and geographical area. This research, based on the qualitative analysis of a selection of books from the point of view of typography can help to improve learning, reflection and practice of the future designers through a practical tool. At the same time, it extends the existing literature on the activity in the field of typography for Valencia's professionals.

KEY WORDS:

Letter | Typography | Denotation | Connotation

RESUM

Molt sovint, detectem, en la nostra tasca com a docents, que els alumnes de disseny gràfic tenen grans dificultats per a analitzar la documentació que fan servir. Açò passa en diverses matèries, però ens referirem, ara, al disseny editorial i, en concret, a l'ús de la tipografia aplicada al llibre. L'anàlisi d'aquest ús específic podria ajudar als estudiants a reflexionar sobre el seu treball com a futurs dissenyadors i a desenvolupar un discurs crític. Per a açò es proposa una eina que permeta analitzar el tractament tipogràfic que els dissenyadors apliquen als seus projectes editorials. Partint de la hipòtesi que en la primera dècada del segle XXI es donen les condicions idònies per al desenvolupament d'un disseny gràfic editorial de qualitat a la Comunitat Valenciana, es decideix aplicar l'anàlisi a projectes que pertanguen a aquest àmbit geogràfic i amb aquesta acotació temporal. Aquesta recerca, basada en l'anàlisi qualitativa d'una selecció de llibres des del punt de vista de la forma de la tipografia, contribueix a millorar l'aprenentatge, la reflexió i la praxi del futur dissenyador a través d'una eina pràctica. Al mateix temps, amplia la bibliografia existent sobre l'activitat en el terreny de la tipografia dels professionals valencians.

PARAULES CLAU

Lletra | Tipografia | Denotació | Connotació

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecerse, en primer lugar, a mis directores de tesis, José Luis y Jimena, por su apoyo y sus correcciones. A José Luis Martín por sus clases de tipografía, que despertaron mi interés por esta disciplina y la emoción por transmitirla.

A todos los profesionales del diseño y editores que, de una u otra manera, han colaborado en enriquecer el contenido de este estudio: Alejandra Hidalgo, Ángel Álvarez, Antonio Ballesteros, Campgràfic, David Moreno, Dídac Ballester, Eduardo Manso, Elena González, Ibán Ramón, Javier Mestre, Josep Gil, Juan Jesús Arrausi, Juan Martínez, Juan Nava, Manuel Granell, Media Vaca (Vicente Ferrer y Begoña Lobo), Pepe Canya, Pepe Gimeno, Ramiz Guseynov, Ramón Pérez-Colomer y Rosa Llop. A Paco Bascuñán y a Raquel Pelta por el Congreso de Tipografía.

Al personal de la Biblioteca del IVAM y de la Biblioteca Valenciana, por su disposición y amabilidad para atender todas mis consultas y por tantas tardes compartidas.

A mis alumnos y compañeros de las Escuelas de Arte y Superior de Diseño de Logroño, Soria y Valencia, con los que he aprendido tanto y seguiré aprendiendo.

A mi familia y mis amigos (mi otra familia), por estar siempre ahí con su apoyo y su cariño.

*La organización del libro como mensaje
debe ser el punto de partida para una
teoría del diseño del libro.*

JOSEP M. PUJOL

*La buena legibilidad se alcanza
únicamente con el equilibrio óptimo entre
la norma y la individualidad, el orden y
el carácter, la ley y la libertad.*

OTL AICHER

CONTENIDOS

0 INTRODUCCIÓN 23

- o.1. Introducción 25
- o.2. Objetivos 28
- o.3. Metodología 28
- o.5. Estructura 29

1 ANÁLISIS DE LA FORMA TIPOGRÁFICA EN EL LIBRO 31

- 1.1. Introducción 33
- 1.2. Datos básicos y tipología del libro 38
- 1.3. Definición y contexto 40
- 1.4. Macrotipografía 41
 - 1.4.1. Formato 41
 - 1.4.2. Estructura 44
 - 1.4.3. Retícula 46
- 1.5. Microtipografía: elección y uso 54
 - 1.5.1. Origen de la tipografía: diseñador/autor y datos básicos 54
 - 1.5.2. Aspectos formales y funcionales 55
 - 1.5.2.1. La elección de la tipografía 56
 - 1.5.2.2. Uso de la tipografía 77
 - 1.5.3. Aspectos semánticos 91
 - 1.5.3.1. La elección y uso de la tipografía y la semántica 97
 - 1.5.4. Aspectos técnicos 105

2 CONTEXTO HISTÓRICO-TIPOGRÁFICO 109

- 2.1. El papel de las instituciones 112
- 2.2. Los profesionales 115
- 2.3. Construir el discurso 121
 - 2.3.1. Campgráfico 123
 - 2.3.2. Investigación académica y divulgación de la tipografía 124
- 2.4. Otros contextos 127

3 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 131

- 3.1. Las fases de la investigación 133
- 3.2. Descripción de las fases más relevantes 135
 - 3.2.1. La ficha de análisis 135
 - 3.2.2. Criterios de selección de la muestra 138
 - 3.2.3. La definición de la muestra 142
 - 3.2.4. Las entrevistas 147
 - 3.2.4.1. Entrevistas a los diseñadores 147
 - 3.2.4.2. Entrevistas y consultas a expertos 147

FICHA DE ANÁLISIS 151

- 1. Datos básicos y tipología 153**
- 2. Definición y contexto 153**
- 3. Macrotipografía 153**
 - 3.1. Formato 153
 - 3.2. Estructura 153
 - 3.3. Retícula 153
- 4. Microtipografía: elección y uso 154**
 - 4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos 154
 - 4.2. Aspectos formales y funcionales 154
 - 4.2.1. La elección de la tipografía 154
 - 4.2.2. Uso de la tipografía 154
 - 4.2.3. Lectura y legibilidad 156
 - 4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma. 156
 - 4.3.1. Elección de la tipografía 156
 - 4.3.2. Uso de la tipografía 157
 - 4.4. Aspectos técnicos 158
- 5. Conclusión 158**
- 6. Referencias bibliográficas específicas 158**

4 CASOS DE ANÁLISIS 159

4.1 LOS NIÑOS TONTOS 161

- 4.1.1. Datos básicos y tipología 163**
- 4.1.2. Definición y contexto 163**
 - 4.1.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar 163
 - 4.1.2.2. Público objetivo 163
 - 4.1.2.3. Contexto socio-cultural 164
- 4.1.3. Macrotipografía 164**
 - 4.1.3.1. Formato 164
 - 4.1.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales 164
 - 4.1.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro 168
 - 4.1.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado? 168
 - 4.1.3.2. Estructura 168
 - 4.1.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción 168
 - 4.1.3.2.2. La tipografía y las partes del libro 168
 - 4.1.3.3. Retícula 170
 - 4.1.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas 170
 - 4.1.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro 170
 - 4.1.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción 168
 - 4.1.3.2.2. La tipografía y las partes del libro 168
 - 4.1.3.3. Retícula 170
 - 4.1.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas 170
 - 4.1.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro 170
- 4.1.4. Microtipografía: elección y uso 170**
 - 4.1.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos 170
 - 4.1.4.2. Aspectos formales y funcionales 171
 - 4.1.4.2.1. La elección de la tipografía 171
 - 4.1.4.2.2. Uso de la tipografía 178
 - 4.1.4.2.3. Lectura y legibilidad 182

4.1.4.3.	Aspectos semánticos	183
4.1.4.3.1.	Elección de la tipografía	183
4.1.4.3.2.	Uso de la tipografía	184
4.1.4.4.	Aspectos técnicos	185
4.1.5.	Conclusión	186
4.1.6.	Referencias bibliográficas específicas	187
4.2	CALIGR TIPOGRAFÍA	189
4.2.1.	Datos básicos y tipología	191
4.2.2.	Definición y contexto	191
4.2.2.1.	Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar	191
4.2.2.2.	Público objetivo	192
4.2.2.3.	Contexto socio-cultural	192
4.2.3.	Macrotipografía	194
4.2.3.1.	Formato	194
4.2.3.1.1.	Criterios técnicos y funcionales	194
4.2.3.1.2.	Adecuación a los contenidos del libro	194
4.2.3.1.3.	¿Qué comunica el formato seleccionado?	194
4.2.3.2.	Estructura	194
4.2.3.2.	Guion de las partes del libro. Breve descripción	194
4.2.3.2.2.	La tipografía y las partes del libro	195
4.2.3.3.	Retícula	195
4.2.3.3.1.	Tipología de las retículas utilizadas	195
4.2.3.3.2.	Adecuación de la retícula a los contenidos del libro	196
4.2.4.	Microtipografía: elección y uso	196
4.2.4.1.	Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos	196
4.2.4.2.	Aspectos formales y funcionales	198
4.2.4.2.1.	La elección de la tipografía	198
4.2.4.2.3.	Legibilidad y lectura	210
4.2.4.3.	Aspectos semánticos	212
4.2.4.3.1.	Elección de la tipografía.	212
4.2.4.3.2.	Uso de la tipografía	213
4.2.4.4.	Aspectos técnicos	215
4.2.5.	Conclusión	217
4.2.6.	Referencias bibliográficas específicas	218

4.3 LA NUEVA TIPOGRAFÍA 219

- 4.3.1. Datos básicos y tipología 221**
- 4.3.2. Definición y contexto 221**
 - 4.3.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar 221
 - 4.3.2.2. Público objetivo 222
 - 4.3.2.3. Contexto socio-cultural 222
- 4.3.3. Macrotipografía 222**
 - 4.3.3.1. Formato 222
 - 4.3.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales 222
 - 4.3.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro 225
 - 4.3.3.2. Estructura 225
 - 4.3.3.2. Guion de las partes del libro. Breve descripción 225
 - 4.3.3.2. La tipografía y las partes del libro 228
 - 4.3.3.3. Retícula 228
 - 4.3.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas 228
 - 4.3.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro 229
- 4.3.4. Microtipografía: elección y uso 229**
 - 4.3.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos 229
 - 4.3.4.2. Aspectos formales y funcionales 231
 - 4.3.4.2.1. La elección de la tipografía 231
 - 4.3.4.2.2. Uso de la tipografía 238
 - 4.3.4.2.3. Lectura y legibilidad 248
 - 4.3.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma 249
 - 4.3.4.3.1. Elección de la tipografía 249
 - 4.3.4.3.2. Uso de la tipografía 250
 - 4.3.4.4. Aspectos técnicos 251
- 4.3.5. Conclusión 252**
- 4.3.6. Referencias bibliográficas específicas 253**

ANEXO 255

4.4 MARISCAL: NARRADOR DE IMÁGENES 263

4.4.1. Datos básicos y tipología 265

4.4.2. Definición y contexto 265

4.4.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar 265

4.4.2.2. Público objetivo 265

4.4.2.3. Contexto socio-cultural 265

4.4.3. Macrotipografía 266

4.4.3.1. Formato 266

4.4.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales 266

4.4.3.1.2. Adecuación del formato seleccionado a los contenidos del libro 266

4.4.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado? 269

4.4.3.2. Estructura 269

4.4.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción 269

4.4.3.2.2. La tipografía y las partes del libro 271

4.4.3.3. Retícula 271

4.4.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas 271

4.4.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro 271

4.4.3.3.3. ¿Qué comunica la propia retícula? 272

4.4.4. Microtipografía: elección y uso 272

4.4.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos 272

4.4.4.2. Aspectos formales y funcionales 274

4.4.4.2.1. La elección de la tipografía 274

4.4.4.2.2. Uso de la tipografía 278

4.4.4.2.3. Lectura y legibilidad 284

4.4.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma 287

4.4.4.3.1. Elección de la tipografía 287

4.4.4.4. Aspectos técnicos 291

4.4.5. Conclusión 291

4.4.6. Referencias bibliográficas específicas 292

4.5 FATIGA DE MATERIALES 293

4.5.1. Datos básicos y tipología 295

4.5.2. Definición y contexto 295

4.5.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar 295

4.5.2.2. Público objetivo 296

4.5.2.3. Contexto socio-cultural 296

4.5.3. Macrotipografía 300

4.5.3.1. Formato 300

4.5.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales 300

4.5.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro 300

4.5.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado? 300

4.5.3.2. Estructura 301

4.5.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción 301

4.5.3.2.2.	La tipografía y las partes del libro	301
4.5.3.3.	Retícula	301
4.5.3.3.1.	Tipología de las retículas utilizadas	301
4.5.3.3.2.	Adecuación de la retícula a los contenidos del libro	302
4.5.4.	Microtipografía: elección y uso	302
4.5.4.1.	Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos	302
4.5.4.2.	Aspectos formales y funcionales	303
4.5.4.2.1.	La elección de la tipografía	303
4.5.4.2.3.	Lectura y legibilidad	316
4.5.4.3.	Aspectos semánticos y su relación con la forma	316
4.5.4.3.1.	Elección de la tipografía	316
4.5.4.4.	Aspectos técnicos	321
4.5.5.	Conclusión	322
4.5.6.	Referencias bibliográficas específicas	323
4.6	JOSEP RENU, 1907-1982 COMPROMISO Y CULTURA	325
4.6.1.	Datos básicos y tipología	327
4.6.2.	Definición y contexto	327
4.6.2.1.	Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar	327
4.6.2.2.	Público objetivo	329
4.6.2.3.	Contexto socio-cultural	329
4.6.3.	Macrotipografía	329
4.6.3.1.	Formato	329
4.6.3.1.1.	Criterios técnicos y funcionales	329
4.6.3.1.2.	Adecuación a los contenidos del libro	329
4.6.3.1.3.	¿Qué comunica el formato seleccionado?	331
4.6.3.2.	Estructura	331
4.6.3.2.1.	Guion de las partes del libro. Breve descripción	331
4.6.3.2.2.	La tipografía y las partes del libro	332
4.6.3.3.	Retícula	332
4.6.3.3.1.	Tipología de las retículas utilizadas	332
4.6.3.3.2.	Adecuación de la retícula a los contenidos del libro	332
4.6.4.	Microtipografía: elección y uso	336
4.6.4.1.	Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos	336
4.6.4.2.	Aspectos formales y funcionales	337
4.6.4.2.1.	La elección de la tipografía	337
4.6.4.2.2.	Uso de la tipografía	344
4.6.4.2.3.	Lectura y legibilidad	351
4.6.4.3.	Aspectos semánticos y su relación con la forma	351
4.6.4.3.1.	Elección de la tipografía	351
4.6.4.4.	Aspectos técnicos	358
4.6.5.	Conclusión	358
4.6.6.	Referencias bibliográficas específicas	359

4.7 PEREGRINATIO. TIERRA MADRE 2008 361

4.7.1. Datos básicos y tipología 363

4.7.2. Definición y contexto 363

4.7.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar 363

4.7.2.2. Público objetivo 364

4.7.2.3. Contexto socio-cultural 364

4.7.3. Macrotipografía 364

4.7.3.1. Formato 364

4.7.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales 364

4.7.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro 366

4.7.3.2. Estructura 366

4.7.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción 366

4.7.3.2.2. La tipografía y las partes del libro 367

4.7.3.3. Retícula 367

4.7.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas 367

4.7.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro 367

4.7.3.3.3. ¿Qué comunica la propia retícula? 367

4.7.4. Microtipografía: elección y uso 369

4.7.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos 369

4.7.4.2. Aspectos formales y funcionales 369

4.7.4.2.1. La elección de la tipografía 369

4.7.4.2.2. Uso de la tipografía 375

4.7.4.2.3. Lectura y legibilidad 381

4.7.4.3. Aspectos semánticos 382

4.7.4.3.1. Elección de la tipografía. 382

4.7.4.3.2. Uso de la tipografía 383

4.7.4.4. Aspectos técnicos 384

4.7.5. Conclusión 385

4.7.6. Referencias bibliográficas específicas 386

4.8 DANIEL CANOGAR: OTRAS BIOLOGÍAS 387

4.8.1. Datos básicos y tipología 389

4.8.2. Definición y contexto 389

4.8.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar 389

4.8.2.2. Público objetivo 390

4.8.2.3. Contexto socio-cultural 390

4.8.3. Macrotipografía 391

4.8.3.1. Formato 391

4.8.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales 391

4.8.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro 391

4.8.3.2. Estructura 393

4.8.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción 393

4.8.3.2.2. Tipografía y estructura 393

4.8.3.3.	Retícula	394
4.8.3.3.1.	Tipología de las retículas utilizadas	394
4.8.3.3.2.	Adecuación de la retícula a los contenidos del libro	394
4.8.3.3.3.	¿Qué comunica la propia retícula?	394
4.8.4.	Microtipografía: elección y uso	394
4.8.4.1.	Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos	394
4.8.4.2.	Aspectos formales y funcionales	397
4.8.4.2.1.	La elección de la tipografía	397
4.8.4.2.2.	Uso de la tipografía	399
4.8.4.2.3.	Lectura y legibilidad	404
4.8.4.3.	Aspectos semánticos y su relación con la forma	404
4.8.4.3.1.	Elección de la tipografía	404
4.8.4.3.2.	Uso de la tipografía	405
4.8.4.4.	Aspectos técnicos	405
4.8.5.	Conclusión	406
4.8.6.	Referencias bibliográficas específicas	407

5 CONCLUSIONES 409

6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 419

7 ANEXOS 431



Introducción

0.1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de la necesidad de analizar constantemente la tipografía y los demás elementos del diseño editorial, tanto en libros ya editados como en los trabajos de mis alumnos de Tipografía y Proyectos de diseño editorial.

En el aula, son numerosas las publicaciones que manejamos profesores y alumnos en torno al diseño de libros. De hecho, hay una abundante bibliografía al respecto.

En la búsqueda de un modelo que presente una metodología de análisis sobre el uso de la tipografía aplicada al libro, nos encontramos con uno que nos puede servir de arranque para iniciar nuestro trabajo. Se trata del libro *Type at Work*, del diseñador Andreu Balius. Esta publicación, escrita y diseñada por él mismo en el año 2003, analiza varias tipologías en edición que van desde el libro hasta el fanzine, incluyendo las publicaciones electrónicas. En él, se presentan diversos proyectos realizados por algunos de los estudios más interesantes en ese momento en el panorama nacional e internacional, y se muestran los procesos y las diferentes maneras de entender y trabajar con la tipografía. Entre los trabajos de factura nacional, nos llama la atención que el autor destaca la labor del editor valenciano Vicente Ferrer y su cuidadosa elección de la tipografía en las colecciones de Media Vaca (Balius, 2003).

Se trata de la única editorial valenciana incluida en esta selección. Esto nos obliga a interrogarnos sobre el contexto geográfico, social e histórico donde tiene lugar la actividad docente y su influencia sobre los futuros diseñadores. Si volvemos la vista unos años atrás, apreciamos que existen proyectos de diseño editorial de calidad; destacados diseñadores gráficos; una interesante serie de libros que reflexionan sobre la praxis del diseño y su evolución histórica; y un interés creciente en el diseño y el uso de la tipografía.

Surge con ello la pregunta de si es en el cambio de siglo y primera década del siguiente donde se van a dar las condiciones ideales para un desarrollo fructífero en el diseño editorial y tipográfico en la Comunidad Valenciana.

Tras un primer acercamiento a la documentación existente, se llegó a la conclusión de que no hay un estudio que analice y reflexione sobre el uso funcional y expresivo de la tipografía aplicada al diseño de libros en esta comunidad.

Conscientes de lo problemático y extenso que supondría abordar el diseño editorial valenciano en su conjunto, se hace necesaria una segunda acotación: se estudiará la dimensión tipográfica del diseño editorial que se hace en la Comunidad Valenciana.

Con la expresión *dimensión tipográfica* se está haciendo alusión al uso de la tipografía en todas sus manifestaciones y posibilidades expresivas. Andreu Balius (2003), en la introducción de *Type at work*, hace alusión al uso de la tipografía en estos términos:

En manos del diseñador, se convierte en una herramienta necesaria para configurar la personalidad y el carácter de una determinada publicación. Se trata de un elemento esencial en la comunicación escrita pues, tanto su diseño formal como también su uso y manejo, son factores que influyen e incluso determinan la manera cómo se establece la transmisión de los mensajes, la esencia misma de la comunicación. (p. 8)

En el mismo texto, Raquel Pelta matiza a continuación:

Precisamente para la construcción de esa personalidad, en muchos casos se ha recurrido a crear tipografías únicas, exclusivas, especialmente concebidas para una publicación concreta, o se han ignorado en la composición muchas de las normas tipográficas tradicionales con el objetivo de amplificar el sentido del texto, porque, a pesar del crecimiento del poder de la imagen en el mundo contemporáneo, o precisamente como consecuencia de ello, las palabras continúan teniendo su fuerza. (Balius, 2003, p. 8)

José Luís Martín (2006) también reflexiona sobre esta cuestión desde las páginas del primer número de la revista *Iconographic* y se refiere a los diseñadores contemporáneos en estos términos:

Mayoritariamente este colectivo considera que la letra va mucho más allá del discreto papel que se le asigna en el conjunto del texto, ya que posee un dinamismo intrínseco, determinado por la disposición de sus formas y elementos, así como por su distribución e invitación al recorrido del texto. Hablan de lo que conocemos como el lenguaje de las formas. Separado de su significación, el lenguaje se convierte en objeto y la tipografía concede a los signos unos valores que a la postre son considerados como instrumentos constructivos de una forma visual, que se puede manipular libremente y que no necesariamente se ha de someter a la función esencial de transmisión de información. (p. 38)

De estas afirmaciones se extraen dos preguntas para el planteamiento de esta investigación:

¿De qué manera el diseñador valenciano utiliza las posibilidades comunicativas y expresivas de la forma tipográfica? ¿Puede el análisis de la forma tipográfica aplicada al libro contribuir a mejorar el trabajo profesional de los futuros diseñadores?

Así, la presente investigación va a tener como objeto de estudio el diseño de libros en la Comunidad Valenciana en la primera década del siglo XXI, considerando la tipografía como el elemento que determina fundamentalmente su forma, su carácter y su personalidad. Para analizar estas cuestiones en la práctica de los profesionales de Valencia, será necesario definir qué se entiende por *forma tipográfica*, aspectos formales de la tipografía, y los conceptos de *legibilidad*, *lecturabilidad* y función semántica, aplicados a la composición tipográfica. Asimismo, se observará la organización del texto en la página y en el conjunto.

Este trabajo pretende analizar el uso y la importancia de la tipografía en los proyectos editoriales (libros) impresos, deteniéndose, precisamente, en aquellas producciones que han tenido muy en cuenta la función comunicativa y estética de la tipografía desde la perspectiva de su forma.

Para una mejor acotación de la investigación, se decide que las muestras deben ser publicaciones destinadas a la impresión, dejando para posteriores investigaciones los libros electrónicos o publicaciones electrónicas, cuyo soporte pantalla condiciona notablemente la configuración de la página y la elección de la tipografía entre otras cosas.

Con esta investigación, se pretende aportar un granito de arena a la reflexión teórica en el área del diseño de libros, proponiendo una herramienta teórico-práctica útil para la metodología del proyecto editorial.

0.2. OBJETIVOS

Con todo ello, este trabajo tendrá los siguientes objetivos:

- Proponer una metodología para un análisis del libro desde la perspectiva de su forma tipográfica, que constituya una herramienta eficaz de trabajo para el profesor y el estudiante de tipografía y diseño editorial. Esta metodología puede ser extrapolable a otros soportes de edición como revistas o periódicos.
- Analizar el uso de la tipografía en el diseño contemporáneo de libros en Valencia, para comprobar la relación que se establece entre la forma tipográfica y la función, el contexto y el mensaje de cada pieza. En otros términos, la relación entre los elementos visuales (la sintaxis), el significado (la semántica) y su efecto sobre el lector (la pragmática).
- Dado nuestro contexto personal/profesional, el primer objetivo debe ser contribuir a mejorar el diseño y la producción editorial futuras, sea cual sea su soporte.

Así, las hipótesis de las que se parten al abordar esta investigación son las siguientes:

- En la primera década del siglo XXI se dan en Valencia las condiciones idóneas para el diseño de libros, con un cuidadoso tratamiento tipográfico que contempla tanto aspectos funcionales como expresivos en su planteamiento.
- El papel que juega la tipografía va más allá de cumplir con la función lingüística de modo que, a través del lenguaje de las formas, se convierte en la verdadera transmisora del mensaje, y este potencial es utilizado por algunos diseñadores valencianos.

- Este estudio contribuye al aprendizaje, la reflexión y la buena praxis del futuro diseñador, mientras que completa la bibliografía existente sobre la actividad en el terreno de la tipografía de los profesionales valencianos.

0.3. METODOLOGÍA

El tipo de investigación seleccionado corresponde al denominado «Investigación en el diseño» (Arrausi & Balius, 2009, p. 73). Desde una perspectiva histórica y teórica, y desde una posición de observador frente al objeto de estudio propuesto, se pretende llegar a unas conclusiones acerca del uso de la tipografía en el contexto descrito. Para ello, se procede a realizar un análisis sistematizado de libros que reúnan una serie de requisitos determinados previamente.

Para abordar el marco teórico que ha permitido delimitar con mayor precisión el objeto de estudio y constatar el estado de la cuestión, se ha consultado abundante bibliografía referente al uso de la tipografía: manuales y otros libros de reflexión sobre la práctica tipográfica, revistas o publicaciones especializadas, así como diferentes recursos electrónicos. Todos ellos de autores de gran prestigio en el ámbito que nos ocupa. También se han revisado aquellos estudios que lo han explorado previamente (publicaciones, tesis, trabajos de investigación, etc.) en nuestra comunidad y fuera de ella. Todo ello ha ayudado a situar al doctorando en el escenario donde se desarrolla la investigación.

La creación de un modelo de análisis del diseño del libro y, en concreto, del uso de la tipografía, ha permitido configurar el estudio de casos donde el tratamiento tipográfico será el eje en torno al cual los aspectos más básicos del libro son revisados.

Se entiende por *análisis* el proceso de separación de las partes que componen un todo para examinar y conocer sus múltiples relaciones y componentes.

Con los resultados obtenidos se ha procedido, en las conclusiones de este trabajo, a realizar el proceso contrario de síntesis que nos permite sistematizar el conocimiento de la tipografía en el contexto descrito.

Se trata de una metodología de carácter **cualitativo** a partir del estudio teórico de una selección (muestra) de casos de estudio.

Para poder analizar un periodo en concreto, se ha optado por una selección de muestra no probabilística o muestra dirigida. En la selección de los libros, se ha planteado un muestreo intencional que ha permitido un acercamiento directo a los casos más relevantes. El hecho de seleccionar libros que fueron objeto de exposiciones y publicaciones se considera, a priori, más representativo e influyente que aquellos que no lo fueron.

Se trata, sobre todo, de centrar la atención en aquellas piezas cuyo valor, en gran parte, se debe al uso que en ellos se hace de la tipografía.

0.5. ESTRUCTURA

A continuación, se presentan brevemente la estructura y contenidos de los diferentes apartados de la investigación con el objetivo de ofrecer una visión global de la misma:

El primer capítulo aborda el marco teórico de la investigación: la tipografía. Se definen los conceptos básicos que van a intervenir en la investigación y se construyen los criterios que se utilizarán en el análisis. Se definen muy bien los fundamentos que nos ayudarán a analizar con eficacia cada caso. Como se ha mencionado anteriormente, no se pretende crear un manual de tipografía, sino una guía para reflexionar sobre la praxis en el diseño de libros en Valencia. De ahí que se plantee la reflexión sobre la forma tipográfica desde las perspectivas de la elección y el uso, y se incluyan como ejemplos proyectos tipográficos y editoriales de diseñadores valencianos. Para estudiar el conjunto de elementos, se aborda el libro desde su macrotipografía a su microtipografía. Es decir, de la página al tipo.

El segundo capítulo presenta el contexto histórico y tipográfico donde se han seleccionado las muestras del análisis, estableciendo las conexiones entre el contexto y el diseño gráfico y tipográfico. Para ello, se ha hecho una revisión de cuáles han sido las principales acciones o acontecimientos (diseño de tipos, publicaciones, exposiciones, etc.) en torno al mundo de la tipografía y su aplicación al diseño de libros en el periodo de estudio planteado.

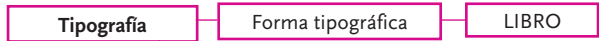
El capítulo tercero aborda el diseño de la investigación. Se expone el procedimiento para la selección de las muestras y el análisis según la metodología planteada y se elabora una *ficha de análisis*.

En el cuarto capítulo se analizan los libros seleccionados.

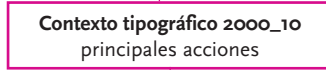
Y por último, **en el quinto**, se describen las conclusiones del estudio.

A nivel de esquema la investigación se ha estructurado de la siguiente manera:

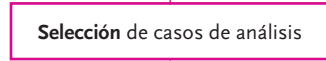
MARCO TEÓRICO



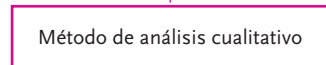
CONTEXTO HISTÓRICO



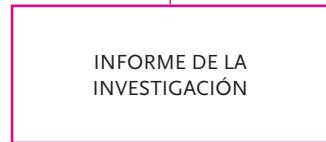
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN



ANÁLISIS DE LOS DATOS/LIBROS



RESULTADO



CONCLUSIONES

Figura 1. Esquema de trabajo de tesis. Fuente: Elaboración propia.

I

**Elementos para
un análisis de la
forma tipográfica
en el libro**

1.1. INTRODUCCIÓN

Como se indica en el apartado de «Estructura», en este capítulo se van a ir definiendo los elementos que van a participar en el análisis del libro, así como los conceptos básicos necesarios para ello. Estos son:

- Datos básicos y tipología del libro.
- Definición y contexto del libro.
- Macrotipografía: el formato, la estructura y la retícula.
- Elección y uso de la tipografía.

Para empezar este estudio, es pertinente fijar algunos de los conceptos con los que se va a trabajar y explicar el enfoque de su uso. Los términos de tipografía o libro han ampliado extraordinariamente su área de atribución en los últimos años. En la «Introducción» se acotaba el área de análisis al libro impreso diseñado en Valencia. Por tanto, todos los elementos que se van a definir en este y sucesivos apartados estarán referidos a la tipografía en el medio impreso, aunque en algunas ocasiones se pueda hacer referencia al *software* utilizado en autoedición.

A continuación, se aclaran algunos de los términos más básicos e imprescindibles que aparecen en todo el documento. Son los siguientes: tipografía, tipografía de edición y tipografía creativa, forma tipográfica y libro.

Tipografía

La tipografía se ha asociado tradicionalmente con la industria de las artes gráficas. De hecho, en el diccionario de la Real Academia Española aún aparece esta definición:

tipografía.

(De tipógrafo).

1. f. imprenta (arte de imprimir).
2. f. imprenta (taller donde se imprime).
3. f. Modo o estilo en que está impreso un texto.
4. f. Clase de tipos de imprenta. *La computadora permite una tipografía muy variada.*

Sin embargo, ya en 1929, Stanley Morison,¹ ampliaba el concepto al inicio de su conocido libro *Principios fundamentales de la tipografía* (Morison, Pujol, Aguilar & Udina, 1999):

La tipografía es el arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos, con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto. La tipografía es el medio eficaz para conseguir un fin esencialmente utilitario y solo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las formas constituye rara vez la aspiración principal del lector. Por tanto, es equivocada cualquier disposición del material de imprenta que, sea por la causa que sea, produzca el efecto de interponerse entre el autor y el lector. Se deduce de esto que la impresión de libros hechos para ser leídos ofrece muy reducido margen para la tipografía original. (p. 95)

Esta definición, con algunos matices, resulta perfectamente válida para abordar la tipografía contemporánea y contiene algunos conceptos clave que serán revisados a lo largo de este trabajo.

En la actualidad, la forma de la **escritura** así como la **organización de los textos** es esencialmente digital. Los soportes de comunicación son tan diversos como los propios medios. Pero la tipografía no ha dejado de ser, a pesar de los continuos progresos tecnológicos, y de la democratización del diseño, la herramienta más eficaz para la **transmisión del mensaje**. Esa debe ser su principal función dentro de la disciplina más amplia donde se enmarca: el **diseño gráfico**. La cuestión de cómo usar la tipografía para hacer llegar el mensaje al lector, como apuntan Baines y Haslam (2002) puede subdividirse en dos:

- La primera parte se ocupa del aspecto o estilo de la tipografía. Estamos hablando de la **forma** y el **diseño de la letra**.
- La segunda se refiere a los aspectos prácticos del trabajo tipográfico: legibilidad, composición y organización del texto, formato y retícula.

Como explica Pujol (1998), no cabe duda de que Morison, cuando escribió «libros para ser leídos», se estaba refiriendo a aquellos que requieren una lectura lineal y continua, es decir, libros de literatura y ensayo. Se considerará, en principio, que todos los libros se diseñan para ser leídos y lo que puede cambiar es la lectura. Y que habrá también un planTEAMIENTO tipográfico según vaya a ser la misma.

Tampoco se puede olvidar, en este propósito de definir la *tipografía*, una cuestión que apuntan Baines y Haslam (2002): la tipografía está **al servicio del lenguaje**: «...la tipografía es al lenguaje lo que los mapas a la geografía, las partituras a la música y el álgebra a las matemáticas» (p. 10).

1 Stanley Morison (1889-1967), historiador y teórico inglés. Trabajó como asesor tipográfico para Ltd. Lanston Monotype y fue editor de la revista *The Fleuron*. Su libro *First Principles of Typography* ha ejercido gran influencia sobre los diseñadores del siglo xx y sigue siendo hoy en día un referente fundamental cuando se trata del estudio de la legibilidad y la composición de libros.

Cuando se utiliza el lenguaje verbal, el tono de la voz acompaña a las palabras para expresar con más precisión su significado. En tipografía, la entonación, en primera instancia, la aporta la forma.

Por último, el diseñador argentino Pablo Cosgaya compara el término *tipografía*, en *Introducción al estudio de la tipografía*, con un cuerpo con cinco brazos, refiriéndose a todas las acepciones contemporáneas (De Buen Unna y Scaglione, 2011):

- la forma del trazado de la letra: escritura, caligrafía o digital;
- la producción: fundiciones tradicional o digital;
- la composición de textos;
- la impresión como sistema tradicional;
- la asignatura o conjunto de asignaturas en la enseñanza de esta disciplina.

Por tanto, se podría concluir con una definición basada en las anteriores citadas, pero que contemple las nuevas acepciones:

Disciplina que se ocupa de la forma de la letra y su trazado, así como de la composición de textos, con el objetivo de transmitir un mensaje de la manera más eficaz posible. También se refiere a los procedimientos de producción e impresión tradicionales basados en la fundición de tipos de plomo. Con el término *tipografía* se designa una asignatura o conjunto de asignaturas en los contextos académicos pertinentes.

También es necesario diferenciar los siguientes términos, muy cercanos al de *tipografía* y que se usarán frecuentemente en este trabajo:

Tipo / Fuente

Tradicionalmente, la palabra *tipo* se refiere al diseño de la letra de imprenta, y la fuente está formada por los tipos de metal fundido. En los sistemas digitales, el tipo es el diseño, el trazado visual, mientras que la *fuentes* es el *software* que permite instalar y utilizar ese diseño. Así, por ejemplo hablaremos de las cualidades de la tipo Jenson y de la fuente Adobe Jenson Pro que hemos instalado.

Carácter / Glifo

Los caracteres son aquellos símbolos que tienen una sola función y que tienen, en el caso de las fuentes Opentype, asignado un punto de código en Unicode. Así, a un único carácter como la letra «a» le pueden corresponder varios glifos distintos («a», «a», «A») o expresiones gráficas específicas de un carácter concreto.

Tipografía de edición / títulos

Se diferenciarán dos tipologías de aplicación de la tipografía: **de edición (texto) y para títulos**, que corresponden primordialmente a dos usos en el libro:

- Tipografía de edición se refiere a textos de lectura continua y de apoyo, como notas o citas. Su principal condición es la legibilidad.
- Tipografía para títulos se reserva para titulares y subtítulos. Se componen para resaltar, llamar la atención y funcionar de forma independiente unos de los otros.

Ambas tipologías serán analizadas en este estudio. Relacionadas con ellas se revisarán los distintos tipos de lectura.

Tipografía creativa

Según Martín y Mas (2001), la tipografía *creativa* contempla la comunicación del mensaje de otra manera, como si se tratara de una «metáfora visual». La tipografía va más allá de su funcionalidad lingüística y se representa como una imagen. Este uso es muy frecuente en el diseño de logotipos, monogramas e ilustraciones.

Ambas posibilidades son compatibles y, de hecho, se pueden presentar en infinitas combinaciones y grados: textos con un alto grado de iconicidad, por ejemplo, o imágenes donde el texto-imagen y el texto-lenguaje se funden.

En el caso del libro, la tipografía creativa se puede aplicar en la cubierta y otros elementos como las portadillas, los títulos, etc.

Figura 1.

Forma tipográfica

En esta investigación nos referiremos a «forma tipográfica» cuando hablemos, en general, de todos los aspectos formales de la letra, la palabra y el párrafo en la composición del libro.

Una definición de libro.

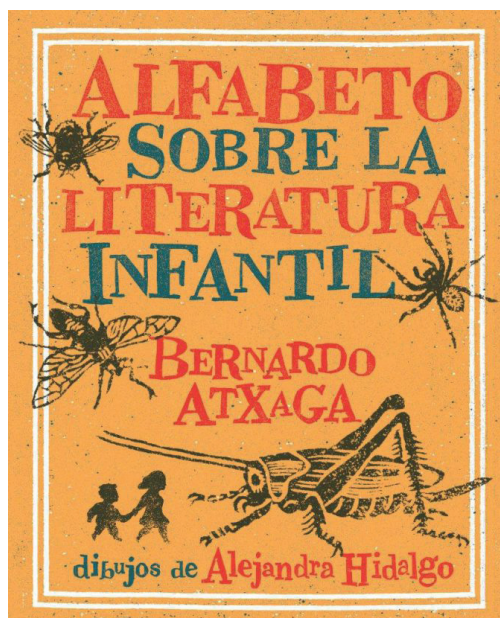
En la «Introducción» se acotaba el área de estudio y se excluía de la investigación el libro digital. Con ello, se estaba considerando el objeto como un conjunto de hojas impresas.

La definición del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, reza lo siguiente:

(Del lat. *liber, libri*).

1. m. Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen.
2. m. Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte. *Voy a escribir un libro. La editorial presentará el atlas en forma de libro electrónico.*
3. m. Cada una de ciertas partes principales en que suelen dividirse las obras científicas o literarias, y los códigos y leyes de gran extensión.
4. m. libreto (obra dramática).
5. m. Contribución o impuesto. No he pagado los libros. Andan cobrando los libros.
6. m. *Der.* Para los efectos legales, en España, todo impreso no periódico que contiene 49 páginas o más, excluidas las cubiertas.
7. m. *Zool.* Tercera de las cuatro cavidades en que se divide el estómago de los rumiantes.

Figura 1. Tipografía creativa.



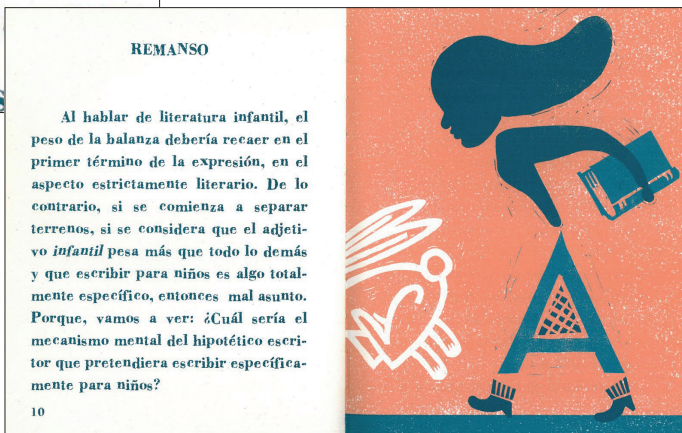
▲ *Alfabeto sobre literatura infantil*
Media Vaca, 1999
Diseño: Alejandra Hidalgo
Tipografía: Atxaga (títulos), Alberto Botella, 1999



▲ Ejemplo de simultaneidad del texto-imagen (ilustración) y texto-lenguaje (títulos).
Ramón Gómez de la Serna. 100 greguerías ilustradas
Media Vaca, 1999
Diseño: Alejandra Hidalgo.
Ilustración: César Fernández Arias

Al hablar de literatur
o de la balanza debería
ner término de la exp
ecto estrictamente lite
trario, si se e
enos, si se cons

Páginas interiores de *Alfabeto sobre literatura infantil*.
En este caso, la tipografía creativa se utiliza tanto en títulos como en el texto de edición. La tipografía se ve y se lee; la función lingüística y la persuasiva conviven para potenciar las posibilidades semánticas de la letra. En la página derecha, ilustración y tipografía se funden para generar la imagen.



Fuente de las imágenes:
Media Vaca

Entre las dos primeras acepciones, efectivamente, la segunda se refiere a los contenidos, pero también a la posibilidad de diferentes soportes.

En nuestro caso, sería más idónea la que propone Haslam (2007): «Libro: recipiente portátil que consiste en una serie de páginas impresas y cosidas, y que conserva, anuncia, expone y transmite conocimientos a los lectores a través del tiempo y del espacio» (p. 9).

En *Diseño e impresión de la tipografía*, Josep M. Pujol (Arrausi, 2009) añade un aspecto interesante a la definición, que tiene que ver con nuestro planteamiento inicial: la posición del lector ante el objeto y el mensaje. Y afirma que el libro debe asegurar «...la salvaguardia de la autonomía del lector frente al mensaje que recibe, permitiéndole escudriñar al máximo su sentido y a la vez reaccionar con libertad frente a él; por ello, el libro es la herramienta ideal para la transmisión crítica del pensamiento» (p. 145).

La que, finalmente, se propone y que se ajusta al objeto de este estudio será la siguiente:

Objeto de uso portátil, en el formato de códice, formado por un conjunto de páginas impresas y cosidas, que expone y transmite conocimientos a los lectores de carácter científico, literario o de cualquier otra índole.

Quedan excluidos, como se ha comentado anteriormente, los objetos artísticos en forma de libro y los libros de edición digital.

El resto de los conceptos, criterios y terminología se desarrollarán en los sucesivos apartados donde, se aborda el diseño del libro desde su tipología, su contexto y, principalmente, desde la elección y el uso de la tipografía. A partir de todos ellos se van estableciendo los criterios de análisis necesarios para el desarrollo de una ficha que resulte útil para el estudio de los libros propuestos.

En este trabajo se va a analizar **la forma tipográfica** aplicada al libro contemporáneo desde varios ángulos. Por un lado, se verá la importancia que tienen las formas de las **letras del alfabeto en la composición y su relación con la legibilidad**. También veremos que, en el **diseño de las familias**, los aspectos formales pueden ser portadores de una gran **carga semántica** y emocional. Finalmente, el texto se analizará también como un conjunto de líneas con distintas posibilidades de organización y estructura.

1.2. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA DEL LIBRO

Los datos básicos. Se refieren a aquellos que identifican al libro con una codificación estándar utilizada por bibliotecas y archivos.

En la actualidad, casi todas las bibliotecas han convertido sus catálogos tradicionales en catálogos automatizados de acceso público: son los OPAC (*Online Public Access Catalog*). Estos permiten acceder a las bases de datos bibliográficas, tanto de bibliotecas como de centros de documentación de España (OPAC) así como del resto del mundo (HYyTelnet).

Tras realizar varias búsquedas en bibliotecas españolas y comparar sus correspondientes fichas, se opta por los datos bibliográficos de registro de la Biblioteca Valenciana, por ser la más consultada en la selección de la muestra. Son los siguientes:

- título
- autor/es
- editorial, lugar de edición, impresor, año
- descripción física: número de páginas, ilustraciones (color o blanco y negro) y tamaño
- depósito legal
- ISBN
- notas
- materia
- CDU

Ahora bien, teniendo en cuenta los objetivos generales de esta investigación, se añadieron los que se refieren al diseño del libro en cuestión y su reproducción. Estos son:

- encuadernación
- diseñador/estudio de diseño

Tipos de libros

En la definición del libro, ya se estableció considerar el libro como un objeto. Lo que interesa ahora es determinar qué clasificación puede resultar más adecuada para este estudio.

Se selecciona la que Jost Hochuli y Robin Kinross en *El diseño de libros* (2005) proponen, porque atiende a criterios de contenido y se sitúa en el punto de vista del lector y del diseñador:

- libros de lectura prolongada como novelas y cuentos
- poemarios
- guiones de teatro
- biblias
- literatura ilustrada
- libros de arte
- libros divulgativos
- libros científicos
- libros de referencia
- libros escolares
- libros ilustrados y de lectura infantil
- libros de bibliofilia
- excepciones y experimentos

En el capítulo tercero se definen las tipologías que corresponden a los libros finalmente seleccionados.

1.3. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

En este apartado se explica brevemente el contenido del libro. Se definen los objetivos del autor del libro como mensaje.

Se considerará por *contexto* el ámbito socio-cultural en el cual va a tener lugar la publicación, y el tipo de público/usuario al cual va dirigida. El contexto cultural forma parte del entorno y resulta significativo en la formación de un grupo humano específico.

El perfil del público/ lector específico variará según sea el contexto particular de cada caso, pero una visión general del lector de la comunidad la podemos encontrar en el citado estudio elaborado por Conecta (2011) *Hábitos de lectura y compra de libros en la Comunidad Valenciana*, correspondiente al año 2010. En este se llega a las siguientes conclusiones:

El 59,1% de la población valenciana de 14 años y más afirma leer libros (en cualquier formato), ya sea por ocio o por motivos de trabajo o estudios. Esta población lectora de libros ha leído una media de 8,8 libros en los últimos doce meses (cerca de un libro al mes).

Existe un número **mayor de mujeres** que de hombres que leen libros en su tiempo libre (**ocio**), mientras que las diferencias en cuanto a la lectura por trabajo/estudios se da a la inversa, aunque menor.

Según aumenta la edad, se puede observar una disminución en la tasa de lectores. Este descenso es más acusado en la lectura por trabajo o estudios que en la lectura por tiempo libre.

A **mayor nivel de estudios finalizados, mayor porcentaje de lectores de libros**. Esto se da tanto en la lectura por tiempo libre como en la lectura por estudios o trabajo.

Por ocupación, se comprueba que **estudiantes y ocupados obtienen los mayores porcentajes de lectura**, tanto por estudios y trabajo como en el tiempo libre.

Por tamaño de hábitat, se comprueba que los mayores índices de lectura de libros (estudio/trabajo y ocio) se dan en las capitales.

Valencia es la provincia que concentra un número superior de lectores, tanto por trabajo o estudios como en tiempo libre. (p. 144)

Con estos datos se puede concluir que el perfil valenciano coincide prácticamente con el perfil de lector en España según el documento *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2010*, elaborado y publicado por la misma empresa: mujer, con estudios universitarios, joven y urbana, que prefiere la novela.

La concepción de las cosas y la manera de comunicarlas viene determinada por el contexto cultural. Se analizará cómo influye esto en las decisiones tipográficas. Igualmente, veremos cómo se puede establecer una relación de complicidad entre el texto y la tipografía a partir de su específica elección.

1.4. MACROTIPOGRAFÍA

Como se indicaba en el apartado de «Estructura», para estudiar el conjunto de elementos tipográficos que se articulan en el libro, se abordará desde la macrotipografía a la microtipografía, es decir, de la página al tipo.

El diseñador Jost Hochuli (2008) diferencia así macrotipografía y microtipografía:

Mientras que a la macrotipografía (disposición tipográfica o *layout*) le atañe el formato del impreso, el tamaño y colocación de la caja de composición y de las ilustraciones, así como la organización de la jerarquía de epígrafes y los pies de ilustración, a la tipografía de detalle le conciernen los elementos siguientes: letras y espacios entre letras, palabras y espacios entre palabras, líneas e interlineado y cajas. (p.7)

Este planteamiento resulta adecuado para este estudio, por lo que se incluirán en este apartado los aspectos de macrotipografía referentes a formato, estructura y retícula, dejando los restantes para el titulado «Microtipografía: elección y uso».

1.4.1. Formato

En el *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, de José Martínez de Sousa (2001) aparece la siguiente definición: «Tamaño de un impreso, ya sea en relación con el número de hojas por pliego, ya considerando la relación de altura y anchura de la página, ya solo la altura» (p. 181).

En general, se suele confundir *formato* con un tamaño concreto. El *formato* de un libro se entiende como la relación que existe entre la anchura y la altura de la página. Así, hay tres formatos básicos: vertical, apaisado y cuadrado. Se analizará la relación entre el formato (tamaño y proporción) y la función práctica y estética del libro y sus condiciones de reproducción, teniendo en cuenta todos los criterios relacionados con la experiencia lectora (Haslam, 2007).

Además, como apunta Enric Solbes (2002), no se puede olvidar que un libro abierto comporta la visión de una doble página y ésta se constituye como una unidad tipográfica, pero también que el hecho de pasar las páginas conforma una secuencia espacio-temporal. Que el libro debemos considerarlo en todas sus «dimensiones».

Tipología y criterios

Comúnmente, los diseñadores seleccionan las dimensiones según los criterios mencionados y terminan desarrollando sus propios formatos. Sin embargo, es interesante tener en cuenta algunos de los formatos que se han utilizado en edición, que son el origen de la mayoría de los tamaños que vemos en el mercado editorial. Son los siguientes:

La sección áurea, la sucesión de Fibonacci

El rectángulo de sección áurea se divide de manera que la relación entre el más pequeño y

el más grande es la misma que entre el más grande y el todo. La proporción es 1:1,61803. El rectángulo de sección áurea se forma a partir de un cuadrado. Lo dividimos con una línea que parte del centro y llega hasta uno de los ángulos opuestos. Dicha diagonal se rota hasta la horizontal, y se define así la longitud del rectángulo que se genera. Entre cuadrado y rectángulo existe una relación consistente: si se añade un cuadrado al rectángulo, o se forma en su interior, se crea una secuencia logarítmica en espiral. Cada cuadrado se relaciona con el siguiente según la relación de Fibonacci,² es decir, cada número es la suma de los dos que le preceden: 0, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.

La escala cromática de Bringhurst

Bringhurst compara y relaciona la escala de proporciones de la página según la escala cromática de la música occidental, que va desde la octava (1:2) al unísono (1:1).

Este autor ofrece una gama amplia de formatos y proporciones armónicas y su relación con el uso tradicional en la historia del libro occidental. Por esto, será el tipo de referencia principal es esta investigación.

Figura 2.

El Modulor de Le Corbusier, derivado de la sección áurea

Sistema ideado por el arquitecto suizo Le Corbusier, basado en la proporción áurea, que subdivide el formato en relación con las proporciones de la figura humana.

Rectángulos racionales e irracionales

Los rectángulos pueden ser racionales o irracionales. Considerando la división del rectángulo, según una base aritmética, en cuadrados, estos se denominan rectángulos *racionales*. Si la base es geométrica, dividiendo en rectángulos, serán *irracionales*. Por ejemplo: los formatos 1:2, 2:3 y 3:4 son rectángulos racionales, porque son divisibles por una unidad cuadrada.

Bringhurst (2008) también plantea proporciones de página a partir de las proporciones irracionales derivadas de la construcción de polígonos regulares de cinco, seis y ocho lados y del círculo y el cuadrado.

Tamaños de papel

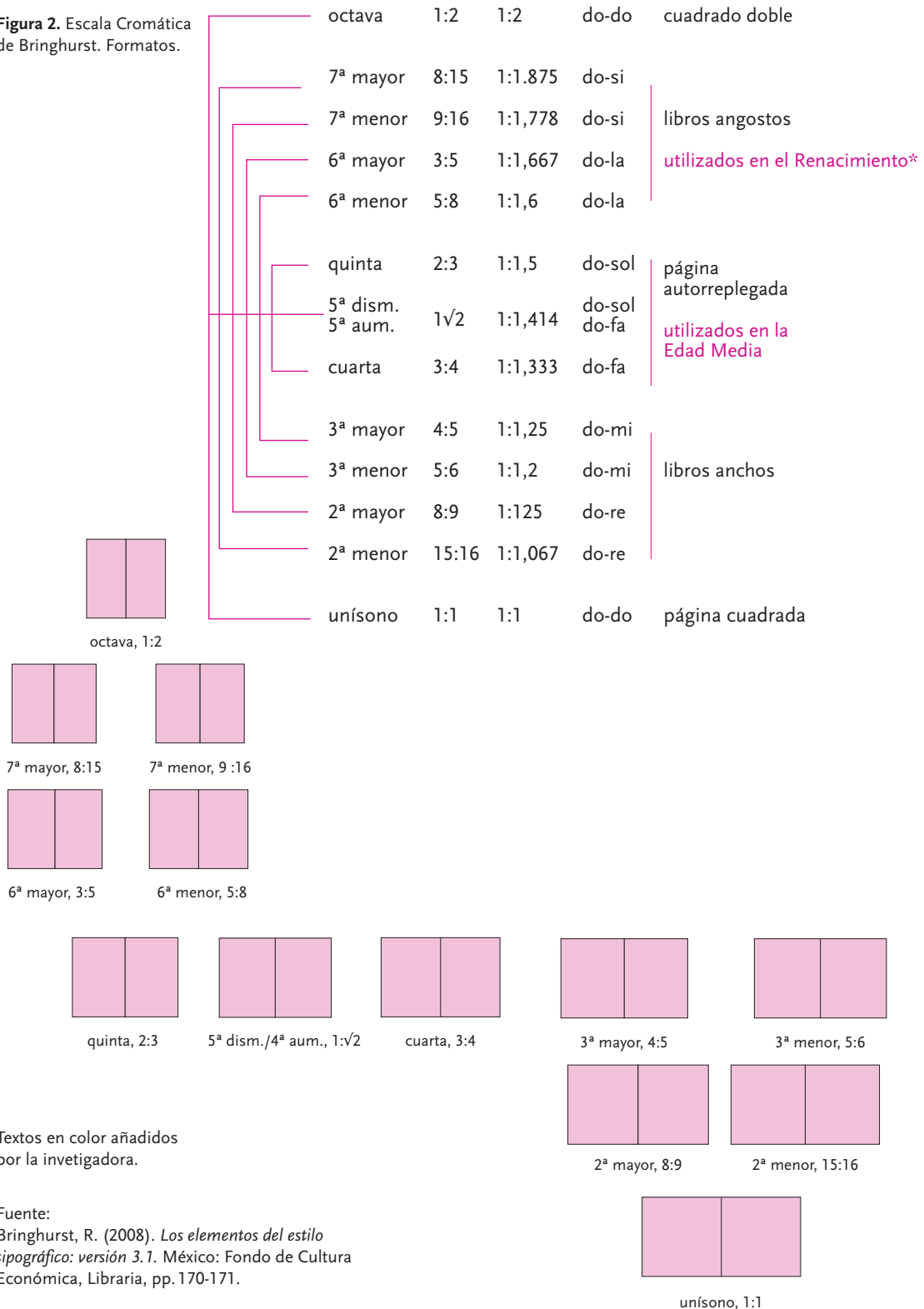
Otro criterio para decidir el formato de una página es utilizar una división de un determinado tamaño de papel. Los formatos estándar DIN e ISO son los más utilizados.

Formatos derivados por los elementos internos de la página

El formato está condicionado por las decisiones tomadas respecto al uso de las retículas o de la tipografía. Por ejemplo: el tamaño final puede quedar definido por la rejilla base, que a su vez es la consecuencia de establecer una tipografía y un interlineado determinados.

² Leonardo Pisano Bigollo (c. 1170 - c. 1250), también llamado Fibonacci, fue un matemático italiano famoso por haber difundido en Europa el sistema de numeración indo-arábiga actualmente utilizado, y por idear la sucesión numérica que lleva su nombre.

Figura 2. Escala Cromática de Bringhurst. Formatos.



* Textos en color añadidos por la investigadora.

Fuente:
Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico: versión 3.1*. México: Fondo de Cultura Económica, Librería, pp. 170-171.

Formatos derivativos y no rectangulares

Los contenidos determinan las proporciones del formato. Este criterio se utiliza, por ejemplo, en libros de fotografía, pintura o ilustración en los que hay que respetar las proporciones del original.

En este apartado, se estudiará en qué contribuye el tamaño de la página a mejorar su usabilidad y qué tiene que aportar a la comunicación global del libro. Así mismo, se observará su relación con la composición tipográfica. Robert Bringhurst (2008) recomienda: «Elija un formato de página y una caja tipográfica que honren y revelen cada elemento, cada relación entre los elementos y cada matiz de la lógica del texto» (p. 30).

1.4.2. Estructura

Este término se refiere a las partes de las que consta el libro. Tener clara la razón de ser de cada parte será útil para entender el uso de la retícula y la tipografía en cada caso. Pero previamente el discurso, el texto, tiene que estar bien organizado. Esto es responsabilidad del autor, quien deposita su confianza en el editor y el diseñador para dar forma a esa organización. Comprender la estructura de la obra es imprescindible para organizar la jerarquización y dar forma gráfica al discurso.

Para el diseñador, tan importante es entender el todo como las partes. Tanto la organización de los capítulos como las particularidades del párrafo.

Figura 3.

Partes del libro

Conviene concretar el vocabulario con el que se va a trabajar, dado que son muchas las imprecisiones que se utilizan referentes al libro en el lenguaje coloquial y en artes gráficas.

Figura 4.

Externas

Tapa

La tapa es la cubierta **rígida** de ciertos libros. De hecho, la expresión *tapa dura* es un pleonasmismo. Están construidas con cartón grueso y pueden estar forradas de papel, tela o piel. Dentro de la tapa se diferencian cuatro partes:

- la primera es la también llamada *cubierta anterior* o *plano de delante*;
- la segunda y tercera son las caras interiores de la tapa o *contracubierta anterior* y *posterior*;
- la cuarta es la también llamada *cubierta posterior* o *plano de atrás*.

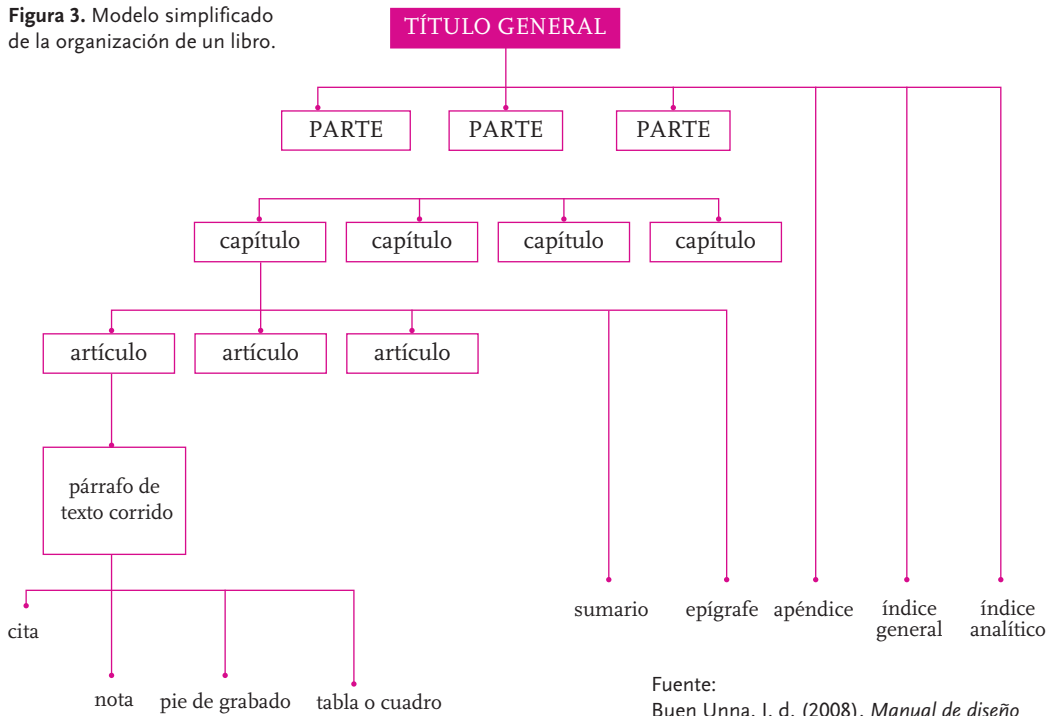
Cubierta rústica

La rústica es una cubierta de cartón delgado; suele estar protegida por un laminado de plástico y está encolada al canto del bloque de hojas o tripa.

Lomo

Parte del libro opuesta al corte de las hojas, que cubre el peine de encuadernación.

Figura 3. Modelo simplificado de la organización de un libro.



Fuente:
 Buen Unna, J. d. (2008). *Manual de diseño editorial (3 ed., corr. y aum.)*. Gijón: Trea, p. 24.

Cubierta y primeras páginas interiores de *El signo alfabético*. Campgràfic, 2009. Fuente: Campgràfic.



Sobrecubierta

Es una banda de papel que envuelve al libro con el propósito de protegerlo y también de servir de medio para llamar la atención del lector.

Solapa

Son los extremos de la sobrecubierta o una extensión de la misma. Sirven para sujetar bien la cubierta al libro.

Faja

Cinta estrecha de papel que envuelve el libro. Tiene un fin meramente publicitario o informativo.

Internas

Se distinguen dos grupos de páginas: las que se anteponen al cuerpo del libro (o contenido principal) y las que se sitúan detrás: son las páginas preliminares y finales.

Páginas preliminares

También llamado *pliego de principios* o *principios*. Constituyen los primeros contenidos esenciales del libro. Es frecuente en el libro contemporáneo que se omitan algunos.

Pueden ser las siguientes: guardas, páginas de cortesía; portadilla, falsa portada o anteportada; contraportada o frontispicio; portada; página de derechos o página legal; índice de contenido; notas previas; dedicatoria; lema; prólogo.

Cuerpo del libro, corpus o cuerpo de la obra

El conjunto de lo que se dice en la obra. Los contenidos en sí.

Páginas finales

Contienen información complementaria al libro. No suelen aparecer en las obras literarias, pero son importantes y, a veces, imprescindibles en las técnicas y científicas.

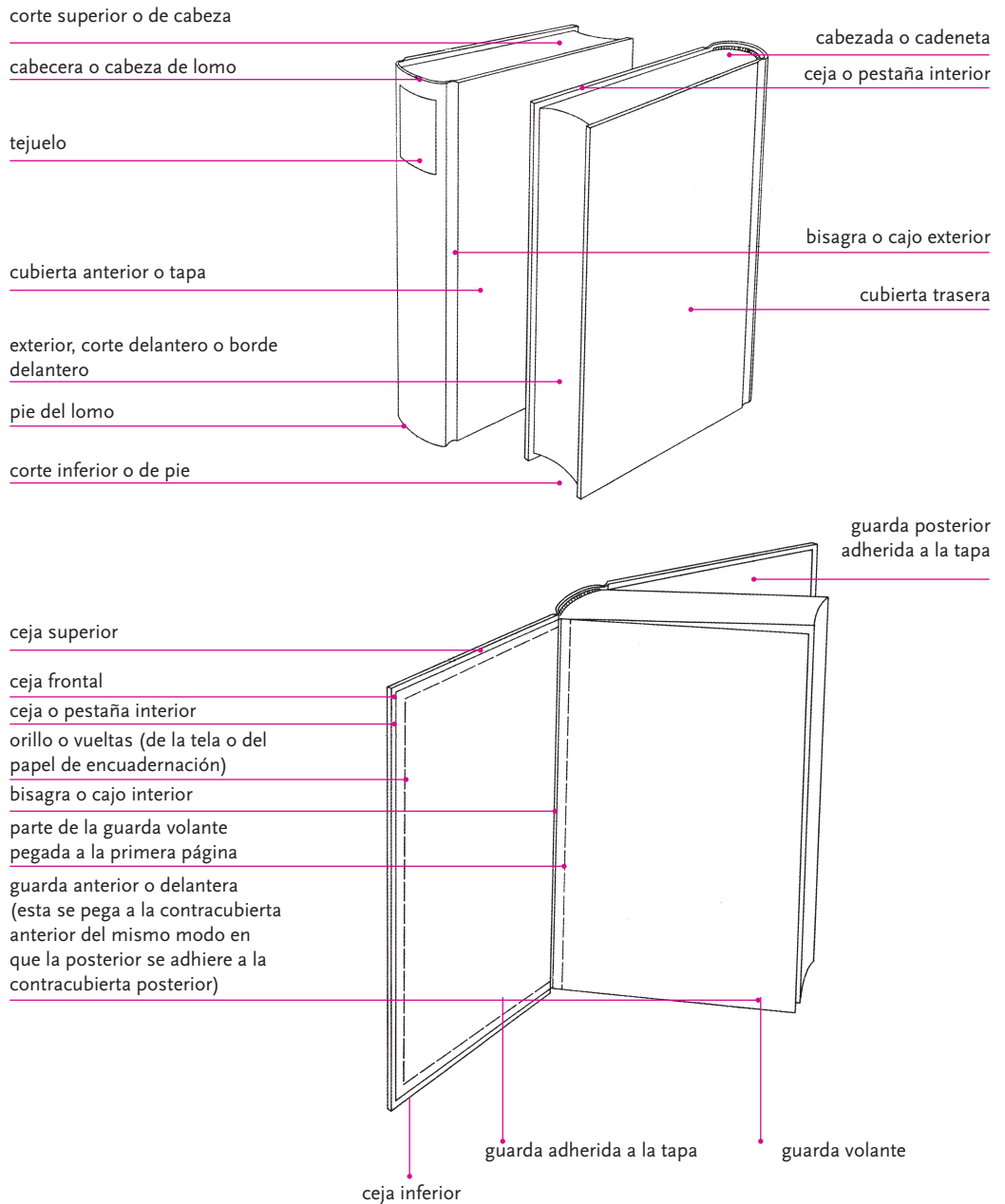
Pueden ser las siguientes: anexo; apéndice; bibliografía; índice/s (puede haber varios en un mismo volumen); glosario; fe de erratas y colofón.

Todos los textos correspondientes a estas tipologías de páginas se deben componer, en principio, según unas normas de **ortotipografía**. Aquí no se van a incluir pero sí que serán revisadas en el análisis del libro en su apartado correspondiente.

1.4.3. Retícula

Se entiende por *retícula* la estructura de campos e intervalos que organiza tanto las cajas de texto como las imágenes y los símbolos de la página. Cada proyecto gráfico requiere un patrón que estará condicionado por las características específicas del encargo. La retícula contribuye a que el libro sea formalmente coherente y ayuda al lector a centrarse en el contenido, sin tener que esforzarse en relacionar los elementos de la página.

Figura 4. Esquema de las partes externas del libro.



Fuente:
 Hochuli, J., Kinross, R., & Monzó
 Nebot, E. (2005). *El diseño de los
 libros : práctica y teoría*. Valencia:
 Campagràfic, p. 33.

El diseñador puede abordar el planteamiento de la construcción de la página desde dos posiciones: la primera contempla la creación de la estructura desde el formato al detalle del tipo, es decir, *de fuera hacia dentro*. La segunda parte del tratamiento tipográfico, las imágenes y el contenido para decidir el tamaño de columnas, márgenes y formato, *de dentro hacia fuera*.

Para analizar la retícula se partirá de la definición de su retícula base, es decir, una estructura básica determinada por el tamaño de los márgenes. Es la **caja tipográfica**. A lo largo de la historia se han desarrollado diversas formas para construirla.

A partir del siglo xx, la caja tipográfica se divide en parcelas y aparece el concepto de módulo aplicado a la retícula tipográfica. Sobre esta, se organizarán los llamados elementos de la página: títulos, subtítulos, texto corrido, imágenes, etc.

Los diseñadores de las vanguardias utilizaron la retícula para enfatizar las condiciones mecánicas del proceso de producción: es el Movimiento Moderno. Después de la Segunda Guerra Mundial, los diseñadores suizos desarrollaron una metodología y un lenguaje de diseño basado en la retícula de carácter universal. Con el movimiento posmoderno, muchos diseñadores rechazaron la retícula racionalista por considerarla un artefacto pintoresco propio de la sociedad suiza. Plasmaron en sus trabajos las referencias históricas, vernáculos y populares de los años 70 y 80: aparece la «deconstrucción» aplicada a la estructura de la página.

La llegada de *internet* ha reavivado en el siglo xxi el interés por los sistemas universales de diseño. Según Ellen Lupton (2011), a medida que la información se va liberando de su soporte físico, ha surgido un segundo movimiento moderno que retoma las ideas universales del diseño, en base a la transparencia y frente a las «expresiones visuales exclusivas que están basadas en las preferencias regionales y las obsesiones personales» (p. 174).

Revisar las tipologías de retículas que han ido apareciendo a lo largo de la Historia será útil para descubrir qué enfoques y referencias han utilizado los diseñadores a la hora de abordar la estructura de la página y su relación con el contenido.

Tipos de retícula

Figura 5.

A continuación, se describen algunos de los sistemas de retículas más utilizados desde el siglo xv hasta nuestros días.

Retículas basadas en la geometría

Son estructuras basadas en la construcción geométrica de la página. Se utilizaron en Europa en los siglos xv y xvi cuando se carecía de un sistema estándar de medidas. La estructura de retícula básica más simple consiste en definir márgenes iguales en toda la página.

Diagrama de Villard de Honnecourt

El arquitecto Villard de Honnecourt desarrolló un sistema para dividir la página geométri-

camente. Cuando se utiliza con un formato de sección áurea, la altura y la anchura de la página quedan divididas en nueve partes. Así se crean 81 partes con las mismas proporciones de formato y caja tipográfica. Los márgenes quedan determinados por la anchura y la altura de la unidad.

Paul Renner y el uso de unidades

Consiste en dividir el formato rectangular de la página en unidades que sean proporcionales al original. Con ello se obtienen los márgenes y la posición y tamaño de la caja tipográfica. Se consigue dividiendo, por el mismo número, la anchura y la altura de la página (Renner, P., Cifuentes, J. A., Monzó, E., & Burke, C., 2000)

Rectángulo raíz

Son rectángulos que se dividen en otros menores, pero que conservan las proporciones de altura y anchura del original. La anchura de los márgenes y la posición de la caja de texto se obtienen a partir de la intersección de las diagonales con los círculos trazados, cuyos diámetros se determinan con la anchura de los rectángulos.

Retículas basadas en medidas

A partir de los siglos XVII y XVIII se estandarizan los sistemas de medida y el tamaño de los cuerpos de los tipos y surgen otros enfoques de construcción de la retícula.

Escalas proporcionales y modulares

Las escalas modulares (por ejemplo, la descrita anteriormente de Fibonacci) permiten construir retículas.

Un posible enfoque para seleccionar la retícula puede basarse en el tema que aborda el documento que vamos a diseñar, utilizando un módulo de ese contexto. Por ejemplo, si vamos a diseñar un libro de ciencias de la naturaleza, podríamos basar el módulo en la proporción de una concha. Este criterio es limitado, pero puede ser recomendable en algunos casos en los que queramos aunar forma y contexto antes que decidir una retícula de manera arbitraria.

La retícula del Movimiento Moderno

En el siglo XX se da un importante cambio en el planteamiento tipográfico y constructivo de la página. La tipografía y las artes gráficas estarán también profundamente influidas por la revolución en lo social, lo artístico y lo tecnológico del primer tercio del siglo XX.

En los años veinte, aparecieron en Alemania, Holanda, Unión Soviética, Checoslovaquia y Suiza, en los ámbitos de la tipografía, el diseño gráfico y la fotografía, trabajos de una composición rigurosa. Pero un hecho determinante es la aparición del libro *Die neue Typographie*³ en 1928, del diseñador Jan Tschichold (1902-1974). En este libro se cuestionan los

3 La editorial Campgràfic publicó en el año 2003 la primera edición en español. Hasta ese momento, sólo se había traducido al inglés en 1995.

Figura 5. Tipos de retículas. Ejemplos.

Retículas basadas en la geometría

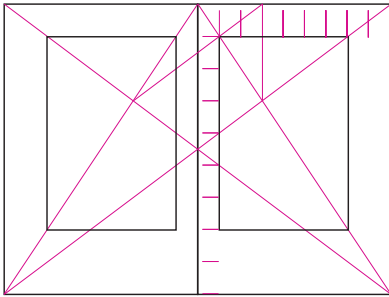
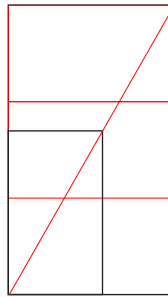
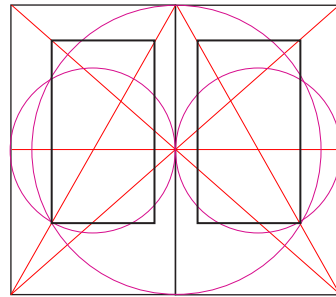


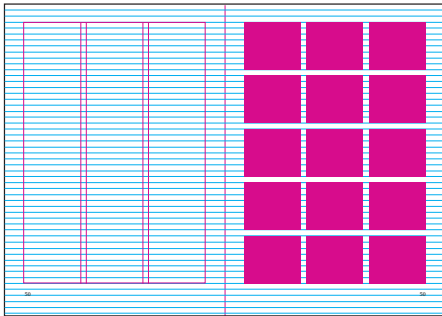
Diagrama de Villard de Honnecourt.



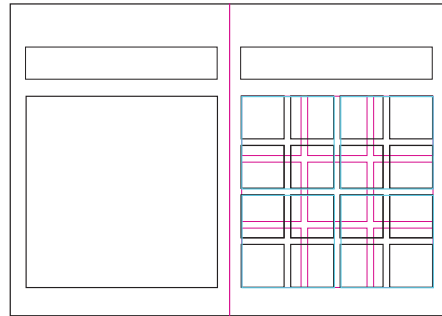
Rectángulo de raíz de tres y construcción de la retícula utilizando un rectángulo de raíz de tres.



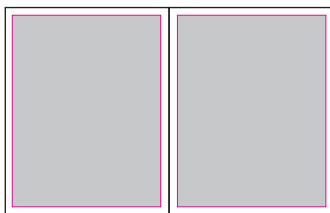
Retículas basadas en el Movimiento Moderno



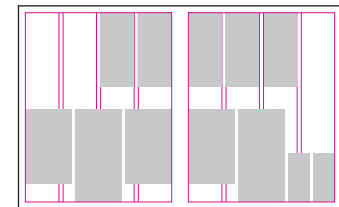
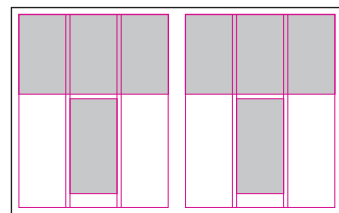
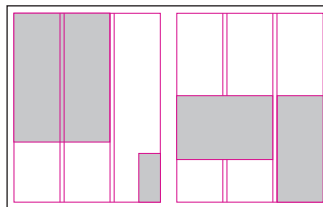
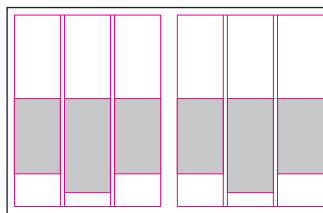
Retícula tipográfica de líneas base y de campos o módulos.



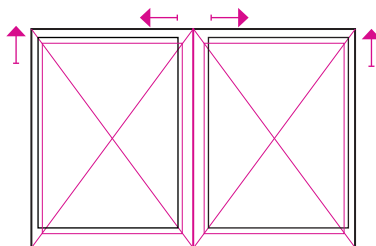
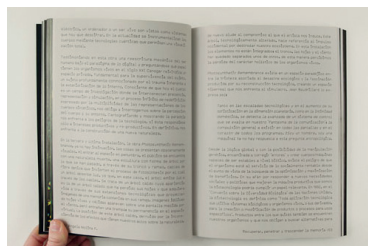
Retícula de capas múltiples.



Retículas múltiples dentro de un formato sencillo.
Sobre la retícula básica se articulan las retículas de 3 y 4 columnas que en algunas ocasiones se superponen. Arriba y a la derecha. Ver análisis del libro *Caligr Tipografía*.



Fuente de las imágenes: Elaboración propia.



Otras biología. Daniel Canogar.
Diseño y maquetación: Establiment

Proporciones de caja de texto y formato iguales. La caja tipográfica se ha desplazado hacia arriba y hacia afuera. Este retoque evita que el margen interior se pierda, garantiza iguales proporciones pero establece márgenes distintos. La página queda más equilibrada ópticamente.

Fuente: Establiment.

criterios utilizados anteriormente en pro de un nuevo concepto de la comunicación y del uso de la tipografía. Este concebía el diseño como una herramienta de disciplina y orden, considerando la retícula como un sistema modular basado en medidas estándar, que trasciende el marco⁴ clásico de la página y donde el espacio compositivo se expande en todas las direcciones (Lupton, 2011).

Andrew Haslam (2007) sitúa el cambio en dos momentos importantes:

La influencia del pensamiento moderno en el desarrollo de las retículas tuvo dos fases principales. La primera comenzó con la Bauhaus y el constructivismo, durante las décadas de 1920 y 1930. La segunda fase empezó una vez terminada la segunda guerra mundial, cuando una nueva generación de diseñadores dio a conocer las ideas de Tschichold, así como las de los pioneros tipográficos del Movimiento Moderno. En Suiza y Alemania, Max Bill, Emil Ruder, Hans Erni, Celestino Piatti y Josef Müller-Brockmann empezaron a utilizar retículas sistemáticas en las que la posición de todos los elementos (texto e imagen) estaba determinada por una estructura racional. (p. 53)

Los sistemas de retículas se empezaron a utilizar en los años cuarenta en Suiza. Su consolidación tiene lugar en los sesenta con la publicación de *Raster Systeme für die visuelle Gestaltung, ein Handbuch für Grafiker, Typografen und Ausstellungsgestalter*, conocida en español con el nombre abreviado de *Sistemas de retículas*, del diseñador Josef Müller-Brockman. Su planteamiento, absolutamente racional, ordena no solamente textos con imágenes, sino que alinea también los títulos, subtítulos, leyendas o letras destacadas, utilizando un sistema sofisticado y preciso (Haslam, 2007). Las columnas resultan de subdividir el formato, los márgenes de las columnas, los módulos de las columnas y así sucesivamente.

El llamado Estilo Suizo tuvo gran éxito internacional y se aplicó durante las siguientes décadas. Gran parte del mejor diseño gráfico de los años setenta y ochenta se planteaba según los principios del sistema de retículas. Al final del siglo xx, una nueva generación de diseñadores, cansados de esta rigidez y excesiva estructuración, plantearán la deconstrucción de la página y pondrán fin a la era de la retícula.

4 Ellen Lupton se refiere a la caja tipográfica cuando habla de «la retícula como marco».

En los años noventa, las teorías posestructuralistas tendrán, como se verá más adelante cuando se trate tipografía y funcionalidad, gran repercusión en el diseño gráfico y en la actitud del diseñador ante el lector. Como afirma Raquel Pelta en *Diseñar hoy*, «la irrupción del Macintosh también animó a los diseñadores a utilizar superposiciones, capas, y juegos experimentales con texto e imagen, con la intención de provocar un juego de interacción entre el lector y las complejidades del lenguaje» (2004, p. 48).

Sin embargo, como señala la misma autora, pasados los años del caos y el furor tecnológico, se produce en la primera década del siglo XXI una «vuelta al orden» y un uso de la retícula con un sentido práctico, abierto y poco dogmático. La retícula pasa a ser para muchos diseñadores una herramienta que hace más accesible su trabajo, sirve para una comunicación más efectiva y no restringe la creatividad, como se había afirmado en las anteriores décadas.

Retículas basadas en principios del Movimiento Moderno

Figura 5.

Los campos o módulos

En la retícula moderna, la columna se divide en módulos. Su número es variable. Este enfoque permite además una amplia posibilidad de formatos de imagen: cuantos más campos de retícula, más tamaños posibles de imagen.

Si se configura teniendo en cuenta los criterios tipográficos que se van a usar como elección de la fuente, tamaño de cuerpo o la interlínea, estos podrán determinar el tamaño del módulo, de la columna e incluso de los márgenes.

Retículas múltiples dentro de un formato sencillo

Sobre lo que llamamos la retícula simple, se puede configurar más de una estructura de campos. Esto nos permite poder diseñar un libro con más de una retícula, pero con una zona de texto (caja tipográfica) constante.

Retículas de capas múltiples

Sistema de superposición de retículas. Ideado por Karl Gerstner, consiste en configurar diferentes anchos de columnas, pero manteniendo el mismo corondel. Se trabaja sobre una matriz de 58 × 58 unidades. Las imágenes se ajustan sobre esta retícula de forma rigurosa, pero permite una amplia diversidad de formatos sobre una estructura coherente. **Figura 5.**

Un gran inconveniente que tiene para las imágenes este enfoque de retículas es que la imagen debe ajustarse a las proporciones del módulo. Y esto puede suponer la alteración de su formato original.

Retículas basadas en elementos tipográficos

Como se indicaba al principio, este planteamiento parte de un enfoque de diseño *de dentro hacia fuera*. Se estudian el texto y las imágenes a componer, y a continuación, se van decidiendo caja tipográfica y las retículas. **Figura 5.**

Retículas factoriales

Basan la relación entre las medidas de la página, el número de columnas y los corondeles en números divisibles por números enteros.

El sistema de retícula de punto cuadrado

Sistema que toma como medida de referencia el espacio *eme* o cuadratín. A partir de ahí, todas las medidas de columna, corondel y elementos y formato de la página se deciden y se especifican en cuadrados. El cuadratín es la unidad de medida de los blancos tipográficos. Es un cuadrado que tiene tantos puntos de lado como los que corresponden al cuerpo con que se compone un texto (Martínez de Sousa, 2001).

La retícula derivada

Es el caso de la retícula que considera, como criterio fundamental para configurar la página, la relación contenidos/estructura. El contenido determina la forma de la retícula. Si se aplica literalmente puede ser tedioso. De ahí que este enfoque se combine con otros más funcionales.

Sistemas de retículas en desarrollo y orgánicas

Se trata de un planteamiento más dinámico de la retícula. Sobre una básica, los elementos se mueven a lo largo del libro cambiando constantemente de posición, como si de una animación se tratara, pero guardando la coherencia del conjunto.

Libros sin retícula

Muchos libros ilustrados están diseñados sin retícula. En la mayoría de los casos, tipografía e imagen se funden o mantienen una estrecha relación, pero sin el apoyo de una estructura reticular.

Una vez revisadas todas estas posibles estructuras, se podrá identificar más fácilmente la retícula elegida por el diseñador. Se observará en qué contribuye la disposición general de los elementos de la página a mejorar la comunicación del libro y la relación de la tipografía con la retícula planteada.

Para responder a estas preguntas se estudiará la página utilizando los conceptos de: columna, módulo, márgenes, líneas horizontales de flujo, etc.

Por otro lado, cuando se analicen los libros, también se hará referencia a las tipologías de la retícula desde los enfoques tradicional y moderno propuestos por Suzanne West (1991). Según esta autora, la página tradicional se basa en los principios matemáticos y griegos redescubiertos durante el Renacimiento. Su estructura consta normalmente de un eje central y márgenes. El estilo moderno se basa en los principios definidos formalmente a principios del siglo xx, como hemos visto anteriormente así como en los del Estilo Suizo.

1.5. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

Todo proceso de diseño supone la elección de los elementos que se van a poner en juego. Elegir la tipografía y cómo utilizarla es para el diseñador una tarea de gran importancia y requiere una reflexión rigurosa acerca de todos los aspectos que tienen que ver con la letra.

Algunos de los ámbitos donde se ven aplicados los principios de selección tipográfica, como nos apunta Garone (2010), son: a) las taxonomías o sistemas de clasificación; b) los sistemas de promoción y comercialización; c) la educación formal e informal; y d) los procesos tecnológicos y productivos, los espacios y el momento histórico en que se realizaron los diseños.

Es en el ámbito de la educación y la reflexión de docentes, investigadores y diseñadores sobre la selección tipográfica, donde se sitúa este estudio. Y en él, De Gregorio (2008) propone tres métodos: 1) el *método cerrado*, aquel que se basa en una paleta tipográfica restringida de clásicos históricos; 2) el *método directo*, una aproximación lineal de la idea que se pretende representar, sin considerar conceptos asociados ni ideas complementarias; y 3) el *método abstracto* o analítico, que aborda aspectos técnicos, funcionales, de legibilidad, de **pertinencia de uso y aplicación**, el contexto y la intención metafórica.

Es el tercer método el que se escoge para esta investigación, señalando la *pertinencia* como un aspecto importante que también considera Cerezo (1997):

Me gusta pensar que el criterio de pertinencia es el más apropiado para juzgar en primera instancia la calidad de un diseño, porque la palabra pertinencia tiene la misma raíz que pertenencia. Si aquello funciona, viene a propósito del mensaje previo o conduce a un buen resultado, es porque de algún modo le pertenece; estaba latente en el punto de partida. (p. 136)

Para poder analizar la pertinencia de la forma tipográfica al proyecto editorial se partirá de una serie de criterios/preguntas *guías* basados en la propuesta de Andreu Balius (Arrausi, 2009), aplicándose tanto al hecho de elegir la tipografía como a su uso.

Estos serán los siguientes:

- origen de la tipografía: diseñador/autor y datos básicos;
- aspectos formales y funcionales;
- aspectos semánticos;
- aspectos técnicos.

1.5.1. Origen de la tipografía: diseñador/autor y datos básicos

En este apartado se aportan los datos básicos relevantes sobre el uso de las tipografías utilizadas en el libro. La tipografía refleja, aunque no siempre, la época en la que fue diseñada; saber para qué fue concebida será básico para analizar su uso y función en el contexto seleccionado.

Los datos serán los siguientes: nombre de la fuente; autor/diseñador; año; aplicación/uso del tipo original y grupo de clasificación.

La gran variedad de rasgos formales de los tipos diseñados hoy en día hacen difícil la clasificación, en un determinado grupo, de algunas familias. Cada vez tiene menos sentido utilizar las referencias históricas de las clasificaciones tradicionales en muchas de las propuestas del siglo XXI. Por tanto, la clasificación se plantea, en este estudio, como un método para ubicar la familia como perteneciente a un grupo con unas características formales comunes, unas connotaciones semánticas y/o para identificar unos rasgos que revelan la influencia de algún otro grupo reconocible.

En el apartado titulado «Aspectos semánticos», se propone una clasificación que parte de la que proponen Martín y Mas (2001) y González (2001) pero con algunos matices.

1.5.2. Aspectos formales y funcionales

A través de este análisis se pretende llegar al significado de la forma en relación con la función.

La forma tipográfica y el mensaje están vinculados entre sí de manera inseparable. La tipografía debe integrar y equilibrar forma y función, reconociendo la importancia de ambas por igual. La comunicación sin forma se vuelve pesada, mientras que la forma sin función carece de significado.

Pero, además, la tipografía debe atender a objetivos tanto de eficacia como de belleza. Al respecto, Kunz (2003) afirma:

Si la función es importante para el intelecto, entonces la forma es importante para las emociones. La forma es el componente estético del diseño; es aquello que atrae la atención, que invita a la participación y que ofrece un disfrute. [...] El buen diseño tipográfico también debe crear un efecto de percepción subjetivo: en otras palabras, un placer estético. (p. 8)

El equilibrio entre la forma tipográfica y la función produce un placer estético y una calidad gráfica, como afirma Aicher (2004). Se trata de la estética funcional, que además considera al usuario y su contexto. Durante el siglo XX encontramos diversas posiciones al respecto, que nos vienen a corroborar lo que afirma el propio Kunz (2003):

La estética debe adaptarse al entorno en que tiene lugar la comunicación. El proceso de adaptación de la estética al contexto es complejo, y debe tener en cuenta no solo el momento histórico y el contexto cultural, sino también el medio gráfico y el nivel socioeconómico y cultural del público al que va destinado el mensaje. (p. 9)

En este apartado se señalarán cuáles son los elementos que contribuyen en la composición a que la tipografía cumpla tanto su función práctica como estética. Y se hará desde los dos enfoques citados: la elección y el uso.

1.5.2.1. La elección de la tipografía

Para la elección de la tipografía es necesario definir cuáles son los atributos de la forma de la letra y cómo estos influyen en la composición tipográfica, tanto en textos de edición como en títulos.

Atributos formales

Se parte del modelo de análisis propuesto por Baines y Haslam (2002) que establece los siguientes «atributos formales»: construcción; forma y contraforma; proporciones y estructura básica; eje; modulación y contraste, espesor o grosor; remates y caracteres clave.

Figura 6.

Construcción y forma

Como se ha visto, la letra contiene diferentes partes o componentes que se denominan también trazos. Según la disposición de esos trazos se construye el carácter de diferentes maneras. Por ejemplo: construcción continua, discontinua, con mezcla de formas, con referencias a herramientas, etc.

Forma, contraforma y abertura

Las formas básicas del alfabeto son las líneas curvas y las rectas. Si partimos de estas formas básicas, podemos describir el tratamiento de las mismas en cada caso. Por ejemplo: curvas en una «o» más o menos estrechas, ovaladas, abiertas, casi cerradas... O si las astas verticales son regulares, fusiformes, o cuál es la posición de las astas horizontales, etc. La *contraforma*, también llamado contrapunzón, es el espacio contenido por los trazos de la forma. Cada carácter está formado por el trazo negro y el espacio interno y externo blanco que lo rodea. Para que una letra sea percibida nítidamente debe haber un equilibrio entre los espacios internos de las letras y los que las rodean. Cuanto más se igualen, mejor se comportará la tipografía para lectura.

La *abertura* es el espacio que queda abierto entre los trazos extremos de letras como «a», «c», «e», «s».

Figura 7.

Proporciones y estructura básica

La proporción describe las dimensiones básicas de la letra y sus relaciones. Así, hablaremos de relaciones de **proporción relativa en las mayúsculas** y proporciones **internas relativas** (Baines & Haslam, 2002). El primer caso se refiere a las diferentes posibilidades de ancho entre las letras de un mismo alfabeto. Cheng (2006) se refiere a ello distinguiendo entre proporciones de estilo antiguo y de estilo moderno. Las primeras tienen su origen en las inscripciones lapidarias romanas y se basan en la figura geométrica del cuadrado. Las modernas tienen como objetivo lograr un color uniforme en todas las letras. Cada letra se diseña para generar una contraforma de dimensiones similares a las del resto del alfabeto. Tiene su origen en el planteamiento constructivo racional de las tipografías de transición y didonas. Así, pueden ser todas estrechas o anchas.

5 Unidades individuales básicas de descripción que se refieren al diseño y la construcción de un tipo de letra.

En cuanto a las proporciones internas relativas, nos referimos a las relaciones entre las partes de la letra en sí y las alineaciones: altura de la x, altura de mayúsculas, alineación media superior, alineación media inferior... Se parte de que el ancho de la «n» de la regular resulta de una relación aproximada de cuatro quintas partes de su altura. Lo mismo ocurre en las mayúsculas con la «H». Estas relaciones se extrapolan al resto de la familia (Catopodis & Fontana, 2014).

Estructura básica. Las letras del alfabeto poseen una estructura interior que rige sus proporciones pero que no toca la forma final. Sobre este esqueleto se configura la forma. Juan Pablo de Gregorio (2007) lo explica así: «Sobre este cuerpo desnudo e invisible, la tipografía empieza a vestirse con la forma, tomando cuerpo y proporciones formales, contrastes, tipos de curvas, tipos de texturas de contorno, etc.» (párr. 6).

El eje

El eje es el ángulo de la pluma que traza la letra. Puede ser que el eje sea diferente del eje del diseño de la propia letra. Por ejemplo, una pluma que señala al noroeste puede hacer una letra vertical o una letra que se inclina hacia el noreste.⁶

La estructura está relacionada con la angulación del eje. En el caso de la redonda, trazos y ejes son fundamentalmente perpendiculares al eje. En el caso de la cursiva, el eje está inclinado en el sentido de la lectura.

Modulación y contraste

La modulación se refiere a las variaciones en el espesor de la línea de la forma de la letra. El contraste es la característica que indica las diferencias relativas entre el grosor y el perfil de una letra. Puede ser más o menos acusado.

Espesor, grosor o peso

Con estos términos se define la relación entre el negro que emite la forma y el blanco de la contraforma. Si la forma es muy fina, el color tipográfico que obtenemos es muy claro producto de esa relación. Al contrario, si la contraforma es pequeña, percibimos el texto muy oscuro. Dentro de una misma familia puede haber diferentes espesores: fino, seminegro, negro, etc.

Los remates o los trazos terminales

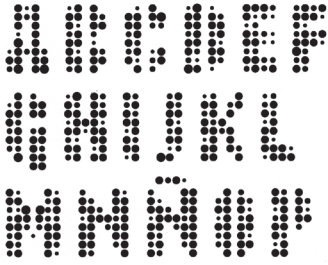
Los remates de pie pueden ser: clásicos, filiformes, cuadrangulares, lobulados, rectilíneos, insinuados, etc. Los remates de ascendentes pueden ser: insinuados, inclinados, rectos, etc. Los remates de caracteres específicos como la «c», la «e», el anillo de la «a»... pueden ser rectos, despuntados, en forma de gota, redondos, etc.

6 Para completar esta información se recomienda la lectura del capítulo «Sinopsis histórica» en Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico: versión 3.1* (3ª ed.; 1ª ed. en español). México: Fondo de Cultura Económica, Librería.

Figura 6. Atributos formales de la letra. Ejemplos.

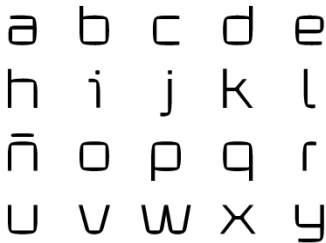
Construcción

Discontinua. Tipografía Sferic.
Diseño: Estudio Paco Bascuñán ▼



Forma

Forma cuadrangular.
Tipo: Ideo.
Diseño: Estudio Pepe Gimeno



Remates

Variedad de remates.
Tipo: Lonja
Diseño: Juan Martínez



Fuente de las imágenes:
Estudio Paco Bascuñán
Juan Martínez Estudio
Pepe Gimeno Proyecto Gráfico

Baines, P., & Haslam, A. (2002). ▶
Tipografía: función, forma y diseño.
México: Gustavo Gili, pp. 40-3.

Continua. ▶
Tipo: Zenobia
Diseño: Estudio
Pepe Gimeno



Proporciones

Anchuras regulares.
Tipo: Soviet
Diseño: Estudio Paco Bascuñán

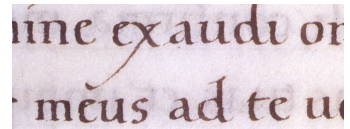
Forma y contraforma

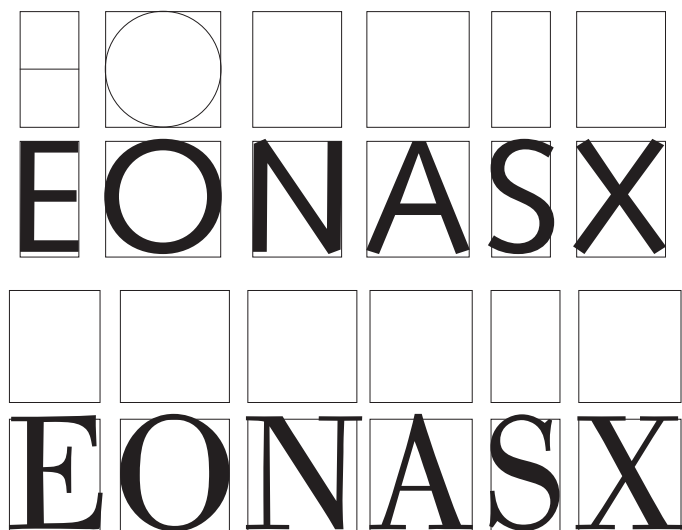
Tipo: Meridien



La contraforma visualiza el equilibrio entre espacios internos y externos de la letra y facilita el ritmo de la lectura. Fuente: Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 49.

Proporciones y estructura básica.
La estructura y proporciones de la letra corresponden a los de la mayúscula capital romana y la minúscula humanística en la tipografía Syntax. ▼





Proporciones de estilo clásico y de estilo moderno. En las primeras el ancho se decide según el cuadrado, su mitad, el círculo y el triángulo. En las segundas el ancho es similar.

Half Half

Debe haber una correcta proporción entre el cuerpo y el peso de las mayúsculas respecto a las minúsculas. Las mayúsculas deben ser un tanto más bajas que las minúsculas.

Tipos arriba: Minion Regular, Itc Oficina Serif.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 7. Altura de la x y modulación.

COco

Tipografías con igual tamaño de cuerpo pero diferente altura de la x: Antique Olive, Avant Garde, Optima y Bodoni.

Frutiger y Adobe Jenson a 72 pts. Llama la atención la diferencia entre la altura de la x y la excesiva abertura de la «c» de la primera.

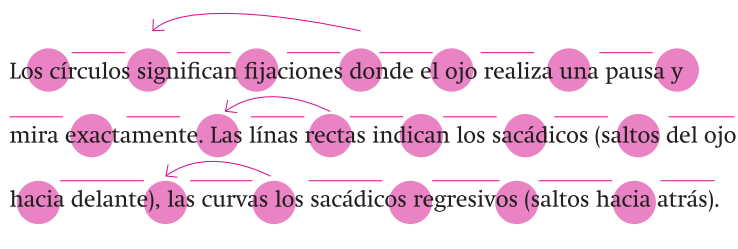


Eje de la construcción de la letra.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 8. Gráfico que muestra el proceso de lectura.

Fuente: Hochuli, J. (2008). *El detalle en la tipografía: letra, espacio entre letras, palabra, espacio entre palabras, línea, interlineado, caja*. Valencia: Campgràfic, p. 9.



Caracteres clave

En cada alfabeto existen algunas letras cuya forma es diferente según sea el diseño de la familia y que nos ayudan a diferenciarlas: son los caracteres clave. Por ejemplo: la «a» puede ser de uno o dos pisos (*ductus*⁷ geométrico o *ductus* humanista; la «g» puede ser también de uno o dos ojales, pudiendo ser el inferior, abierto o cerrado.

Aspectos formales/funcionales clave en los tipos para texto

Como afirman Martín y Mas (2001), la tipografía de edición reúne todos los requisitos necesarios en cuanto a diseño de la familia, el tamaño de las letras, los espacios entre letras y las palabras, la interlínea, la medida de la línea y la columna; en definitiva, todos los que atañen a la legibilidad, para garantizar que el proceso de lectura se produzca adecuadamente.

Por tanto, se hace necesario, en primer lugar, definir el concepto de legibilidad, ya que, como veremos, este atañe tanto al diseño de la letra como a la composición de los textos.

Legibilidad. Lecturabilidad.

En el *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, de José Martínez de Sousa (2001), se encuentra la siguiente definición:

Legibilidad. Calidad de un texto impreso de ser fácilmente leído. La palabra legibilidad se refiere a factores personales de índole somática principalmente (agudeza visual, capacidad, etcétera) y se juzga por las características externas de la publicación: clase de papel, tinta de impresión, tamaño, tipo y cuerpo de la letra, longitud de línea, espaciado de estas (interlineado), tamaño de las ilustraciones, etcétera (es decir, se refiere a la forma, no al fondo). [...] La legibilidad de un texto depende de aspectos formales, no de fondo. Se relaciona, pues, por un lado con las cualidades somáticas del lector y por otro con las cualidades gráficas y materiales del texto. (p. 245)

Esta primera aproximación resulta útil, porque ya especifica los elementos de análisis que se van a utilizar. Pero hablando de legibilidad, no se puede desligar este concepto del de lecturabilidad/comprendibilidad. Así la define el mismo autor:

Lectorabilidad (fr. *Aptitude à la lecture*; i. *readability*) Facilidad de comprensión e interpretación de un texto relacionada con el estilo y el argumento (es decir, con el fondo).

En España, algunos textos utilizan la voz *comprendibilidad*. La palabra *lectorabilidad*, utilizada tanto en periodismo como en didáctica y bibliología, corresponde a la inglesa *readability*, referente a la claridad y simplicidad del estilo. No debe confundirse, pues, con legibilidad (en inglés, *legibility* referente a la facilidad de lectura debida a la presentación tipográfica). En efecto, un contexto puede ser muy legible (claridad de lectura debida a la percepción de las palabras y frases) y poco lecturable (difícil de comprender o interpretar), o, a la inversa, puede ser muy lecturable (una carta, por ejemplo) y poco legible (si está escrita con letra de médico). (p. 245)

7 *Ductus* significa «conducido». Con este término nos estamos refiriendo a la manera de construir e interpretar la forma de la letra: dirección, velocidad y secuencia de los trazos (Jorge de Buen, 2011). Por ejemplo, hablamos de *ductus* humanista cuando dibujamos siguiendo la estructura y la forma de la escritura humanística del Renacimiento. Sin embargo, si basamos la construcción en la combinación de elementos geométricos simples, nos referiremos al *ductus* geométrico.

Unger (2009) analiza también estos términos a partir del texto *Letters of Credits* (1986) del diseñador de letras inglés Walter Tracy y señala: «*Legibility* se refiere a la distinción entre las letras entre sí, por ejemplo, si una *I* se distingue bien de una *l*. Según Tracy, *readability* es un concepto más amplio, que alude a la facilidad de lectura; si puedes leer bien un periódico durante largo tiempo, entonces está provisto de *readability*» (p.20).

Se observa que ambos autores coinciden en sus definiciones. Unger concluye a continuación: «Así pues, *legibility* habla de las formas y detalles de las letras y *readability* de un todo mayor. Ambos niveles se pueden reunir en la *legibility*, dejando *readability* para la manera en que el autor maneja el lenguaje para hacer comprensible el texto».

Para Cerezo (1997), el contexto, el perfil del lector, sus ideas previas, su conocimiento del léxico empleado, sus experiencias y vinculación con el tema serán determinantes para evaluar la lecturabilidad de un libro. La lecturabilidad tiene que ver con el deseo de leer, mientras que la legibilidad tiene que ver con la calidad de la composición tipográfica. Ambos autores dan la clave de la diferencia entre ambos términos. Así, se puede concluir que cuando se hable de **legibilidad** en este trabajo, se referirá a la facilidad de lectura debida a la presentación/composición/organización tipográfica, mientras que **lecturabilidad** tendrá que ver grado de comprensión del mensaje derivado del uso del lenguaje y teniendo en cuenta el perfil del lector.

La lectura

La legibilidad en el diseño de tipos ha sido objeto de consideración, sin duda, desde que Gutenberg inventó la imprenta. Pero no es hasta el siglo XIX cuando empieza a ser objeto de investigación científica, a partir de que Emile Javal (1839-1907) se ocupara del asunto. A pesar de que los estudios llevados a cabo durante el siglo XX han sido en muchas ocasiones cuestionados, de lo que no cabe duda es de que han facilitado al diseñador una serie de reglas básicas a tener en cuenta en el diseño de tipos y la composición. Reglas que ponen en relación la mecánica de la lectura con los elementos básicos y la disposición de la tipografía.

David Jury, en su libro *Tipos de fuentes. Regreso a las normas tipográficas* (2004), nos habla de tres métodos básicos utilizados para evaluar la legibilidad basados en lo estudiado en anteriores décadas. El primero consistiría en medir la velocidad de lectura de un individuo a partir de un texto determinado. Se trata de comprobar la comprensión del lector.

Un segundo método relaciona de forma directa los caracteres con el acto físico de la lectura. Observa el movimiento del ojo y mide las posiciones del mismo durante el proceso de lectura de una línea de texto para comprobar dónde se detiene y durante cuánto tiempo. Precisamente fue Javal quien inició esta investigación.

Un tercer método está relacionado con el concepto de *visibilidad* antes mencionado. A ello se refiere Jorge de Buen (2008) con el concepto de *diferenciación*. La mayoría de los científicos coinciden en afirmar que hay ciertas letras que se confunden con otras. Los primeros que

arrojaron luz sobre esta cuestión fueron Legros y Grant (1919).⁸ Pero merecen también mención tanto Gibson y Levin (1975) como Tinker (1939) por sus investigaciones sobre qué rasgos convendría modificar en las letras para su mejor diferenciación.

¿Cómo leemos? El proceso de lectura

Según Hochuli (2008), cuando leemos deslizamos los ojos por la línea con saltos bruscos. A estos movimientos oculares se les denomina sacádicos. Los ojos se detienen en unos puntos de fijación con un intervalo de entre 0,2 y 0,4 segundos. La información se adquiere en los momentos en que el ojo permanece fijo. Cuando leemos una línea, por ejemplo de un libro, captamos entre 5 y 10 letras o lo que es lo mismo, entre 1 y 2 palabras. Por tanto, un sacádico se inicia o se detiene en medio de una palabra. Con un máximo de 10 letras, se captan con nitidez solo las 3 o 4 que están situadas en el espacio de fijación. El resto se aprehende de manera imprecisa y por su relación con el conjunto. Si no se ha comprendido el texto, el ojo vuelve con el mismo movimiento rápido para comprobar lo leído. Cuanto más experimentado es el lector, menor es el tiempo de fijación y mayor es el sacádico.

Figura 8.

Las formas de las palabras ya almacenadas en el cerebro del lector se leen con mayor rapidez que las desconocidas. Es lo que Paul Renner (Martín & Mas, 2001) llamaba «figuras».

Cuando leemos, identificamos grupos de palabras, no letras, y por ello va a ser determinante cómo esté estructurado visualmente el texto. Esto no quiere decir que la letra en sí misma no sea importante. Como conjunto de formas que constituyen la palabra, deberá reunir una serie de aspectos clave que se verán más adelante.

Tipos de lectura en el libro

Pero un texto no solamente tiene que cumplir unos requisitos de legibilidad y lecturabilidad. La composición de un libro tiene que invitar a su lectura. La organización y la navegación cómoda por los bloques de texto y las páginas son tan importantes como el comportamiento de la tipografía para una eficaz comunicación del mensaje. Pujol (Arrausi, 2009), nos brinda algunas claves importantes: «[...] la organización del libro como mensaje debe ser el punto de partida para una teoría del diseño del libro. [...] Por ello, las distintas formas que adopte la disposición de los elementos textuales de un mensaje en forma de libro configurarán las distintas posibilidades de lectura, es decir, las distintas situaciones de uso que están en la base de su diseño» (pp. 147-148).

La naturaleza del mensaje determina también el tipo de lectura. En el libro, en la mayoría de los casos, el mensaje se presenta con una extensión y una complejidad que requiere un esfuerzo continuo. El citado autor propone que, para facilitar la lectura, el texto debe ofrecer: un buen uso de las normas ortotipográficas, uso de caracteres de escritura simbólicos,

⁸ Jorge de Buen Unna aborda ampliamente este tema en los capítulos tercero y cuarto de su manual. De Buen Unna, J. (2008). *Manual de diseño editorial* (3 ed., corr. y aum.). Gijón: Trea, pp. 67-120.

máxima legibilidad en la composición tipográfica y una eficaz presencia de pausas orgánicas (párrafos, secciones, capítulos) o arbitrarias (páginas).

El mensaje puede estar presentado mediante un único texto o por múltiples textos relacionados entre sí. Pujol lo llama *itinerario de lectura*, que puede ofrecer varias posibilidades: lectura lineal, lectura de consulta, lectura en mosaico y lectura en red.

En la *lectura lineal* hay un texto único que requiere una lectura continua. Es el caso de los libros de literatura y ensayo.

Cuando el lector es el que localiza la información según le interesa, en un documento en el que el contenido se presenta de una manera fragmentada o en lista ordenada, estamos hablando de *lectura de consulta*. Es el tipo de lectura en diccionarios, enciclopedias y catálogos. Si existe diferente tipología de información dentro de una misma página, el lector sigue un itinerario de lectura según sus necesidades. En ese caso la lectura es *en mosaico* en periódicos, recetarios, o libros didácticos.

Por último, en la lectura del libro electrónico, se establecen remisiones entre el cuerpo de texto principal y cualquier tipo de enlace con él. Estamos hablando de hipertexto académico y *lectura en red*.

Se debe considerar, por tanto, la organización del libro como estructura total y como suma de espacios bien organizados dotados a su vez de estructuras simultáneas.

El diseño contemporáneo combina en la página diferentes formas de generar discurso. En el diseño web y en las páginas de las publicaciones electrónicas, se observa cómo se utilizan de manera muy creativa, y cada vez más sofisticada, los textos y los microtextos para que el lector interactúe con la página. Los diseñadores deben considerar las posibilidades espaciales y los diferentes tipos de lectura que se generan, con el objetivo de mejorar la comprensión de documentos o entornos complejos. Como afirma Ellen Lupton (2011), «el espacio ha pasado a ser líquido en vez de concreto, y la tipografía ha evolucionado desde una estructura estable de objetos a un sistema flexible de atributos» (p. 93).

Con el cambio de siglo, cambia el soporte, cambia el espacio compositivo y, en consecuencia, también cambia el lector y su actitud ante la página. El lector del siglo XXI se ha tornado en *usuario*. La interacción ha traído consigo, como explica Ellen Lupton (2011), que «la forma en que se utilizan los textos cobra más importancia que lo que significan» (p. 97). El usuario es impaciente, ante la pantalla se pone en actitud de búsqueda más que en modo procesado o interiorización de la información. Y esto no se debe a que los textos no sean más legibles en el monitor, sino a los hábitos culturales ligados a las nuevas tecnologías. Se podría decir que, para muchos lectores, el libro impreso es todavía el soporte apropiado para una lectura sosegada y en profundidad. En este marco, el papel de la tipografía y del diseñador adquieren nuevas perspectivas: la tipografía ya no es un elemento estable, la página adquiere nuevas estructuras arquitectónicas (marco, ventana, columna, menús,

barras de navegación); la caja tipográfica, el cuerpo principal de texto, dice Lupton, ha quedado «eclipsado». El diseñador tiene ahora la responsabilidad de «ayudar» a su futuro lector/usuario. Y termina:

«El lector, que durante el siglo xx⁹ había derribado al autor de su trono, flaquea y se regaza para ser reemplazado por el sujeto dominante de nuestra era: el *usuario*, una figura cuya limitada capacidad de atención se convierte en nuestro bien más codiciado. No lo derrochemos» (p. 100).

Forma, función y legibilidad. Uso funcional y uso expresivo de la tipografía

Desde la misma definición de tipografía se observa que no se pueden desligar los conceptos de forma tipográfica y función. El proyecto editorial está condicionado por una serie de requerimientos de comunicación a los que hay que dar respuestas a través del uso de la tipografía. Como se ha comentado con anterioridad, el objetivo debe ser transmitir el mensaje eficazmente. La tipografía debe asumir esa función.

El equilibrio entre el uso funcional y el uso expresivo¹⁰ de la tipografía en el diseño de libros ha sido un tema ampliamente debatido en el pasado siglo. Patau (2002) cita a Cobden-Sanderson (1900) al referirse a la cuestión:

La función de la tipografía, así como de la caligrafía, consiste en comunicar a la imaginación, sin perder nada por el camino, la imagen que intenta transmitir el autor. Y la función de la tipografía bella no es hacer de la belleza algo que se convierta en un fin en sí mismo, por encima del contenido, sino facilitar la comunicación por la claridad y belleza del vehículo, por un lado, y, por otro, aprovechar las pausas y paradas que se producen en esta para intercalar aquellos elementos de serena belleza que hacen de la tipografía un arte.

De este modo, nosotros tenemos una razón para buscar la claridad y la elegancia del texto en la belleza de la primera página o de las páginas preliminares o de la portada, en los títulos de capítulo, en las letras capitulares o iniciales y en las ilustraciones.

En 1900, todavía bajo la influencia del movimiento Arts & Crafts, y en un momento de significativa pérdida de calidad en el mundo de la edición derivada de la revolución industrial, encontramos los primeros atisbos de un planteamiento funcional más abierto en el diseño de libros. Como explica Blackwell (1993) el fundador de la Dove Press, Thomas James Cobden-Sanderson proponía un cambio radical y un alejamiento de los principios de William Morris: «El axioma tipográfico de Cobden-Sanderson refleja esta búsqueda de una forma funcional pero interpretativa para los caracteres y su disposición, abriendo un futuro hacia el futuro pensamiento del Movimiento Moderno» (p. 31).

Anteriormente, ya se hizo referencia a la influencia de Tschichold y el Movimiento Moderno en el siglo xx. La tipografía en las primeras décadas constituye un fenómeno que tendrá gran relevancia en Europa, pero sobre todo en Alemania. Es la llamada *Nueva Tipografía*.

9 Aquí la autora hace referencia a las teorías estructuralistas de Roland Barthes.

10 Por uso expresivo entendemos la aplicación de tipografía en elementos donde la elección tiene más que ver con el potencial emocional y expresivo que con la legibilidad. Puede ser el caso en el tratamiento de títulos.

La Nueva Tipografía era el resultado de la confluencia de varios hechos: la aparición y el interés que despertaron los primeros palo seco; el manifiesto futurista de 1909; el dadaísmo; De Stijl y el elementalismo ruso.

Los artistas, en su afán por aniquilar el arte tal y como se concebía en su época, buscaron nuevas formas de reproducción que escaparan de los soportes tradicionales. Los constructivistas y el grupo De Stijl utilizaron la tipografía y el diseño gráfico como una herramienta eficaz de comunicación en un mundo construido para el hombre, donde los límites entre arte y vida quedaban diluidos. Las revistas y las publicaciones que diseñaron fueron el medio para la difusión de sus ideas, y la tipografía un recurso expresivo para exponer su nueva visión de la misma.

La Nueva Tipografía defendía que la composición debe responder a un propósito de comunicación, a una finalidad. Y la tipografía debe subordinarse a su finalidad. Pero, mientras que los artistas-tipógrafos concedían toda la importancia a la expresión del contenido mediante la forma, Jan Tschichold (2003) otorgaba mucha más importancia al orden y la organización lógica del texto. Todo ello dentro de un sistema de producción industrial y considerando también el orden y la normalización del soporte.

Los experimentos en la Bauhaus de Herbert Bayer y Josef Albers buscaban, a través de la simplificación geométrica (círculo, cuadrado y triángulo), encontrar un lenguaje visual universal. Su rechazo de las formas derivadas del *ductus* humanista les llevaron a crear formas abstractas construidas con elementos modulares, como si de un producto de fábrica se tratara. Los experimentos no solo iban enfocados a la forma de la letra, sino primordialmente a su uso.

Sin embargo, debido a su desconocimiento de la tradición tipográfica, acabaron, paradójicamente, creando formas ilegibles y comprometiendo así uno de los valores clave de la modernidad: la funcionalidad.

En los años 20, Stanley Morison¹¹ y Beatrice Warde establecen desde Londres los principios del llamado *reformismo tipográfico*, con una visión funcional de la tipografía pero, a la vez, conservadora y tradicionalista. Morison concibe la tipografía como un medio esencialmente utilitario y solo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las páginas constituye rara vez la aspiración del lector.

Como apunta Unger (2009), el texto de Morison plantea de forma dogmática lo que está bien y lo que está mal para el lector, y lo que tipográficamente es un error o un acierto: «Sus *First Principles* son en la práctica las normas de la tipografía convencional y simétrica, que aspiran a ser normas eternas y principios fundamentales para la legibilidad. Pero apenas se ocupó de las sin remates» (p. 22).

Reformistas o modernos, todos coinciden en un principio: la tipografía debe subordinarse a la finalidad. En el libro *Tipografía Moderna*, Kinross destaca una de las primeras publicaciones de Jan Tschichold al respecto:

11 Jan Tschichold y Stanley Morison son los autores de mayor influencia en el pensamiento tipográfico del siglo xx gracias a la publicación de sendos libros: *Die Neue Typographie* (1928) y *First Principles of Typography* (1930).

Tipografía elemental

1. La nueva tipografía se subordina a su finalidad.
2. La finalidad de toda forma de tipografía es la comunicación, a la cual sirve de medio. La comunicación debe hacerse de la manera más corta, simple y eficaz.
3. Corresponde a la *organización interna y externa* de los materiales utilizados lograr que la tipografía cumpla funciones sociales. La primera organiza el contenido; la segunda relaciona los recursos de la tipografía entre sí.
4. La *organización interna* consiste en limitarse a los recursos elementales de la tipografía: las letras, los números, los signos y los filetes, de caja y de composición mecánica. [...] El alfabeto elemental es la letra de palo seco en todas sus variedades: *fina, seminegra, negra, chupada y ensanchada*.

En este mismo texto se plantea el uso funcional de la tipografía elegida para texto largo y la legibilidad en la edición de libros:

4. [...] La romana antigua es la más corriente entre la mayoría de las formas de letra de imprenta actualmente utilizadas. Para la composición (seguida) de los libros posee hoy en día aún, sin estar configurada elementalmente en el sentido propio de la palabra, la virtud de ser más legible que muchas letras de palo seco.

Mientras que para la composición de libros no se cree también una forma elemental que sea buena y legible resulta práctico preferir a la letra de palo seco una forma romana antigua impersonal, simple, tan poco llamativa como sea posible (una en la que se manifieste al mínimo todo carácter temporal o personal). (2008, pp. 116-117)

Efectivamente, la romana era considerada la adecuada para los textos largos. La de palo seco se va a utilizar para otras tipologías de texto. Esto no significa que en el ámbito del libro no se propusiera una alternativa a las reivindicaciones de los tradicionalistas. Los diseñadores del movimiento moderno con buena formación en tipografía diseñaron libros que rompían con las reglas establecidas. Y a pesar de que, en general, sus planteamientos se basaban más en la relación contenido y forma que en la legibilidad, se iniciaron diversos proyectos para encontrar una forma nueva ideal en tipografía.

En 1928, Paul Renner diseñó la primera tipografía *elemental*, de trazado geométrico, pero dotada de los necesarios ajustes ópticos para ofrecer una buena composición para el texto corrido: la Futura. Esta tipografía supone a la vez el mejor ejemplo del alejamiento de la tradición tipográfica de su autor y de la aplicación de los principios constructivos racionales de su época.

A principios de los cincuenta, los diseñadores suizos plantean como principio básico el uso de una tipografía funcional, adaptada a las nuevas tecnologías y alejada de los planteamientos formales de las vanguardias. Rechazan incluso la Futura, y definen que la tipografía que mejor responde a sus principios de racionalidad, homogeneización y universalidad es la lineal grotesca del siglo XIX. Las nuevas tipografías diseñadas en esta época buscan la neutralidad en sus formas, pero poseen una serie de ajustes ópticos basados en los principios

de la escritura romana clásica. Así, Dopico (2011) afirma:

A pesar del aura de modernidad de la que estaban rodeados estos nuevos alfabetos, lo cierto es que en su génesis vuelven a enlazar con la tradición grotesca del siglo XIX, e incluso se podría decir que los modelos para los nuevos alfabetos se basan en una armonía del trazado funcional sobre un esquema humanístico. (p. 81)

Tras las propuestas racionales y científicas del funcionalismo del movimiento suizo, el posmodernismo de los ochenta propone centrar el debate en la forma tipográfica, desligándola de su función práctica. El término funcionalidad, en este ámbito, adquiere nuevos significados. La legibilidad no necesariamente significa comunicación clara, efectiva y *transparente*. La *copa de cristal* se convierte en *lata de Pepsi-Cola* (Pelta, 2001). La funcionalidad en la posmodernidad se traduce en producir emociones al espectador/lector, alterar su percepción, aunque para ello se utilicen mecanismos irracionales o arbitrarios.

En los años setenta, con la decadencia de los dogmas de la modernidad y las teorías de la deconstrucción como telón de fondo, se había producido una revisión de los referentes y los principios del diseño gráfico. Pero fue con la aparición del Mac, en la siguiente década, cuando se produjo la ruptura total con las anteriores normas: la tipografía no tenía límites ni en forma ni en uso. Se diseñaron tipos con un fuerte carácter experimental y efímero. La legibilidad se llevó al límite y la tipografía se convirtió en un agente provocador para el lector en su contexto, y un elemento de identidad específica.

Se cuestionaron la invisibilidad de la letra, su atemporalidad, el espacio en blanco, la retícula, la legibilidad, etc. A finales de los noventa, a la tipografía le quedaría poco más que discutir.

Sin embargo, con el cambio de siglo, todos los debates parecen superados. La mirada del diseñador, antes radical, se torna sosegada. Se produce, como afirma Pelta (2001), un «retorno al orden», una nueva simplicidad tópicamente funcional. Los diseñadores, a comienzos de 2000, estarán más interesados en cómo organizar la información, en la transmisión del contenido y en los desafíos de los nuevos medios.

Y en esa tesitura surge una generación de tipografías neohumanísticas¹², que consiguen aunar lo nuevo y lo viejo, la tradición y el progreso, la eficacia del palo seco y la legibilidad de una romana. Como expone Dopico (2011):

La recuperación de la idea de legibilidad asociada a una serie de normas preestablecidas, a su medición a través de pautas de investigación de las leyes ópticas y formales, resulta fundamental en el discurso de la tipografía en las últimas décadas. Reaparecen aquí cuestiones medulares del diseño gráfico, como la legibilidad, la funcionalidad y la universalidad, que se convierten en preocupaciones centrales manifestadas en cada una de las vías planteadas por la tipografía

12 Tipografía de palo seco *neohumanística*. Llamamos así a los tipos diseñados para edición a finales del siglo XX cuyo diseño integra las cualidades de la capital romana y la escritura humanística en los tipos sin remates. En muchos casos poseen además una versión serif.

moderna. La vía de la tipografía moderna neohumanística, es un ejemplo claro al materializar la idea de la fusión de la romana y la palo seco con el objetivo de conseguir una mayor versatilidad. [...] El reto de la tipografía moderna en la última década será el de intentar subvertir este principio de ambigüedad en el que se desarrollará la tipografía durante las décadas de los ochenta y los noventa sin caer en un dogmatismo restrictivo. (p.133)

El primer palo seco que se diseñó bajo las premisas de ser utilizado para texto fue la Syntax en 1968. Su diseñador, Meier, se basó en la escritura humanística del Renacimiento para llegar a un tipo sin remates, tan armónico y legible, que logró cerrar el debate de medio siglo en torno a las dos formas de tipografía. **Figura 6.**

Posteriores investigaciones en la misma línea han dado lugar a la aparición de interesantes tipos como la Rotis (1989) de Otl Aicher, Thesis (1994) de Luc(as) de Groot, la Interstate (1993-4) de Tobias Frere-Jones, Fedra (2003) de Peter Bil'ak, o la Unit (2003) de Erik Spiekermann. Observamos en nuestra comunidad que son muchos los diseñadores que han asimilado esta tendencia, seleccionando para sus proyectos estas u otras tipografías neohumanísticas.

Figura 9.

Igualmente, se manifiesta ese retorno al orden en la revisión de los clásicos con remates, como es el caso de las recientes creaciones tipográficas como la Sabon Next de Jean François Porchez, (2002), Arnhem de Fred Smeijers (2002); en España, la Ibarra Real de José María Ribagorda (2010), y en Valencia, la Zenobia de Pepe Gimeno (2008). Balius (2010) también se refiere a esta tendencia como una búsqueda de la *excelencia tipográfica* (Balius, 2010), con nuevos tipos de cuidada factura diseñados para libros o periódicos. Una línea de diseño que ya planteó anteriormente el diseñador Bram de Does con sus tipos Trinité (1989) y Lexicon (1999). **Figura 9.**

Para acabar este apartado sobre forma, función y legibilidad, solamente resta añadir una premisa que debe estar presente en todo proyecto editorial. Y es la que alude al término *calidad* aplicado a los conceptos desarrollados. Aicher (1988) se refería a ella así:

Vamos a ver que existe una correlación entre legibilidad y la estética de una escritura y que las dos están intrínsecamente ligadas.

La calidad de comportamiento se convierte en calidad expresiva. Existe una estética funcional que conocemos, por ejemplo, en las herramientas: un cepillo de carpintería, [...], unas tijeras pueden ser entidades estéticamente perfectas.

Para evaluar una escritura y, al fin y al cabo, para comprender la tipografía correctamente, hay que empezar por los mensajes cotidianos y la capacidad de captar sus calidades.

La tipografía es un proceso de optimización en cuanto a la calidad gráfica y a la ordenación de estilos, y a su representación. (p. 145)

La funcionalidad ligada a legibilidad es la principal cuestión cuando hablamos de lectura. Pero estamos de acuerdo con Aicher en que dicha funcionalidad no excluye el componente

estético sino al contrario. Y que precisamente el cuidadoso y sutil trazado de los tipos de palo seco legibles contemporáneos dota a estas familias de un gran componente estético. En los análisis de esta investigación se valorará, mediante la evaluación de una serie de parámetros, cómo ha resuelto el diseñador las cuestiones que tienen que ver con la funcionalidad y la legibilidad y si consigue aunar eficacia y estética, llegando a un diseño editorial de calidad entendida en los términos que hemos planteado.

Se revisará si el diseñador ha considerado las recomendaciones en cuanto a legibilidad que se exponen a continuación. Si procura equilibrar norma y emoción, eficacia y calidad expresiva, norma y libertad. Como expresaba el mismo Aicher (2004): «La buena legibilidad se alcanza únicamente con el equilibrio óptimo entre la norma y la individualidad, el orden y el carácter, la ley y la libertad» (p. 156).

Diseño de la letra y legibilidad

A continuación se presentan los criterios de legibilidad que tienen que ver con la forma de la letra. Y se abordarán desde los atributos formales anteriormente descritos.

Construcción

Debe ser simple, continua y evidente. Sin formas estridentes. ¿Se puede leer una tipografía llamativa o vistosa?

Stanley Morison (1999), en *Los principios fundamentales de la tipografía*, ya hacía referencia a esta cuestión desde el primer párrafo de su libro, como se ha señalado anteriormente. En palabras del propio autor: «Si los lectores corrientes no aprecian la consumada sobriedad y la rara disciplina de un nuevo tipo es que probablemente se trata de un acierto» (p. 98).

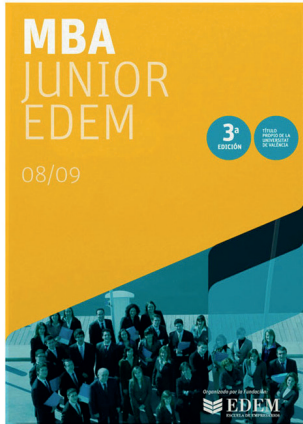
En realidad, los lectores de textos extensos, en general, no están atentos a la forma de la letra en sí, y su actitud ante ella es más bien conservadora. No les interesa que la tipografía sea «ni demasiado diferente, ni demasiado bonita». Solo piden que el texto se lea cómodamente, que apetezca leerlo.

Beatrice Warde (2004) enunció la idea de lo que hoy se denomina tipografía *transparente* en el ensayo titulado *La copa de cristal: la tipografía debería ser invisible*.¹³ En él, explica:

La tarea de un tipógrafo de libros es la de construir una ventana entre el lector que se encuentra en una habitación y el paisaje conformado por las palabras del autor. Para ello podría optar por un vitral de maravillosa hermosura, pero que fallaría en su papel de ventana; esto es, podría emplear un tipo muy rico y espléndido como la letra gótica de forma, que sirve más bien para mirarla que para ver *a través de* ella. O bien podría trabajar con lo que yo denomino tipografía transparente o invisible. [...] El tercer tipo de ventana es una divida en cuarterones de vidrio emplomado relativamente diminutos, lo que se correspondería con la «edición de bibliófilo» actual, en la que al

13 El texto completo en español se puede leer en el opúsculo Warde, B. (2004). *La copa de cristal: la tipografía debería ser invisible*. València: Campgràfic. Esta edición del discurso que con el mismo nombre la autora dirigió a la British Typographer's Guild en el Bride's Institute de Londres en 1932 ha sido extraído de *The Crystal Globet: Sixteen Essays on Typography*, editado por The Sylvan Press, Londres en 1955.

Figura 9. Ejemplos de elección de tipos neohumanísticos, y de *vuelta al orden* y simplicidad en proyectos de diseño editorial.

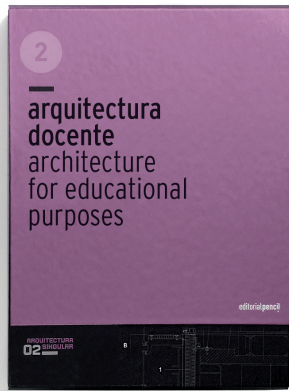
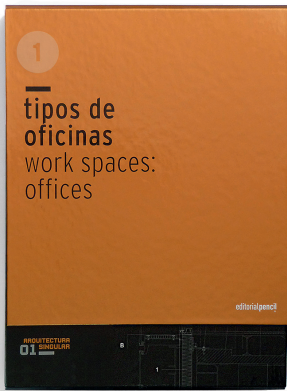


Línea de portadas*, EDEM. Folletos
 Diseño: Dídac Ballester
 EDEM, 2008
 Tipo: Unit, Erik Spiekermann, 2003-11

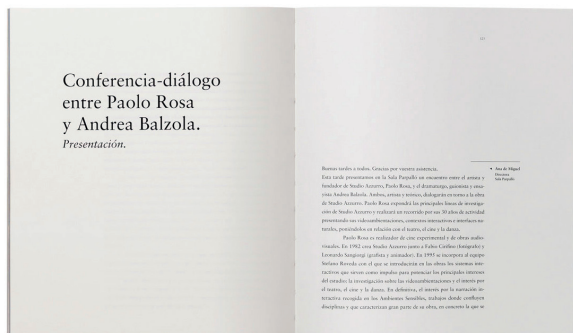
Sixty Randgloves

Abajo a la izquierda,
 Colección *Arquitectura Singular*
 Diseño: Juan Nava
 Editorial Pencil, 2009
 Tipo: Interstate, Tobias Frere-Jones, 1994

Blue Space. Folleto para la Exposición
 internacional de la Nueva Cultura del Baño
 Cevisama, 2008
 Diseño: Juan Martínez
 Tipo: Vista Sans, Xavier Dupré, 2005



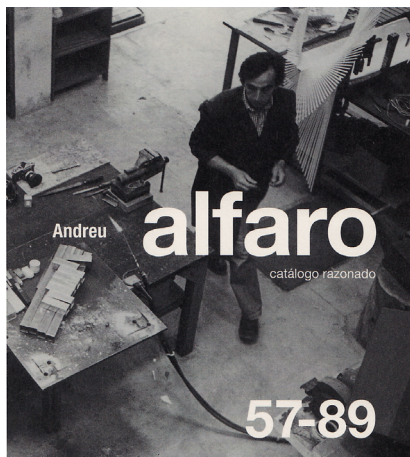
Ejemplos de *vuelta al orden* y excelencia tipográfica.



Fuente:
 Didac Ballester
 Juan Martínez Estudio
 Juan Nava
 Font Font

Ambientes sensibles. Studio Azzurro.
 Diseño: Didac Ballester y Cristina Alonso
 Diputación de Valencia, 2008
 Tipo: Sabon, Jan Tschichold, 1967-1986; Sabon Next, Jean
 François Porchez, 2002.

Ejemplos de *vuelta al orden*. Simplicidad y uso de tipografías grotescas, geométricas e industriales.



Andreu Alfaro. Catálogo razonado.
 Diseño de Paco Bascuñán y Manuel Granel
 Institut Valencià d'Art Modern, 2005
 Tipo: Helvetica, Max Miedinger, 1957
 Fuente: Manuel Granel

En la primera década del siglo XXI, aparecen una serie de tipografías de corte geométrico y carácter industrial, basadas en la idea constructiva rigurosa de formas abstractas que se expresan por sí mismas. Las tipografías Stratum (2003-04), Klavika (2003-04) o Decima Mono (2008) son un buen ejemplo de ello. Los diseñadores valencianos no son ajenos a esta tendencia y utilizan tipografías de características y diseño similares a las citadas.

Fuente: Dopico, M. (2011). *Arqueología tipográfica: la evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic.

Fuente de las imágenes: IMPIVA Disseny



INTERIORISTA SEÑOR IKEA

El interiorista y el extraño caso del señor Ikea
 Diseño: Javier Mestre y Genoveva Albiol
 Colegio Oficial de Diseñadores de Interior y Decoradores de la Comunidad Valenciana (CDICV), 2010
 Tipo: CP Mono, Tino Meinert, 2006

Fuente de la imagen: IMPIVA Disseny

Crazy Frederic

Tipo: Decima Mono, Ramiz Guseynov, 2008. Fuente: Ramiz Guseynov

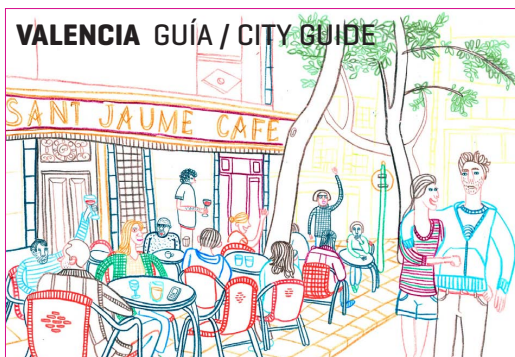
The Cannonball

Guzzling noisily from box wine goblet. Can be placed in fridge too

tensile stress value

Tipo: Stratum, Eric Olson, 2004. Fuente: My Fonts

Valencia Guía/City Guide, detalle y cubierta.
 Colegio Oficial de Diseñadores de Interior y Decoradores de la Comunidad Valenciana (CDICV), 2011.
 Diseño: Marisa Gallén
 Tipo: Geogrotesque, Eduardo Manso, 2008



menos uno es consciente de que existe una ventana y de que alguien disfrutó al fabricarla. No hay nada que objetar a esto por un hecho de suma importancia relacionado con la psicología del subconsciente. Se trata de que el ojo mental enfoca *a través* de la letra y no *sobre* ella misma. Aquel tipo que, por la arbitraria dislocación de su diseño o por un exceso de «color», interfiere con la imagen mental que ha de transmitir, no es un buen tipo. (p. 26)

Lo que es cierto, como explica Unger (2009), es que durante la lectura no vemos las letras. Simplemente reconocemos las palabras y procesamos el lenguaje. El reconocimiento de las letras es muy veloz, la observación de su forma muy breve, y la lectura inmediata. Y sin embargo, si la tipografía no es transparente, si las formas no son las habituales, el proceso se interrumpe y dejamos de leer para ponernos a mirar. Nos preguntaremos, por tanto: ¿Cuáles son las formas habituales? ¿Qué es lo que hace a la tipografía *transparente*?

Unger va mas allá y se cuestiona: si durante la lectura vemos las letras sin verlas, ¿qué importancia adquieren los detalles tipográficos, las diferentes formas de remates o las transiciones en el grosor del trazo en el diseño de fuentes? Para los lectores puede que ninguna, pero para los diseñadores, afirma, deben jugar un papel muy preciso. A continuación se describen cuáles son los detalles y el porqué de su importancia.

Forma y contraforma

Las letras deben ser abiertas, con un contorno exterior casi redondo. Y con un tratamiento de forma y contraforma compensados. Tanto la contraforma externa como la interna deben ayudar a diferenciar un carácter de otro y facilitar el ritmo de la lectura. La abertura no debe ser ni demasiado cerrada, lo que puede generar la confusión entre algunas letras (por ejemplo, la «c» con la «o»), ni demasiado abierta, de manera que el blanco de la contraforma interna se sume a la contraforma externa produciendo un blanco excesivo.

Proporciones y estructura básica

La estructura y proporciones de la letra deben corresponder a los de la mayúscula capital romana y la minúscula humanística.

La estructura básica de las letras tiene como referente las formas clásicas y, en cuanto nos desviamos de ellas, la lectura se hace farragosa. Nuestro ojo está habituado a esas formas. De hecho, como afirma Unger (2009), entre 1470 y 1500 se fijaron los principios y la mayor parte de los detalles constitutivos de la letra de imprenta que han permanecido hasta hoy:

El hecho que desde entonces estas formas hayan cambiado poco en lo fundamental no se debe al lector conservador de Morison, sino probablemente a que esas formas ya habían cristalizado y se habían adaptado a las características de los ojos y del cerebro, es decir, a las necesidades ergonómicas de los lectores. (p. 84)

Efectivamente, como se comentaba en el apartado sobre la funcionalidad en la tipografía, el modelo de escritura del Renacimiento contiene las bases de la legibilidad y sigue siendo referente en el siglo XXI. **Figura 6.**

Altura de la x

Fuentes con una altura de la x elevada parecen más grandes y su ojo medio grande permite observar la forma de la letra y su personalidad. Permiten equilibrar mejor las interlíneas y los blancos entre palabras y líneas.

Con unos ascendentes y descendentes suficientes para diferenciar cada signo.

Figura 7

Hochuli (2007), parte igualmente de las proporciones de la capital romana, *capitalis monumentalis*, y de las minúsculas talladas por Jenson, como los modelos ideales para definir unas relaciones de proporción entre caja alta y caja baja adecuadas para la lectura.

Proporción altura minúscula-mayúscula

Para equilibrar el peso entre mayúsculas y minúsculas, es necesario que las ascendentes sean un poco más altas que las mayúsculas.

Eje

Impulso direccional. El eje inclinado ligeramente ayuda a que el ojo se desplace a lo largo de la línea de texto y que las formas clave de cada carácter lleven al siguiente. Si el eje es vertical se produce el efecto contrario.

Modulación y contraste

Contraste de trazos equilibrado.

Espesor

La «textura», resultado del bloque de texto, no debe ser ni demasiado clara ni oscura. Como se indicaba arriba, una tipografía fina puede generar una página demasiado clara y difícil de leer si el texto es largo. Por otro lado, una tipografía de trazos gruesos dará lugar a una contraforma muy pequeña y un texto con un color tipográfico oscuro. Este también resulta pesado de leer.

Remates: con o sin remates

Gracias a las investigaciones del mencionado Emile Javal (De Buen, 2008), sabemos que el ojo no tiene que captar siempre todas las letras para reconocer las formas individuales de las minúsculas. Si las cortamos por su mitad, la parte superior será suficiente para descifrar una palabra o una frase escrita de este modo. Los motivos científicos no están demostrados, pero conviene tenerlo en cuenta.

Si hacemos el mismo experimento con una palo seco y una romana, el resultado será parecido pero veremos que, gracias a los remates y también al *ductus*, diferenciamos mejor los caracteres en el caso de la romana.

Figura 10.

Como afirman Martín y Mas (2001), el remate juega un papel *señalizador* del carácter.

Unger (2009) aporta algunas claves al respecto comparando dos textos con idéntica composición tipográfica pero uno en palo seco y otro en romana:

El texto sin remates se lee bien, sin duda. Pero con remates las líneas se conforman mejor. Los remates crean nexos entre las palabras y las líneas. El texto sin remates tiene una estructura menos compacta y muestra, en comparación con el que tiene remates, un movimiento vertical que reduce la cohesión horizontal de las líneas. [...] Los remates permiten una mayor individualización, una mejor distinción entre letras, y son de gran ayuda para el lector novel. (p. 149-150)

Se podría concluir que, para textos de edición, va a ser más legible la romana frente a la palo seco. Sin embargo, como se ha mencionado, existen en el mercado tipografías que aúnan las cualidades de las romanas y las palo seco. Por lo tanto, debemos tomar la decisión en función del tipo de texto y el contexto, es decir, la tipología del libro o la parte del libro, del posible lector y el ámbito cultural.

Principios de diferenciación, homogeneización y habituación

Tres son los aspectos básicos que De Buen (2008) incluye como principios a tener en cuenta para analizar la legibilidad y que están directamente relacionados con la forma de la tipografía: diferenciación, homogeneización y habituación.

Diferenciación. Otros autores utilizan el término *visibilidad*. Como ya se ha comentado, se trata de analizar cuáles y con qué forma deben diseñarse las partes de la letra para que el ojo diferencie y reconozca mejor, y a mayor velocidad, las formas que pertenecen a cada letra del alfabeto.

Figura 10.

Homogeneización. Este principio parte del hecho de que la repetición de rasgos, en la mayoría de los caracteres del alfabeto, proporciona al conjunto personalidad, lo diferencia de otros y, sobre todo, le proporciona un **ritmo**. El ritmo y la coherencia gráfica construyen un «tejido» legible (Frutiger, 1994, p. 116). Así lo explica Jorge de Buen (2008):

La repetición de los fustes (astas verticales), separados entre sí por espacios blancos, cuyas anchuras mantienen proporciones armónicas, la persistencia de los arcos superiores de ciertas letras (a, b, c, d, e, g, h, m, n, ñ, o, p, q, r), las panzas (b, d, p, q), los terminales; todas estas constantes visuales contribuyen a crear un conjunto que pretende ser armonioso y de cadencia grata. [...] La búsqueda de la legibilidad a través de la homogeneización de los rasgos se basa en que el texto es más que un conjunto de letras. (p. 113)

Figura 11.

Habituación. Este principio sostiene que la legibilidad es simplemente una cuestión de costumbres. De Buen (2008) cita a Zuzana Licko, para señalar esta idea: «Ninguna fuente tipográfica es inherentemente legible; la familiaridad del lector con los tipos es lo que cuenta en la legibilidad» (p. 117). El lector es un agente que participa en la construcción del mensaje. Esta postura ante la lectura y la tipografía hay que entenderla en el contexto cultural de los 90 con las teorías del postestructuralismo y la aplicación de la deconstrucción de la Escuela de Cranbrook en EEUU. Se proponía, explica Raquel Pelta (2004), «que los lec-

tores aprendieran a leer imágenes abiertas y cerradas, con la misma atención que demandaba el contenido» (p. 130).

Para Zuzana Licko y Rudy Vanderlans, añade Pelta (2004), «la legibilidad de una tipografía era, a menudo, directamente proporcional a su contenido emocional, o lo que vendría a ser lo mismo, a nuestras ganas de leer algo» (p. 130).

Según esto, la tipografía debía responder a este nuevo planteamiento y los diseñadores actuar conscientes de que es posible plantear lecturas con distintos niveles de comprensión y según qué contextos. Un ejemplo de ello es el caso de David Carson y la revista *Ray Gun*. Considerada unas de las revistas más ilegibles del mundo, supo conectar en su momento, sin embargo, con una audiencia saturada de imágenes y tecnología y ávida de ese tipo de irreverencias.

Pasado el furor tecnológico, se dio paso, como se ha comentado, a una época más tranquila donde el lector retoma su postura pasiva y el diseñador toma de nuevo las riendas de la legibilidad sin tantos dogmatismos. El hábito del lector es un factor importante, pero la legibilidad no puede recaer en la responsabilidad del que lee.

Por último, cómo afecta el color aplicado a un texto en la legibilidad del mismo es una cuestión de uso y se desarrollará en el apartado con el título «Tipo y color».

Tipografía para titulares: forma, expresión y significado

En la selección de la tipografía para titulares se abre un abanico más amplio de posibilidades, ya que su aplicación se reduce a frases cortas y, por tanto, los criterios antes descritos en cuanto a forma y legibilidad serán más flexibles. Los títulos están presentes tanto en la cubierta como a lo largo de la publicación. Pero su función respecto al todo no va ser la misma y, por tanto, su forma tipográfica tampoco.

Además de su función lingüística, en la tipografía de la cubierta, por ejemplo, adquiere gran importancia su función persuasiva, contribuyendo a que la portada se convierta en el «vendedor silencioso del libro». Sin embargo, en el interior, la tipografía va ayudar a comprender la estructura del conjunto, la división del texto en secciones y a navegar más fácilmente por el libro.

Pero sobre todo, su personalidad va a reforzar, completar y presentar el contenido del libro, la idea, el mensaje que se quiere comunicar.

Las posibilidades expresivas que tiene la tipografía para títulos pueden, como afirma Haslam (2007), «recolocar» emocionalmente al lector e invitarle a la reflexión. Este enfoque emocional o expresivo del diseño se puede abordar desde dos perspectivas: desde la elección de la tipografía y desde el uso, manipulación o «desvío de la norma» (Carrere, 2009) en la composición tipográfica. En la mayoría de los casos, se dará la combinación de ambas. Y también, en la mayoría de los casos, será más evidente en el exterior que en el interior del libro.

Figura 10. Gráficos que muestran el principio de diferenciación.

Fuente: Hochuli, J. (2008). *El detalle en la tipografía. Letra, espacio entre letras, palabra, espacio entre palabras, línea, interlineado, caja*. Valencia: Campgràfic, p. 17.

zona superior e inferior
zona superior e inferior

quasi papageno quasi papageno

quasi papageno quasi papageno

quasi papageno quasi papageno

Figura 11. Homogeneización. Rasgos rítmicos de los signos: astas, arcos (hombros) y terminales.

Fuente:
Buen Unna, Jorge de & Scaglione, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Somonte-Cenero, Gijón: Trea, p. 134.

idHnhm
acsh

Tipografía Zuid
Diseño: Paco Bascuñán, Andreu Balius

Rotterdam

Fuente de la imagen: Elaboración propia.

La ordenación y composición en la página con una intención significativa decidida completará la función expresiva de la tipografía.

En la elección de la tipografía para títulos será importante tener en cuenta los siguientes aspectos:

- el valor expresivo/semántico/emocional que comunica la forma de la letra;
- la coherencia con la tipografía elegida para texto;
- la relación de armonía o contraste si se combinan familias diferentes para títulos y texto.

Los aspectos semánticos se tratarán en el correspondiente apartado de este documento.

Cuando hablamos de coherencia entre texto y títulos se hace referencia a que los aspectos semánticos que comunican ambos sean coherentes con el mensaje, el concepto, el contexto y los objetivos del libro, a pesar de ser diferentes. **Figura 12.**

Para una buena relación de armonía o contraste, si se combinan familias diferentes para títulos y texto, se tienen que tener en cuenta estos parámetros:

- que las formas y el estilo no sean parecidos, es decir, que haya suficiente contraste formal y, como dice Robert Bringhurst (2005), que los tipos elegidos «gocen de empatía y compatibilidad» (p. 124). Por ejemplo, la sencilla combinación palo seco y romana nos garantiza un contraste evidente. Sin embargo, una Bodoni de una concepción geométrica promete muy poco como fuente de encabezados para un texto compuesto en Garamond o Bembo, cuyo contraste es bajo y cuya estructura es fundamentalmente caligráfica;
- si conviven en la línea de texto, se deben igualar las alturas de la x para no crear saltos en la forma tipográfica innecesarios o comprobar si la estructura interna de ambas familias coincide.

Figura 12.

El uso expresivo de los títulos se completa en el siguiente apartado, «Aspectos semánticos», y en el titulado «Uso de la tipografía».

1.5.2.2. Uso de la tipografía

Una vez definidos los conceptos que se van a manejar y revisados los aspectos funcionales que atañen a la selección de la tipografía, se procede ahora a revisar los elementos que intervienen en la composición de textos y de titulares. Y es que no basta con realizar una buena elección y disponer de una buena tipografía. Como afirma Badius (2010), la eficacia de la tipografía no viene determinada solamente por la fuente elegida:

Una «buena» tipografía no se define con su diseño, más bien se determina mediante su uso. Y, en cierta medida, no es una cuestión que el diseñador de tipografía pueda llegar a controlar. Ello recae en la habilidad del usuario y en su capacidad para dominar el contexto comunicacional. (párr. 3)

En este apartado se va a valorar el buen uso de la tipografía y las reglas básicas de composición: espaciado entre letras y palabras, la interlínea, las palabras por línea, procedimientos de diacrisis, tamaños, uso de sangrías, etc., que contribuyen a la buena legibilidad del texto.

Criterios formales y funcionales en la tipografía de edición

Partiremos como Otl Aicher (1988) de los cuatro elementos que intervienen en la lectura. Estos son:

- la letra, a la que corresponde un sonido;
- la palabra, como la unidad mínima de información;
- la parte de la oración, como unidad de significado; y
- la oración, que constituye el mensaje.

A los que corresponderían los siguientes criterios en la composición tipográfica, necesarios para que un texto sea legible:

- el espaciado entre letras y entre palabras,
- la longitud de la línea,
- el interlineado,
- el tamaño de la letra,
- la caja,
- si hay color, el contraste.

La palabra. El espaciado entre letras

Como se explicó en el apartado de «Diseño de la letra y legibilidad», no leemos letras sueltas sino palabras o fragmentos de ellas. Por ello, es muy importante cómo se articulen todos los elementos que intervienen en ellas.

Evidentemente, lo que configura principalmente la palabra es la forma de los signos que la constituyen, es decir, el diseño de la tipografía. De ello ya se ha hablado, por tanto, se analizarán otros aspectos que no son propios del diseño, pero intervienen en el uso que se hace de él.

Mayúsculas o minúsculas

Mayúscula o minúscula es la elección básica del componedor para configurar una palabra. Es legible la composición en caja baja.¹⁴ La caja alta tiene una estructura y unos contornos rectangulares, así como una alineación horizontal, que hace difícil captar y recordar la forma de la palabra.

El espacio entre letras

Está en relación con el blanco interno de los caracteres. Se debe igualar ópticamente éste

¹⁴ Los términos *caja alta* y *baja* correspondientes a mayúscula y minúscula tienen su origen en la composición tipográfica con tipos de metal. Los tipos se organizaban en cajas de madera y, a su vez, todos los signos tipográficos en compartimentos de la caja llamados cajetines. *Caja alta* es la parte superior de la caja, situada a la izquierda, en donde se situaban las letras mayúsculas; las minúsculas, números, signos de puntuación y espacios se colocaban en la parte inferior llamada *caja baja*.

con el espacio entre letras.¹⁵ Además, los trazos que componen los espacios deben ser uniformes. Es interesante la matización que hace Jost Hochuli (2008) al respecto. Sustituye la palabra espacio o superficie por la de *luz* y nos pone un ejemplo:

La luz, «el color de fondo», fluye desde las partes superior e inferior de los signos y hacia el espacio entre ellos. En este proceso, la luz que se introduce desde arriba resulta más activa que la que procede de la zona inferior. Como consecuencia, el carácter *n* de los alfabetos sin remates debe construirse con un poco más de amplitud que la *u* de la misma letra si se pretende que ambas parezcan igual de anchas. (p. 28)

Merecen especial atención los espacios entre mayúsculas y entre cursivas.

Una solución a los pares de letras conflictivos son las ligaduras.

El espacio entre letras rara vez se modifica si se trabaja con una tipografía bien diseñada, cuando es aplicada en textos de lectura continua.

En el caso de los textos «invertidos», en blanco sobre fondo negro, resulta más legible si se ajusta el *track* ampliando el espaciado.

El espaciado entre palabras

En el espacio entre palabras entran en juego los siguientes factores:

- el blanco interior de los caracteres;
- el estilo (normal, negrita, expandida, etc.);
- el ojo medio o altura de la *x*;
- el interlineado;
- el tamaño.

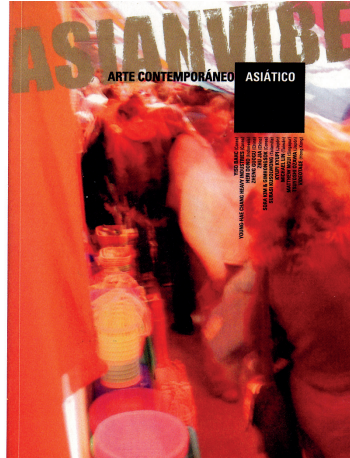
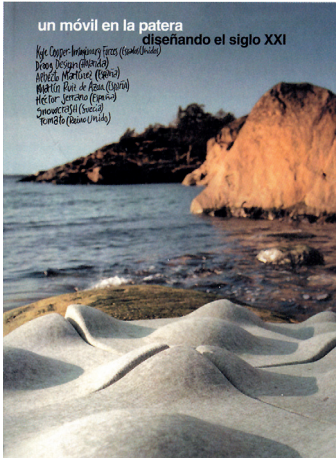
Como en el espacio entre caracteres, el blanco interior de las letras es determinante para valorar el espacio entre palabras. Cuanto menor sea este, menor será el espacio entre palabras, y cuanto mayor sea el blanco interior mayor será la distancia entre ellas.

Un espaciado correcto entre caracteres y palabras tiene como resultado un *color tipográfico* homogéneo. Un exceso de espacio entorpece la agrupación de palabras, pero si es demasiado pequeño impide su identificación. En un texto compuesto en el estilo Redonda o Normal, el espacio óptimo viene a ser un cuarto de cuadratín. También se puede tomar como referencia el espacio eme. En ese caso, Jan Tschichold (Catópodis, 2014) recomienda entre $1/4$ y $2/3$ de espacio eme. También puede servir de medida el espacio ene. Un espaciado adecuado sería el correspondiente a lo que ocupa la letra «n».

Los cuerpos de letra más pequeños requieren una distancia proporcionalmente mayor, mientras que los mayores la requieren menor.

15 En tipografía digital se utilizan los términos *track* y *kern* para hacer referencia a los espacios entre caracteres de la palabra y entre los pares de letras. La configuración de estos espacios nos llega predeterminada para todos los tamaños de cuerpo en cada fuente. No todas las fuentes ofrecen la misma calidad en estos ajustes, por lo que debe retocarse si fuera necesario. Los espacios se miden en *eme* o unidades del mismo. La medida corresponde a un cuadratín, que es una distancia igual al tamaño del tipo.

Figura 12. Ejemplos de elección de tipografía para títulos. Contraste formal.



Catálogo de la exposición *Un móvil en la patera*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2001.

Diseño de Paco Bascuñán utilizando su tipografía Patera. Gran contraste entre el tipo gestual y el palo seco.

tipo patera

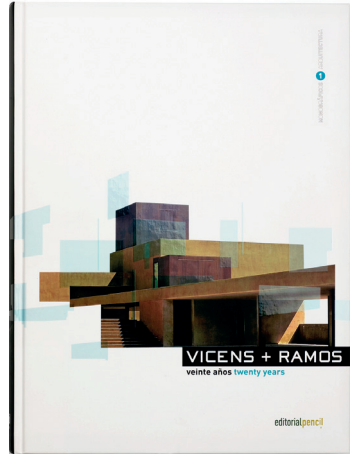
Catálogo de la exposición *Asianvibe. Art Contemporani Asiàtic*.

Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002.

Diseño: Paco Bascuñán

Fuente:

Bascuñán, P. (2007). *Paco Bascuñán: diseño, vanguardia y compromiso*, 12 de febrero al 30 de marzo de 2007, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Valencia: IVAM, p. 117



Colección Monográficos Arquitectura.

Diseño: Juan Nava
Editorial Pencil, 2007

Tipo: AT Sackers Square Gothic
Un tipo geométrico en contraste con uno humanístico.

Fuente: Juan Nava

Combinación de tipos según estructura y construcción.

Fuente: Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico: versión 3.1*. México: Fondo de Cultura Económica, Librería, p. 125.

Tipos:

Syntax y Minion
Futura y Bodoni
Helvetica y Clarendon

Gabocse escobaG
Gabocse escobaG
Gabocse escobaG

La interlínea es muy importante porque añade luz al espacio que rodea a la palabra.

La línea

Revisados el carácter y la palabra, la línea es el tercer elemento importante del análisis de la microtipografía.

El ancho de la línea

En la decisión del ancho de la caja de texto, o de la columna, es fundamental la tipología de libro y la tipología de texto a componer. Por ejemplo, una novela tendrá siempre una caja más ancha que un libro de consulta.

Las recomendaciones de los tipógrafos (Jardí, 2007) oscilan entre los 50 y los 70 caracteres por línea para las columnas anchas y no menos de 35 para las estrechas (40 a 50 caracteres es un buen promedio). La razón es que si la caja es demasiado ancha, al lector le cuesta localizar el renglón siguiente. Igualmente se fatiga antes si debe estar constantemente cambiando de renglón con una línea demasiado corta. Las preferencias de los lectores parecen así confirmarlo.

El tipo de justificación o alineación

Los cuatro tipos de alineación (centrada, justificada, justificada por la izquierda o bandera derecha, justificada por la derecha o bandera izquierda) constituyen las formas básicas de composición tipográfica.

Cada modalidad de alineación conlleva unas cualidades formales, unas asociaciones culturales y unos riesgos tipográficos, en cuanto a su estética, específicos.

Si el tipo está bien compuesto, el ancho de la columna puede ser amplio tanto en textos compuestos en bandera como en textos justificados (líneas de igual longitud).

Ambos casos requieren considerar algunos aspectos.

Centrada

Líneas de desigual longitud en torno a un eje central.

El texto centrado es el propio de la composición clásica. La partición de la frase viene condicionada por el sentido del texto y, si el diseñador es cuidadoso, genera formas elegantes.

Justificación en bandera

En la justificación a la izquierda el margen izquierdo es fijo, mientras que el derecho es variable. En la justificación a la derecha, ocurre lo contrario.

Debemos tener en cuenta:

- el espaciado entre letras y palabras será más homogéneo;
- la forma del texto es más viva por el dinamismo que otorga la variedad de tamaños de línea;
- deben evitarse los siguientes defectos de ritmo: líneas demasiado similares, líneas seguidas cada vez más cortas o renglones sueltos;

- si el texto es largo, también pueden partirse palabras, pero resulta más aconsejable no partir.

Es difícil que un texto en bandera sea perfecto, pero las condiciones del proyecto serán las que nos hagan decidirnos por esta opción.

La bandera izquierda es menos habitual pero su uso puede suponer una propuesta alternativa en la página. Se utiliza sobre todo en epígrafes, como pies de foto, ladillos y otros textos breves. Se recomienda usarla moderadamente ya que el lector no está habituado a esta forma.

Composición justificada

El ajuste para que todas las líneas sean de la misma longitud, que hace el programa de autoedición, obliga a alterar los espacios entre letras y palabras cuidadosamente previstos por el diseñador. Esto ocurre sobre todo si el ancho de la caja no es el suficiente. El *software* de maquetación prevé que se puedan ajustar los espacios según la longitud de la línea. La partición es un elemento clave para conseguir una buena justificación. Los autores del *Manual de tipografía: del plomo a la era digital* (Martín, & Mas, 2001, p. 144) apuntan unas recomendaciones muy precisas a tener en cuenta:

- Se debe de utilizar el punto de partición correcto, según las normas ortográficas de cada idioma.
- Partir sólo las palabras de seis o más letras.
- No habrá menos de tres letras antes del guión; atención con la casuística de los distintos idiomas.
- No debe haber más de dos líneas seguidas con guión, pero en columnas muy estrechas se pueden admitir tres guiones consecutivos.
- No se partirán palabras compuestas con guión duro.
- No es aconsejable partir la última línea de un párrafo.
- No se partirán palabras en los titulares.

La composición vertical de texto no se utiliza porque es ilegible. En los lomos de los libros la solución al reducido espacio horizontal es girar la caja de texto. La dirección de lectura en España más frecuente es de abajo a arriba.

El espaciado entre líneas

El interlineado es la distancia entre línea base y línea base de un renglón y el siguiente. Tiene la función de dar una separación horizontal clara entre líneas y ritmo a la caja de texto o columna. Se mide en puntos¹⁶ y se nombra en relación al tamaño del cuerpo. Por ejemplo: para un cuerpo 10 y una interlínea de 2 puntos de espaciado, la orden tipográfica

16 En composición tipográfica se utiliza un sistema duodecimal cuya unidad de medida ha sido tradicionalmente el cícero en Europa y la pica en el mundo anglosajón. Cíceros y picas están compuestos por 12 puntos. Lo que cambia es su correspondencia a mm. Un punto de pica son 0,352 mm y uno de cícero, 0,376 mm. Actualmente utilizamos el punto de pica para medir cuerpo, interlínea y grosor de filetes y los milímetros para la caja de texto. Pero los sistemas de autoedición nos permiten elegir cualquier medida y realizar la transformación correspondiente.

se expresa 10/12. Los estudios de legibilidad han demostrado que el lector tiene dificultades en encontrar la línea siguiente si el texto es muy denso, es decir, si posee poca interlínea.

La elección de la interlínea estará condicionada por:

- *La tipología de texto.* Los textos de lectura lineal llevarán siempre un interlineado moderado, lo justo para que sea legible. Esto suele ser entre 2 y 3 puntos.
- *La altura de la x.* Las tipografías con una altura de la «x» alta, y ascendentes y descendentes cortos, requieren un interlineado amplio.
- *La medida de la línea.* Si la línea es más larga de la medida que hemos recomendado es necesario aumentar el interlineado. Esto ayudará a localizar el siguiente renglón. Si el renglón es muy estrecho deberemos hacer lo contrario.
- *Palo seco o con remates.* Los tipos palo seco necesitan más interlineado, porque los remates ayudan al ojo a realizar el barrido horizontal y seguir la línea. Ocurre lo mismo con tipos con gran modulación vertical como los tipos romanos modernos.
- *Peso.* Los tipos más gruesos, es decir, con mayor peso, necesitan mayor interlineado que los que generan un color más claro.

El tamaño del cuerpo

La decisión del tamaño del cuerpo de lectura depende de varios factores: la tipología de libro, el contexto socio-cultural, el formato y la tipología de texto y lectura. Lo interesante es que exista una buena relación visual entre el tamaño del tipo, el ancho de la columna y el interlineado.

Pero en principio, para que un texto de lectura continua sea legible, debe estar compuesto con un cuerpo entre 8,5 y 12 puntos. Si el cuerpo es demasiado grande, se necesitan varios barridos en la lectura, en vez de uno. Y si es demasiado pequeño, al no apreciarse bien los ojos internos, no diferenciamos bien la forma.

El factor clave será la altura de la «x», que es realmente la que determina el tamaño óptico de la tipografía. Por ejemplo: para tipos con una altura de la «x» pequeña, deberá incrementarse el tamaño del cuerpo.

También es interesante tener en cuenta si la familia de fuente que hemos seleccionado posee estilos de *tamaños ópticos* para los distintos tamaños de producción. Los tamaños ópticos diseñados para títulos y otras tipologías suelen tener rasgos más delicados para que luzcan bien, mientras que los tamaños de textos están diseñados con trazos más gruesos para que se impriman correctamente. Un ejemplo de ello es la Adobe Garamond Premiere Pro. Esta tipografía dispone de las versiones Display, Subhead y Caption entre otras. Se recomienda entonces, por ejemplo, usar la Display para textos mayores de 24 puntos y la Caption para textos entre 6 y 8.

Figura 13.

Tipo, forma y color

Cuando utilizamos el color en la composición tipográfica debemos tener en cuenta, para una óptima legibilidad, las tres propiedades del color (tono, valor y saturación) y determi-

nar el contraste adecuado entre el texto y el fondo. Se trata de conseguir el equilibrio entre éstas y los parámetros anteriormente citados de elección de la fuente, tamaño, interlínea, etc. En general, es aconsejable combinar colores que no estén directamente enfrentados ni que sean muy próximos en el círculo cromático.

Igualmente, se debe considerar el denominado *color tipográfico* que se refiere al tono que ofrece la mancha de texto según sea el peso de la fuente, la interlínea o la misma forma de la letra.

La caja tipográfica. Formas tipográficas

Tomando la expresión del *Manual de tipografía: del plomo a la era digital* (Martín, & Mas, 2001), a las diferentes posibilidades de aspecto que presentan el conjunto de líneas que forma un párrafo las denominamos **formas tipográficas**.

Además de los mencionados tipos de párrafo justificado y en bandera, son los siguientes: párrafo epigráfico (justificado al centro), arracada, texto en recorrido, capitulares, sangría, la composición quebrada y la tabulación.

La mayoría son herencia de nuestra larga tradición tipográfica. En la actualidad, las formas literarias contemporáneas, como por ejemplo las entrevistas, invitan a los diseñadores a concebir nuevas formas tipográficas.

Todas ellas pueden tener más de una función en la página: organizar, diferenciar, enfatizar o embellecer la composición. Cada una comunica además unos usos tradicionales que el lector interpreta.

Figura 14.

Crterios formales y funcionales en la tipografía de ttulos

La principal función de los ttulos es ayudarnos a navegar por el contenido del libro y ayudarnos a comprender su estructura.

Jerarquía en el interior del libro

Los ttulos sealan las diferentes partes del contenido o su tipología. Para expresar los grados en la jerarquización de los textos, se utiliza la diacrisis tipográfica.¹⁷ Los diseñadores utilizan principalmente tres diacríticos: variaciones en el tamaño del cuerpo, cambio de familia o de estilo dentro de la misma familia, y los espacios. El contraste como técnica expresiva en el uso de los mismos nos garantizará su función.

Figura 15.

El tamaño del **cuerpo** es un importante y eficaz recurso diacrítico para señalar la jerarquía de los textos. Es evidente que un cuerpo mayor indica un grado mayor en la estructura del texto. Es el método más sencillo pero requiere controlar los espacios verticales que genera a su alrededor y los posibles cambios en relación con la interlínea. Para armonizar espacios se reco-

17 La diacrisis tipográfica es un cambio en la grafía de la palabra para distinguirla de las demás y dotarla de un matiz significativo. Si en la composición de un texto estamos utilizando, por ejemplo, la redonda, la cursiva será diacrítica en relación con el resto.

mienda que las relaciones de tamaño e interlínea sean proporcionales, utilizar una escala como la de Fibonacci o combinar ambas.

Con una familia extensa en variaciones (los estilos) tenemos suficiente gama de posibilidades para que la diacrisis tipográfica funcione. Jorge de Buen (2008) propone una gradación básica para jerarquizar con una misma tipografía un mismo cuerpo: regular, cursiva, versalita, negrita y mayúscula. Es un ejemplo. En cualquier caso, debemos cuidar en todo momento que ese uso sea coherente en todo el documento. Y no dar saltos en la jerarquización que propongamos.

La utilización de familias de diferentes estilos tipográficos (estilos de clasificación) ofrece también interesantes posibilidades de combinatoria (ver apartado «Tipografía para titulares: forma, expresión y significado»).

En el caso del espacio, estamos hablando de un **espacio vertical** que separa títulos de texto en cada uno de los apartados y subapartados de los que consta el total de los contenidos del libro. Los espacios nos ayudan a entender la estructura del texto y producen variaciones en cuanto al ritmo de las líneas espaciadas regularmente. Estas variaciones aportan vida al texto, pero debe cuidarse que sean armónicas y coherentes con el ritmo establecido por la interlínea. Por ejemplo, si se está componiendo con la orden 11/13 un texto, las posibilidades para espaciar los subtítulos podrían ser de 13 puntos por encima y por debajo; u ocho puntos por arriba y cinco por debajo.

Figura 13. Familias tipográficas.

Swift Light

Swift Light Italic

Swift Regular

Swift Regular Italic

Swift Bold

Swift Bold Italic

Swift Extrabold

Swift Extrabold Italic

TÍTULOS, esbelta

Adobe Garamond Premiere *Display* a 24 pts

SUBTÍTULOS, secundaria

Adobe Garamond Premiere *Subhead* a 24 pts

TEXTO, lectura

Adobe Garamond Premiere *Regular* a 24 pts

EPIGRAFES, soy pequeño

Adobe Garamond Premiere *Caption* a 24 pts

A M m A M m

Arriba las versiones Caption y Display de Adobe Garamond. Se puede apreciar cómo se han realizado los ajustes ópticos para compensar la reducción de tamaño: aumento de la altura de la x, engrosamiento de los trazos y vértices redondeados.



Fuente: Elaboración propia.



Figura 14. Uso de diferentes formas tipográficas.

Ejemplos de composición de párrafo con diferentes formas tipográficas.

Vaya tipo 3
ADCV, 2006
Diseño: Didac Ballester



Fuente: Didac Ballester



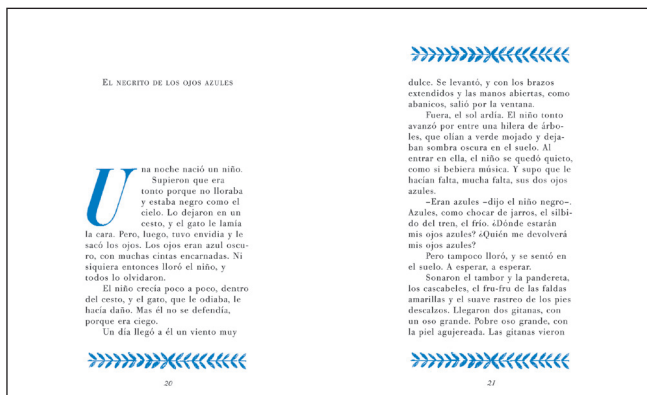
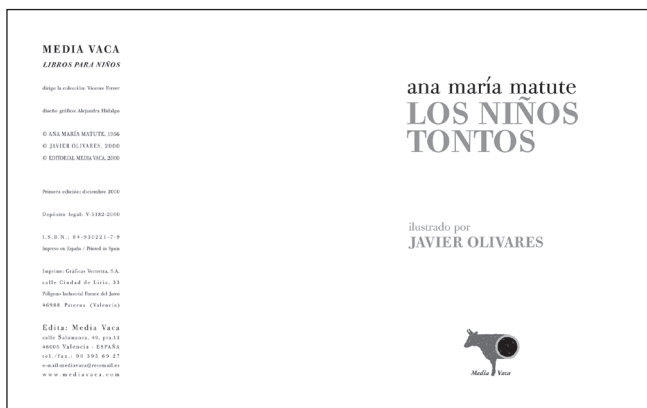
El Coleccionista
Gráficas Litolema, 2005
Diseño: Juan Nava y Alejandro Enrique

Fuente: Juan Nava

Xarxa teatre. 25 años sin fronteras
Xarxa teatre, 2008
Diseño: Josep Gil y Susi Martínez

Fuente: Josep Gil





Los niños tontos
Media Vaca, 2000
Diseño: Alejandra Hidalgo

Ejemplos de tipos de párrafo y capitular.

Letra y composición se interrelacionan e interactúan para comunicar junto con el resto de los elementos (encuadernación, papel, color, etc) el tono del libro, y son responsables de la atmósfera que transmite el objeto.

El uso de formas más tradicionales, como es la capitular, puede incluso, en algunas ocasiones, enfatizar sus cualidades cuando se utiliza en la página contemporánea. Buen ejemplo de ello, lo encontramos en las colecciones de Media Vaca.



Benvinguts al Cabanyal
Media Vaca, 2011
Diseño: Media Vaca
Rotulación caligráfica: Mik Baró

Fuente de las imágenes:
Media Vaca

Igualmente, se debe controlar cuidadosamente que las líneas base coincidan en las cajas tipográficas y las columnas.

Además de los vistos, Jorge de Buen añade los llamados *diacríticos exógenos*. Si los anteriores consisten en modificar la letra para marcar la diferencia (los endógenos), los exógenos serán aquellos en los que se utilizan signos, filetes, subrayados u otros elementos para marcar el grado de jerarquía.

Las enumeraciones con letras o números también se han utilizado tradicionalmente cuando el texto era muy complejo.

No hay una norma ni una recomendación para el uso de la tipografía en los títulos. El contenido del libro y su contexto nos dará la pista de cuáles son los recursos más idóneos en cada caso.

Cubierta

Es en la cubierta donde el diseñador adquiere la responsabilidad de presentar el contenido del libro de una manera coherente, eficaz y persuasiva. Según Andrew Haslam (2007), la cubierta es «una promesa de un editor a un lector en nombre de un autor» (p. 160).

Las decisiones tipográficas y de imagen deben responder a los criterios establecidos por el director de arte y el de *marketing* de la editorial. Aunque, como se señaló anteriormente, el mercado es, en muchas ocasiones, el que determina unos parámetros estéticos y funcionales muy cerrados.

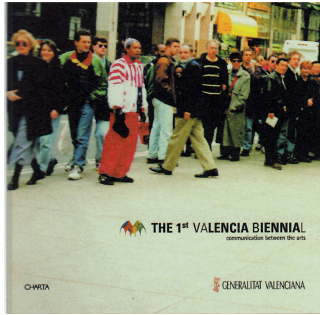
Al principio de este estudio, nos situábamos en la piel del posible lector para reflexionar sobre cómo percibe el libro a primera vista y cómo la tipografía puede contribuir en la decisión de su acercamiento. El modo en que se relacionan la cubierta, el lomo, la contracubierta y las primeras páginas de un libro conforma la experiencia lectora inicial, muy importante en el acto de la compra. El diseñador, por tanto, debe cuidarla al máximo para formar un todo coherente, del mismo modo que la secuencia del título de una película combina créditos e imágenes y establece el tono narrativo que viene a continuación.

¿Qué aporta la forma tipográfica a esta *invitación a la lectura* y cómo actúa?

El diseño de cubiertas de libros bien merecería un amplio apartado, pero no entra dentro de los objetivos generales de este estudio. Sin embargo, la clasificación de Haslam (2007) permite abordar la cuestión en sus aspectos esenciales. Este autor diferencia cuatro tipos:

- cubiertas que *promocionan* la marca: son aquellas que pertenecen a una colección y se rigen por los criterios marcados en la misma;
- cubiertas *informativas*: informan sencillamente del contenido del libro, no hay un componente expresivo, ni emotivo;

Figura 15. Ejemplos de uso de títulos en la cubierta y el interior. Ejemplos de diacrisis por contraste de tamaños, variación de estilo o tipografía, posición en la vertical o cambio de color.



I Bienal de Valencia
Generalitat Valenciana, 2001
Diseño: Paco Bascuñán y MacDiego

Fuente de las imágenes:
Asociación de Diseñadores de la
Comunidad Valenciana. (2003).
Anuario ADCV. Valencia: ADCV, p. 15.



D'après. Versiones, ironías y divertimentos.
Campgràfic Editors, 2005
Diseño: Paco Bascuñán ▼

Fuente de las imágenes:
Campgràfic



- cubiertas *conceptuales*: presentan el contenido mediante alegorías visuales, juegos de palabras, paradojas o clichés, fusionando texto e imagen y consiguiendo despertar en el lector una sonrisa mental;
- cubiertas *expresivas*: sugieren el contenido utilizando todo tipo de recursos con la imagen y la tipografía tratando de despertar una emoción en el futuro lector.

Figura 16.

Dentro de estas tipologías podemos encontrar portadas que solamente contienen texto: las llamadas portadas *tipográficas*. Y, a su vez, en ellas observaremos que el uso de la tipo puede dar lugar a dos planteamientos: uno más funcional e informativo, estrictamente tipográfico, y otro más expresivo y emotivo. En este segundo, como veremos en el apartado de semántica, la forma tipográfica adquiere forma icónica con función retórica; y, en ambos, la forma de la tipografía aporta un valor semántico.

En este estudio se pondrá especial atención en las portadas tipográficas para analizar si la forma de letra puede ser el principal elemento de presentación y comunicación del libro.

Para analizar la tipografía de la cubierta se deben identificar los tipos de títulos y su ubicación en el libro:

- En la cubierta: nombre del autor, título del libro y textos adicionales.
- En el lomo: nombre del autor, título del libro.
- En la contracubierta: descripción del libro, citas de críticos, biografía del autor, otros.
- En las solapas: descripción del libro, desglose de los temas tratados, citas de críticos, lista de publicaciones anteriores.

Ortotipografía de los elementos tipográficos

Se entiende por *ortotipografía* el conjunto de usos y convenciones particulares por las que se rige en cada lengua la escritura mediante signos tipográficos.

Martínez de Sousa (2004) completa esta primera definición:

Comprende, además de las normas de ortografía usual y de ortografía técnica, las reglas de empleo de las familias y estilos de letras, así como sus clases: redonda, cursiva, negrita, versalita, etcétera, cuerpos y demás medidas, y la confección y disposición de cuadros o tablas, títulos y subtítulos, cabeceras, etcétera. (p. 329)

Y en su libro *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Martínez de Sousa (2004) nos habla de una ortotipografía aplicada a los *elementos tipográficos*, entendiendo por estos «todas las representaciones gráficas o asimiladas (como los espacios en blanco) que pueden individualizarse y considerarse por sí mismas como partes de un todo. Son, pues, elementos tipográficos los caracteres, los signos ortográficos y tipográficos, las líneas, los adornos, los filetes, etc» (p. 477).

Hablar de todas ellas desde el punto de vista de la ortotipografía sería muy extenso y no cabría dentro de esta investigación. Sin embargo, en el análisis de los casos sí se observará

el buen uso, en el conjunto, de las reglas ortotipográficas más elementales: uso de cursivas, versalitas, negritas, de los números, o de cualquier recurso ortotipográfico que adquiera importancia en cada caso. La ortotipografía debe ser contemplada tanto en el texto de edición como en el de títulos.

Tradicionalmente, el trabajo de revisar la ortotipografía y la ortografía del libro antes de su impresión era llevada a cabo por la figura del *corrector*. Hoy, la mayoría de los diseñadores deben asumir ese papel en algún momento, ya que su obligación es ser precisos y competentes en el uso del lenguaje escrito. Pero se dan dos actitudes al respecto: la del que conoce la norma, pero se *desvía* para utilizar ciertos recursos expresivos y lo hace de una manera coherente y, lamentablemente, la del que no la aplica por descuido o ignorancia. A estos últimos se les deberá exigir, como afirma Raquel Marín (2013, p. 9), conocer mínimamente las reglas del juego para poder defenderse y resolver adecuadamente todos los problemas de comunicación, que son muchos y de diversa índole.

Así, el diseñador debe asumir su responsabilidad desde varias perspectivas: por un lado debe comprender la forma tipográfica, pero también aplicar las normas básicas sobre cómo escribir y utilizar las normas ortográficas y ortotipográficas para hacer un uso coherente de la tipografía, sin mezclar procedimientos y sea cual sea el contexto donde la va a abordar.

Marín (2013) cita a Pujol para señalar cuál es papel del diseñador de nuestra era:

En la «nueva ortotipografía» el diseñador también tiene su papel. Debe saber cómo hacer menos escandalosas las cantidades o las siglas cuando no deban exhibirse innecesariamente, cómo simplificar la escritura de las abreviaturas, cómo racionalizar la administración de los iconos, cómo destacar visualmente la estructura del mensaje e incluso hasta qué punto se pueden violar las convenciones ortotipográficas (y a veces incluso las ortográficas como sucede con la acentuación de las mayúsculas), si la comunicación visual lo requiere (o por lo menos lo tolera). En suma: el diseñador gráfico no puede dejar fuera de su control nada de lo que diseña. No le incumbe a él la introducción material y el control detallado de los recursos ortotipográficos (el qué y el cuándo): para ello están el autor y su auxiliar, el *copy editor*, pero sí tiene que decir en cuanto al cómo. (p. 11)

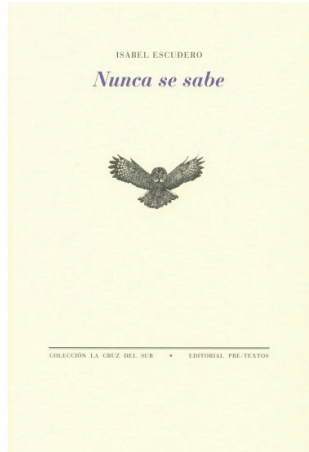
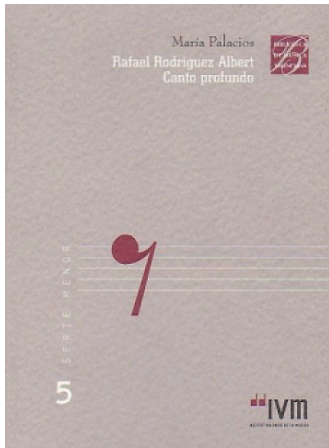
En esta investigación se utilizará el esquema propuesto por Marín para analizar el uso ortotipográfico: por un lado el uso de los signos y por otro el uso de la palabra (tipografías distintivas, citas, cifras y abreviaciones).

1.5.3. Aspectos semánticos

La tipografía, por su apariencia en sí, expresa un mensaje particular. Se trata de analizar si la carga semántica o el mensaje de la fuente elegida concuerda con lo que se pretende comunicar. Se trata de analizar en qué contribuye la **forma de la letra** y la **forma de la composición tipográfica** a la comunicación global del libro y qué es lo que comunica.

Para empezar: ¿qué se entiende por semántica tipográfica?

Figura 16. Ejemplos de cubiertas

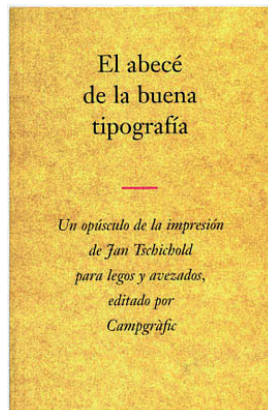
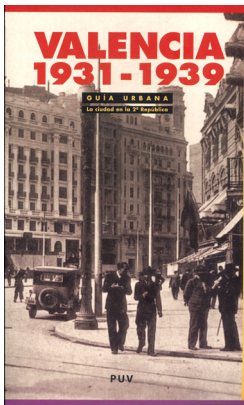


Portadas que promocionan la marca

Rafael Rodríguez Albert. Canto profundo.
Biblioteca de música valenciana.
Serie menor.
Institut Valencià de la Música.
Generalitat Valenciana, 2003
Diseño: Paco Bascuñán

Isabel Escudero. *Nunca se sabe.*
Pretextos, 2010
Diseño: Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez

Fuente:
Estudio Paco Bascuñán
Editorial Pre-textos



Cubiertas informativas

Guía urbana. Valencia 1931-1939
Universitat de València, 2007
Diseño: Manuel Granell

El abecé de la buena tipografía
Campgràfic, 2002
Diseño: Félix Bella

Fuente:
Campgràfic
Manuel Granell

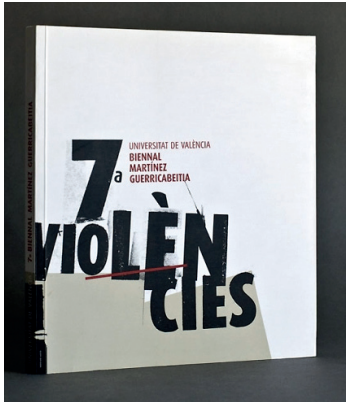


Cubiertas conceptuales

Catálogo Carmen Calvo
Catálogo/caja y cartel para la exposición *Hombre Patata*
Universitat de València, 2009
Diseño: Dídac Ballester. Foto: Josep Gil

El libro desaparece y se transforma en una caja que contiene referencias filosóficas, de botánica y de historia, que constituyen la base conceptual de la exposición de Carmen Calvo en el Jardín Botánico de Valencia. La simplicidad en la tipografía refuerza el carácter simbólico de la instalación.

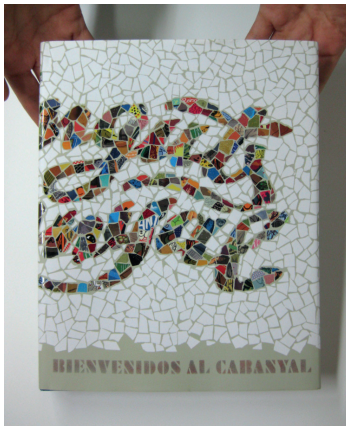
Fuente: Dídac Ballester



Cubiertas expresivas

7ª Biental Martínez Guerricabeitia.
Universitat de València, 2003.
Diseñador: Estudio Ibán Ramón

Érase veintiuna veces Caperucita Roja
Media Vaca, 2009
Diseño: Media Vaca



Benvinguts al Cabanyal
Diseño: Media Vaca
Media Vaca, 2011
Rotulación: Mik Baró

Fragments 2010.
Unió de Periodistes Valencians, 2010
Diseño: Estudio Menta

Forma y significado se aúnan para reforzar el mensaje de esta publicación.



Contra Natura
Fundació General de la Universitat de València, 2009
Diseño: Ibán Ramón

Fuente de las imágenes:
Ibán Ramón
Media Vaca
Menta Gráfica
Mik Baró

La Real Academia Española define *semántica* así:

semántico, ca.

(Del gr. *μαντικός*, significativo).

1. adj. Perteneciente o relativo a la significación de las palabras.
2. f. Estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico.

Javier González (2004) se refiere al concepto de semántica aplicada a la tipografía con estas palabras:

Estos signos devenidos ya abstractos son susceptibles de un significado adherido a la forma en cuanto tal, a la estructura de las letras en cuanto concepto visual, a su esqueleto, su *Gestalt*, a aquello que hace que una letra sea tal letra y no otra. A partir de ahí pueden solaparse diversas connotaciones plásticas, diversas significaciones. Estas significaciones son las que interesan, más allá de la forma estructural, en el propósito de configurar una semántica de la tipografía. (p. 270)

En el apartado titulado «Diseño de la letra y legibilidad», ya se hacía referencia al esqueleto de la letra. Así Luidl (2004) considera que en la lectura reconocemos ese esqueleto en primera instancia, y su *vestimenta*, su revestimiento formal, lo identificamos activando otra zona del cerebro. Por tanto, tendríamos una parte de la letra anatómica que nos transmite lo que está escrito y otra parte que nos comunica el carácter de lo que está escrito. Para este autor, la tipografía se convierte en el intérprete del texto. Y utilizando términos propios de la música, la tonalidad, el registro o la intensidad determinará el carácter de la pieza. Por ejemplo, el tono es diferente entre la Times, la Bodoni, la Akzidenz Grotesk o la Serifa. Mientras la primera promete un ambiente agradable por su impresión sólida, la Bodoni, con sus contrastes de trazo de grueso a fino, mantiene una distancia con respecto al lector. La sonoridad evoca también ciertos recuerdos en el lector. La elección de la tipografía debe estar en función de lo que evoca y su adecuación al contexto donde se hace sonora.

Pero mientras la información del esqueleto es precisa, afirma Luidl (2004), ya que los criterios están establecidos y aprendidos, los valores semánticos del revestimiento de la escritura son distintos para cada persona, con su bagaje cultural particular. Estos además se colocan como estratos (González, 2001):

Las connotaciones se colocan como estratos, como referencias superpuestas, cada vez más alejadas del epicentro denotativo. El juego comunicativo se establece en toda su riqueza cuando los interlocutores, en este caso el diseñador y sus receptores, pertenecen a una cultura de la que poseen los códigos oportunos. Cuanta mayor cultura, más cantidad de códigos coparticipados, más rica la comunicación, mayor complicidad en los mismos referentes, mayor posibilidad de diálogo sobre los matices. Los estratos van enriqueciendo e incrementando el sentido que una arqueología semántica puede explicitar. (p. 140)

De ahí la dificultad en la selección de un tipo u otro y de su interpretación. Sin embargo, si se hace una buena elección, incluso el lector más lego en este campo notará que todo encaja. Se va a sentir afectado inconscientemente.

Todas las tipografías comunican algo

Se parte de la base de que no existen tipos neutros por mucho que se insistiera en la utilización de ese término en los años sesenta. Todas las familias, por su forma, comunican algo. Dependerá de las características de la forma que podamos atribuirle tal intensidad, que podamos decir que es muy expresiva.

Pero no todos los diseñadores están de acuerdo con esta afirmación. Massimo Vignelli (Hustwit, Siegel, Geissbuhler, & Dots, 2007), por ejemplo, opina lo contrario: «Yo no creo que la tipografía deba ser expresiva en absoluto. Puedo escribir la palabra *perro* y no tiene que lucir como un perro». Pero añade que, utilizando los diversos estilos de la Helvetica, puede variar el significado de la misma palabra. Debemos situarnos en el contexto histórico para entender a Vignelli. En realidad, como afirma Rick Poynor, la Helvetica era la tipografía que connotaba modernidad, que podía dar respuesta, en ese momento y en ese contexto cultural, a multitud de problemas de comunicación de una manera clara, legible y racional. Ese era el sentido de la neutralidad del estilo suizo. Y esos valores son los que sigue transmitiendo hoy. Valores que se aplican a corporaciones, instituciones, etc., que desean connotar eficiencia, transparencia, cercanía, confianza, sistematización.

Las razones por las que la Helvetica posee esas connotaciones tienen que ver con su estructura y su forma: suave, redondeada, limpia, con una relación de espacios entre letras armónica; comunica bienestar y control. Así es verosímil, por ejemplo, para mensajes de instrucciones, indicaciones o prohibiciones en espacios públicos.

Paradójicamente, con el tiempo la tipografía Helvetica ha adquirido también un carácter histórico. Tanto esta como la Univers, afirma Dopico (2009) «han ido desarrollando una índole “neutral” específica, que ha ido asociándose al estilo suizo [...], lo que ha originado una conexión inevitable entre sus cualidades formales y su contexto histórico, geográfico y político concreto»(p. 356).

En el polo opuesto estarían aquellos diseños rebeldes, rompedores, subjetivos, irracionales, emocionales y extremadamente expresivos de los setenta que, como dice el propio Vignelli, estaban «en contra de la Helvetica».

El posmodernismo trajo consigo un planteamiento más vitalista de la tipografía y un medio de expresión para los diseñadores. Estos interpelaban directamente al lector. Buscaban su complicidad. Interaccionar con él y su contexto. Es el caso de David Carson y la revista *Ray Gun*. Sus lectores estaban predispuestos a leer lo ilegible y a emocionarse con esa gráfica. Carson planteó la ruptura de la idea del diseño gráfico como proceso científico que lo convertía en algo un tanto místico. Se trataba de experimentar con la forma tipográfica y llevarla al límite, sin reglas, sin consideración alguna. «La forma en la que se viste el mensaje va a definir nuestra reacción ante el mismo», afirma Neville Brody (Hustwit, Siegel, Geissbuhler, & Dots, 2007).

Superado el posmodernismo, y en un mundo cada vez más globalizado, ¿tiene sentido hoy seguir hablando de «contextos»?

Dopico (2008) aporta algunas claves al respecto:

Como respuesta a la tendencia posmoderna de construcción de significados en base a términos simbólicos, los diseñadores proponen la construcción de significados en base a las cualidades propias del diseño, es decir, en base a su apariencia física, sus cualidades formales, sus cualidades funcionales, táctiles, su simplicidad, su valor de uso, etc. Este cambio en las condiciones contextuales es percibido por muchos diseñadores como una oportunidad de reencuentro con unos valores del diseño olvidados, aquellos que recuperan el lenguaje propio del diseño frente a la preferencia en las últimas décadas a interpretar el diseño como sistema lingüístico, como comunicación no verbal. Este lenguaje de alusiones simbólicas habían degenerado progresivamente, escindiéndose del propio diseño hasta convertirlo en algo incapaz de representarse a sí mismo. En este sentido, este nuevo contexto global ha liberado al diseño de una pesada carga, aquella que obligaba de forma dogmática al diálogo continuo con los significados «profundos» provenientes de la tradición histórica, de la filosofía, de la literatura o de cualquier alusión o cita externa que justificase una forma o un símbolo. (párr. 6)

Dopico propone el lenguaje de las formas como el principal elemento de significación, al margen del diseño de referencias contextuales. Según González (2004), se trataría de «sacar a la tipografía del reducto de sus prácticas inmediatas para llevarlo al terreno de un saber más universalizable, integrable, por tanto, en las discusiones sobre temas de actualidad y relieve social». (p. 270)

Según esto, la tipografía se escoge y se utiliza entonces de manera «descontextualizada», sin espacio ni tiempo relativos. Sin pretender explorar cualidades simbólicas, ni referentes originales. Con una actitud, en algunos casos, de «no-diseño», afirma Dopico. Este interés por un enfoque universal del diseño ya lo mencionábamos en el capítulo de la retícula. Según Lupton (2011), en la primera década del siglo XXI cobran fuerza las ideas de «transparencia, apertura y procomún» frente a las referencias personales o regionales. Sin referentes simbólicos de espacio-tiempo, son muchos los tipos diseñados de formas geométricas y modulares que ya no implican una actitud revolucionaria, como los tipos Industria e Insignia de Neville Brody, explica Dopico, sino que responden más bien a un planteamiento constructivo geométrico y lúdico-decorativo en las formas, y a la búsqueda de la versatilidad que permita su uso en diferentes contextos. Es el caso de la Kettler (2002) y la Klavika (2003/04), del diseñador americano Eric Olson.

Teniendo en cuenta estas tendencias, no se puede olvidar que la forma de la letra ha estado condicionada por una serie de factores como la técnica, el soporte o las motivaciones espirituales (por ejemplo, para seguir el estilo de una época) a lo largo de la historia (Sesma, 2004). Y que esto ha ido configurando la escritura como un sistema, pero también como una unidad expresiva, como un «artefacto cultural, gráfico y estético» (Penela, 2014).

En esta investigación, se considerará que la interpretación de una tipografía debe ser contextualizada, ya que la escritura es un fenómeno cultural, y estamos planteando un análisis de un objeto acotado espacial y temporalmente. Observando hasta qué punto se han tenido en cuenta los valores universales del diseño y considerando la tipografía como una forma de comunicación metalingüística, donde se reúnen lo verbal y lo icónico «en una unidad semántica única portadora de una doble función» (Sesma, 2004, p. 38).

1.5.3.1. La elección y uso de la tipografía y la semántica

Con todo lo anteriormente expuesto, es preciso, para esta investigación, concretar un sistema que permita interpretar y analizar de alguna manera los aspectos semánticos de la forma tipográfica en los libros seleccionados, tanto desde la perspectiva de la elección como del uso.

Definir los parámetros que establecen la legibilidad de un texto o la composición de una página es menos complejo que definir los parámetros que se refieren a las evocaciones o reacciones que las formas de las letras generan en los individuos. De hecho, son menos las publicaciones que se ocupan de este tema.

Diversos estudios han abordado la semántica tipográfica desde varias perspectivas. Cómo identifican los receptores la propia personalidad de las tipografías (Brumberger, 2003) o cómo es la respuesta emocional del consumidor ante la tipografía (Koch, 2011; Hyndman, 2015) y, en concreto, su uso en publicidad (Guthrie, 2009) o en el diseño de marcas (Jass, 2002), son algunos ejemplos.

González (2001) propone una clasificación semántica como una herramienta para la elección, pero también para el análisis. Para este autor, el signo lingüístico se considera como signo de tipo iconográfico e iconológico¹⁸ y establece tres elementos de significación tipográfica: las características formales, el origen histórico y las aproximaciones psicológicas y sociológicas. Su propuesta, clasificatoria y cualitativa, utiliza como metodología el diferencial semántico de Osgood¹⁹ y supone una aproximación más hacia la interpretación que hacia el uso. **Figura 18.**

18 Iconología: Se trata de la ciencia que estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos o históricos, y se diferencia de la *iconografía* en que esta tiene por fin la simple descripción de imágenes, mientras que la *iconología* las estudia en todos sus aspectos, las compara y las clasifica, llegando incluso a formular leyes o reglas para conocer su antigüedad y diversos significados e interpretaciones. Fuente: Wikipedia. Recuperado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Iconolog%C3%ADa>.

19 El diferencial semántico, o prueba del diferencial semántico, es un instrumento de evaluación psicológica creado por Charles Osgood, George Suci y Percy Tannenbaum en 1957. Este instrumento se sustenta en la teoría mediacional de dichos autores, de corte neoconductista. Se plantea que un concepto adquiere significado cuando un signo (palabra) puede provocar la respuesta que está asociada al objeto que representa; es decir, se reacciona ante el objeto simbolizado. [...] La técnica se desarrolla proponiendo una lista de adjetivos al sujeto, que él ha de relacionar con los conceptos propuestos. Los adjetivos se presentan en forma bipolar, mediando entre ambos extremos una serie de valores intermedios. Por ejemplo se presenta el par «justo» / «injusto», separados por una especie de regla graduada en la que el sujeto debe marcar cómo ubica el concepto en relación con ambos polos. Fuente: Wikipedia. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Diferencial_semántico

Stöckl (2005) señala la capacidad de la tipografía para establecer su propio código de significación a través de una gramática en la que se ponen en relación los recursos tipográficos y propone una herramienta de análisis a partir de cuatro niveles:

1. Relativo al diseño de la tipografía.
2. Relativo a la composición tipográfica de líneas y bloques de texto.
3. Relativo a la tipografía en la composición de la página.
4. Relativo a los materiales y técnicas de impresión o reproducción de la tipografía.

En la línea de las propuestas de Sesma y Stöckl, y teniendo en cuenta los aspectos antes citados, para esta investigación se van analizar los siguientes aspectos:

- el origen histórico de la tipografía y sus connotaciones;
- el contexto cultural y el receptor (lector);
- la forma de la letra y sus connotaciones;
- los recursos tipográficos utilizados;
- los recursos compositivos en página, las formas tipográficas.

Estos aspectos se concretan en el siguiente cuadro:

Elección de la tipografía	Referentes históricos, origen de la tipografía	Clasificación, asociaciones aprendidas
	Tipografía corporativa	La tipografía como identidad
	Aspectos formales de la tipografía	Descripción de las formas y connotaciones semánticas asociadas. Uso de recursos tipográficos (Martínez, 2014). La tipografía como imagen.
	Relación con el contexto cultural y los objetivos de comunicación.	Evocación por asociaciones aprendidas, códigos (Hyndman, 2015, pp.44-45)
Uso de la tipografía	Composición de formas tipográficas. Composición tipográfica en la página.	Descripción de formas tipográficas; connotaciones semánticas (asociaciones históricas y emocionales); recursos compositivos en la página (Llop, 2014)

El origen histórico de la tipografía y sus connotaciones

La tipografía puede evocar una época o un momento histórico y su estilo estético. Ambos incluso ubicados en un espacio geográfico concreto. La clasificación basada en la evolución de las formas tipográficas es una herramienta útil para seleccionar una tipografía aplicando criterios de carácter espacio-temporal. **Figura 17.**

Cuando se haga referencia en este estudio a la clasificación de familias, se utilizará la propuesta de José Luís Martín y Montse Mas (2001). Esta se ha escogido por varias razones:

- es la más completa, porque reúne la de Vox y la de ATYP I,
- recoge los aspectos históricos de la evolución de las familias,

- contempla las características formales del diseño de cada familia,
- es la más reciente en el medio tipográfico.

Por otro lado, en esta clasificación se ha incluido el grupo de las Palo Seco Neohumanísticas (Dopico, 2011), por su importante integración en el terreno del libro, gracias a su desarrollo como alternativa legible a la tipografía romana de las últimas décadas. **Figura 18.**

La tipografía como elemento corporativo

La tipografía también puede generar identidad. La repetición, por ejemplo, del uso de una misma tipografía en las portadas de toda una colección de libros identifica cada unidad con el conjunto y con una editorial o una entidad. **Figura 19.**

Las formas de la tipografía generan emociones

La letras pueden comunicar estados de ánimo o emociones. El propio lenguaje de las formas le otorga a la palabra la capa de significado al que hacíamos alusión anteriormente.

Así, tipografías de formas sinuosas se pueden asociar a conceptos como sensualidad o seducción, mientras que una tipografía de fuertes ángulos nos puede producir un estado de tensión.

Y es que, al margen del bagaje cultural de cada individuo, la palabra puede tener unas cualidades físicas que comuniquen valores universales. La cuestión es cómo las percibimos y de qué manera llegan a influirnos. Sarah Hyndman se ocupa precisamente de esta cuestión en su libro *The type taster. How fonts influence you* (2015). La diseñadora plantea tres escenarios:

- Reaccionamos por instinto de «supervivencia» ante formas cuyos significados llevamos grabados en nuestro ADN. Por ejemplo, las formas redondeadas son seguras, mientras las agudas nos resultan agresivas.
- Asociamos tipografías a situaciones o conceptos por nuestro bagaje cultural o vital. Estas asociaciones pueden ser universales o tienen que ver con nuestro contexto cercano. Y estas, a su vez, pueden cambiar su significado a lo largo del tiempo. Es el caso de la tipografía Blackletter. Desde su origen y hasta el siglo XXI, fue asociada al libro impreso en el siglo XV, hasta que Hitler la declaró como tipografía oficial del nazismo.
- Reaccionamos de una determinada manera por cultura tipográfica. Es el caso del diseñador que maneja las tipografías desde el conocimiento y su experiencia profesional.

Los diseñadores deben manejar los parámetros que tienen que ver con los dos escenarios mencionados, pero sin caer en los tópicos. Al contrario, lo interesante es que sea capaz de añadir esas «capas» de significado a través de recursos que los lectores puedan descifrar, combinar o descubrir para comprender mejor el mensaje.

Los recursos tipográficos

La semántica en la tipografía se puede abordar desde la selección de la familia, las posibilidades de estilo que ofrece la misma y todas sus variantes (el *registro* al que se refiere Luidl), y desde la intervención o creación de la fuente.

En la selección de la tipografía de edición, las connotaciones vendrán dadas por las formas de la familia sin apenas intervención por parte del diseñador. Sin embargo, para los títulos, las posibilidades de elección y combinación de recursos se multiplican.

Martínez (2014) propone los siguientes recursos tipográficos:

- Relacionados con las variables tipográficas (combinaciones de tamaños de cuerpo, estilos dentro de la misma familia, mayúscula/minúscula, espaciado de letras).
- Recursos que respetan la estructura de las letras (giros, volteos, superposiciones, texturas, etc.).
- Que alteran la estructura de la letra (cortes, fragmentaciones, distorsiones, ...).
- Otros recursos (trazado manual o letra dibujada, sustituciones, etc.).

El uso y la combinación de tales recursos dará lugar, sin duda, a la construcción de figuras retóricas capaces de potenciar la capacidad expresiva de la tipografía y también su capacidad de atracción. **Figuras 16 y 17.**

El uso semántico de la tipografía

Figura 19.

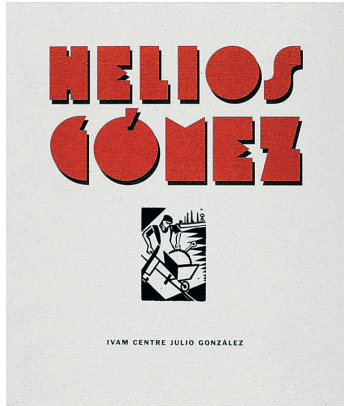
Como se viene planteando, en el libro se van a analizar dos usos desde la perspectiva semántica. En el primer caso, se trata de cómo se aplica la tipografía seleccionada o construida a los títulos de la cubierta y páginas preliminares y, en el segundo, de la composición y forma de los bloques de texto en las páginas interiores. En ambos casos, el tono expresivo más o menos «intenso» dependerá del concepto que se quiera transmitir y de los recursos empleados.

Hasta ahora, el análisis se proponía desde la forma del signo icónico como unidad. A la palabra y al párrafo se le «superponen» otras capas u otros recursos semánticos. El color, por ejemplo, puede ser una de ellas. El color y la posición en la página pueden aportar otros atributos que van más allá de la forma intrínseca de la letra. El valor semántico de la tipografía, por tanto, se aborda de una manera «multimodal» (Van Leeuwenç, 2006). Las texturas, la tridimensionalidad o el movimiento pueden aportar mayor carga semántica al texto.

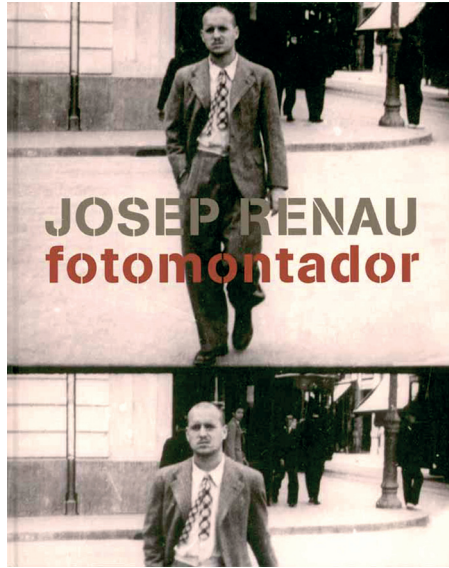
En este apartado será necesario analizar, en relación con la forma tipográfica, la forma de los párrafos, las relaciones entre los párrafos, el uso de las capitulares, el ritmo, el uso del color, las texturas, etc.; en definitiva, los elementos básicos de comunicación visual que intervengan tanto en los textos de lectura como en los títulos.

Una ordenación o estructuración de los parámetros mencionados ayudará a describir el proceso de diseño que ha tenido lugar, una vez decidido el tipo de codificación del mensaje a transmitir. El sistema que propone Rosa Llop (2015) será la referencia para abordar esta cuestión. Este parte de la diferenciación entre modo de simbolización y modo de expresión. El primero se refiere a la codificación del mensaje (literal, metafórica o por conven-

Figura 17. Tipografía y semántica.



Referente histórico
Helios Gómez. IVAM Centre Julio González, 29 enero - 22 marzo 1998.
 IVAM, 1998
 Diseñador: Manuel Granell



Ejemplos de selección tipográfica con fuertes connotaciones históricas.

Josep Renau. Fotomontador
 IVAM, 2006.
 Diseñador: Manuel Granell

Fuente: Manuel Granell



Asociación formal con connotaciones culturales.

Pintadas, 80, 90, 00.
 Brosquil, 2004.
 Diseñador: Paco Bascuñán

Fuente: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2005). *Bianuario ADCV 2*. Valencia: ADCV, p. 138.

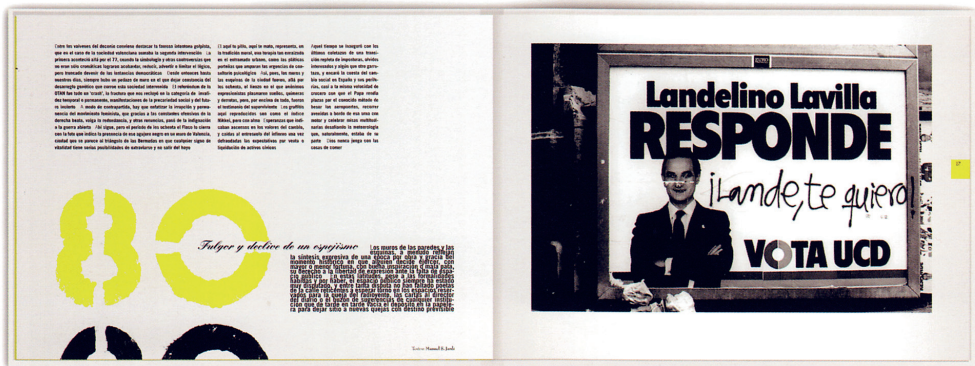
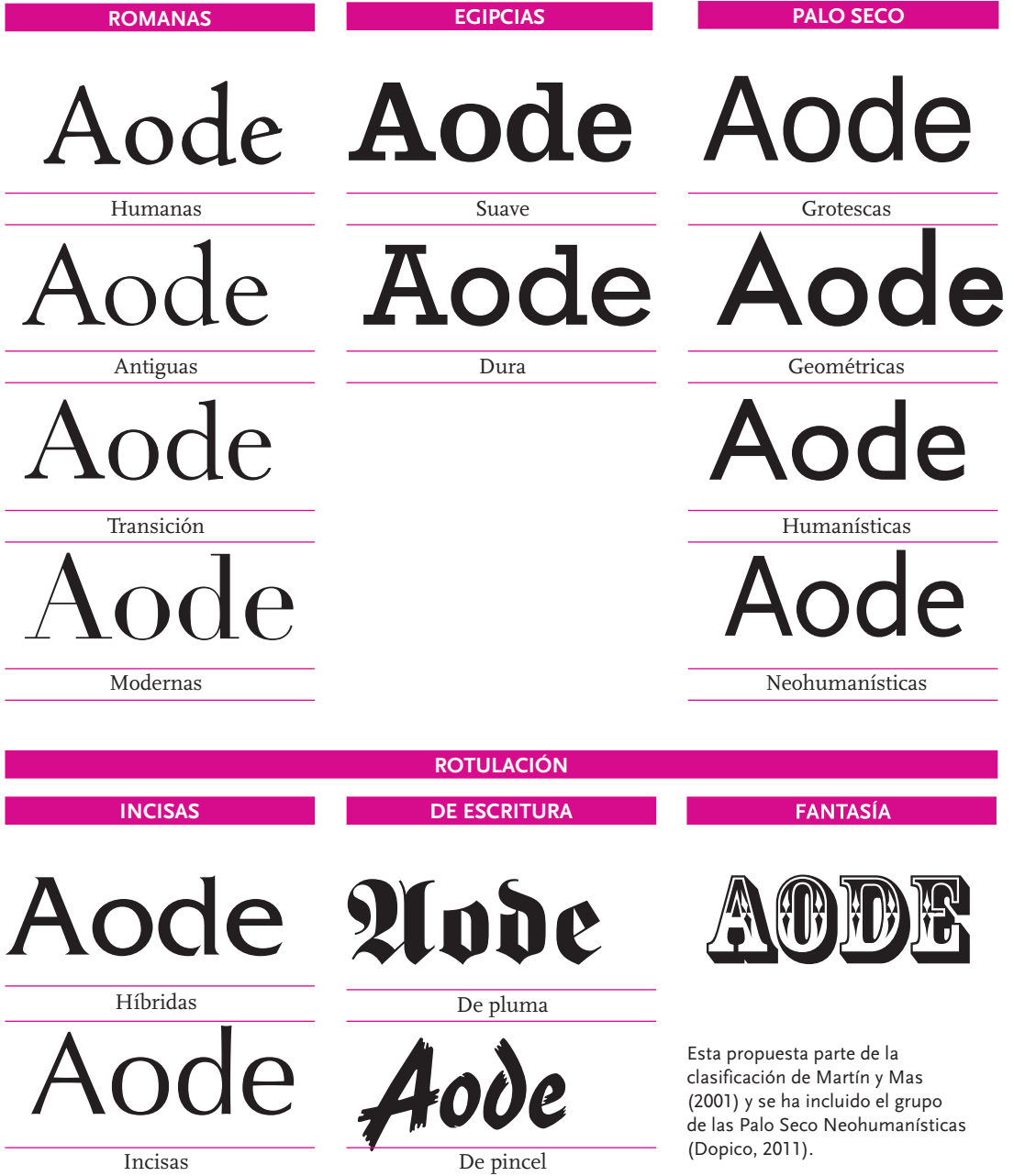


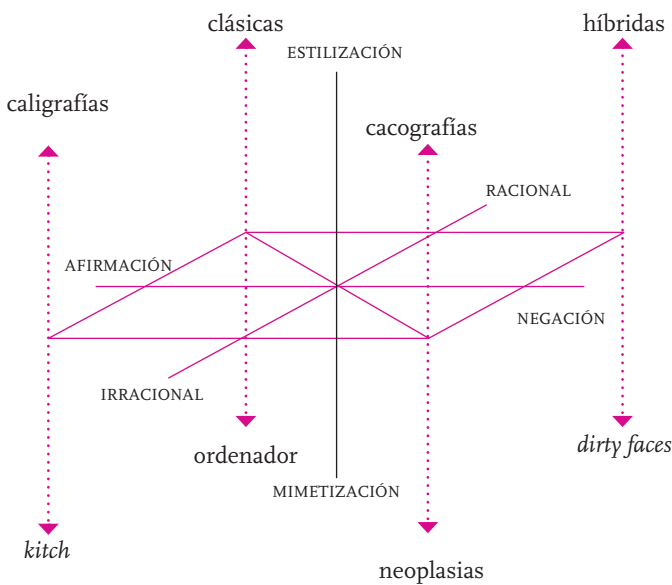
Figura 18. Clasificación y clasificación semántica.

UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN





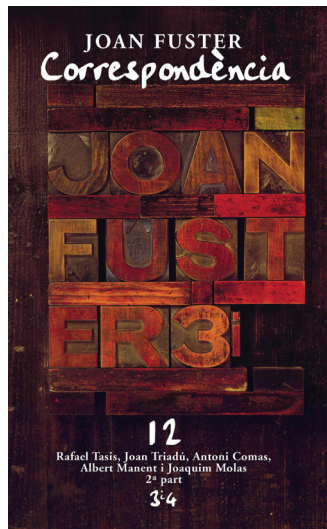
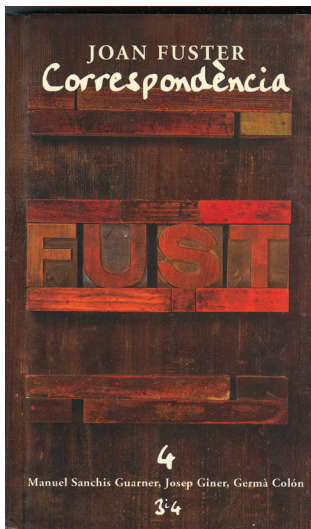
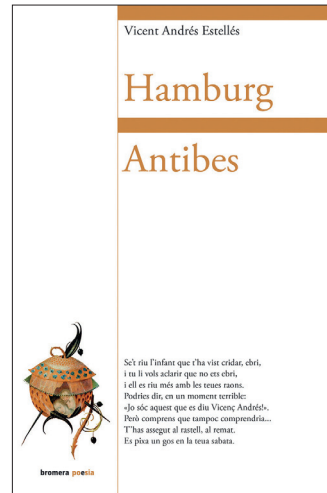
Clasificación semántica. ▲



◀ Esquema diferencial semántico. Con la metodología del diferencial semántico de Osgood, se podrían cuantificar las distancias relativas de cada tipografía con respecto a centro, ejes y otras tipografías.

Fuente: González, J. (2004). Semántica tipográfica. Prácticas individuales y gusto de época. En Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (Ed.), *Ponencias. Primer Congreso Internacional de Tipografía: La letra dibujada* (p.p. 270-274). Valencia: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.

Figura 19. Comunicació corporativa.

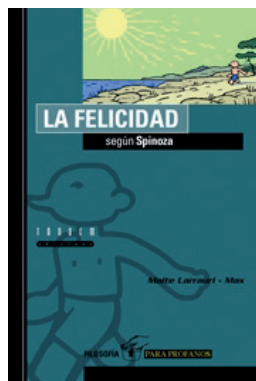
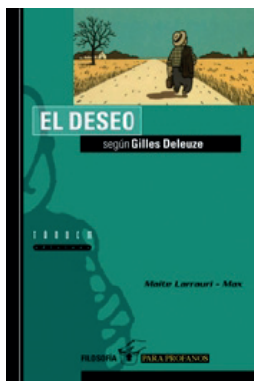


▲ *Jocs tipogràfics*, 2003
Bressoleig a l'insomni de la ira, 2003
Hamburg/Antibes, 2013
 Títol de la col·lecció: Bromera/ Poesía
 Editorial: Edicions Bromera
 Disseny de la col·lecció: Enric Solbes

Fuente: Edicions Bromera

◀ *Correspondència 4*. Joan Fuster. Manuel Sanchís, Josep Giner, Germà Colón, 2000
Correspondència 12. Joan Fuster. Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, 2010
 Títol de la col·lecció: Correspondència / Joan Fuster
 Editorial: Eliseo Climent. Edicions Tres i Quatre. 1997-2012
 Dissenyador: Enric Satué.

Fuente: Eliseo Climent. Edicions Tres i Quatre.



El deseo según Gilles Deleuze, 2003
La felicidad según Spinoza, 2003
 Títol de la col·lecció:
 Filosofia para profanos
 Editorial: Tàndem
 Disseny: Paco Bascuñán

Fuente: Tàndem Edicions

ción). El segundo aborda la naturaleza de los objetos gráficos, las relaciones entre ellos y su relación con el espacio de composición.

1.5.4. Aspectos técnicos

Dado que este estudio se ocupa de los libros en soporte papel, las condiciones técnicas de su reproducción en artes gráficas tienen que ser contempladas. Aquí serán tenidos en cuenta aquellos factores que perjudican la buena impresión del texto o, por el contrario, potencian y mejoran la puesta en página. Los elementos que afectan a la legibilidad pueden ser: el soporte (tipos de papel y, en algunos casos, otros materiales), la separación del color y el sistema de reproducción.

Cuando se diseña un libro, es importante tener en cuenta cuál será su soporte y sistema de impresión final para elegir la tipografía adecuada. El soporte nos ofrece grandes posibilidades expresivas, pero también posee sus limitaciones. «Si la tipografía es la “voz” del mensaje, el papel es el “gesto” y puede ser amable, sedoso, frío, espectacular...» (Balius, 2009, p. 24), pero también puede que arruine la forma de la tipografía que hemos elegido. Por ejemplo, sobre un papel macroporoso no se reproducirán bien los perfiles de una tipografía de trazos finos o con un cuerpo excesivamente pequeño. En ese caso, tendríamos que escoger una familia con menos modulación y ojo interior abierto, para que no se embote la tinta. Nos estamos refiriendo a los problemas producidos por la capilaridad de la tinta, efecto que en artes gráficas se conoce como *ganancia*. La tinta, al depositarse sobre la superficie del papel, se expande por las fibras y, como resultado, la imagen estampada es más grande que la original. Este problema se ha ido resolviendo a lo largo de la historia de la tipografía y en la mayoría de las tipografías diseñadas se ha contemplado la manera de compensar la capilaridad con pequeños ajustes o modificaciones en la forma de los arcos, en los encuentros de los trazos, en los vértices, etc. Son las denominadas *trampas de tinta*. Por ejemplo, el adelgazamiento de la unión del arco con el asta principal en la «n» es un recurso para solucionar tanto los problemas ópticos como los de ganancia de tinta.

Figura 20.

En la reproducción de textos en color, los problemas pueden ser debidos a un fallo de registro, en cuyo caso veremos el texto con un halo de color en los perfiles. Lo aconsejable es que el color esté formado solamente por dos tintas y una de ellas tenga un porcentaje de 100% de matiz, que la fuente escogida no sea una romana de trazos finos y que la composición no emplee un cuerpo muy pequeño.

Igualmente, si se utiliza una tipografía de delicados perfiles para imprimir después con un sistema de estampación directa, como la tipografía o la flexografía, es probable que aparezcan reventados y la familia pierda su dibujo original.

Otro de los principales problemas en la reproducción de la forma tipográfica tiene que ver con la trama de impresión. Puede ser que el perfil de la letra no se ajuste a la malla de la

Figura 20. Aspectos técnicos.



En la tipografía Trinité (Bram de Does, 1981) el grosor de los trazos que entran en otros trazos ha sido estrechado y curvado. Estas entradas (o punciones) impiden que se acumule demasiada tinta en la impresión y se produzcan taponamientos o engrosamientos.

Tipografía Compacta (Lambert, 1963). Otro ejemplo, donde se han ajustado las formas para resolver embotamientos de tinta sin perder la estructura básica de la letra.

Fuente:

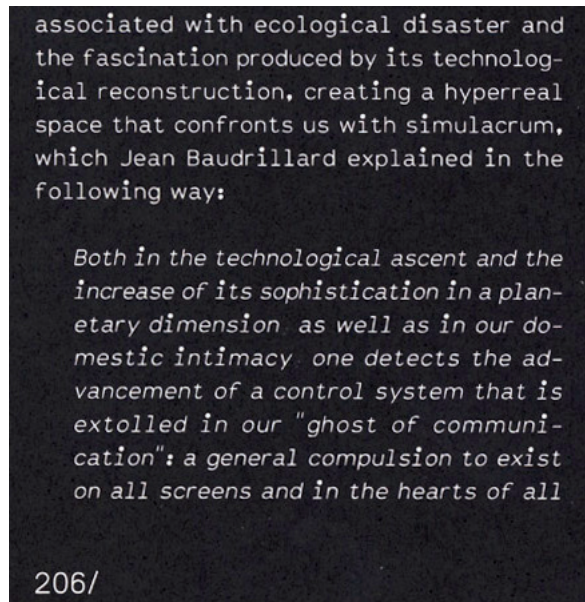
Cafilisch, M. (2012). *Análisis tipográficos: estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia: Campgràfic, p. 435.



El diseño del peso Medium resuelve algunos problemas técnicos de comportamiento de la tinta en la Regular para fondos oscuros y el comportamiento en general para los cuerpos pequeños.

Otras biografías. Daniel Canogar.
Sala Parpalló, 2008
Diseñador: Antonio Ballesteros

Fuente: Establiment



han utilizado los algoritmos de se
computers para redes de telecomunicac
éstos y otros campos es que los comp
les" pueden y, de hecho, surgen a pa
y "locales". En términos generales,

resolución del dispositivo de salida (impresora, filmadora). Para solucionar esto, los algoritmos que dibujan la letra incorporan una orden denominada *hinting*. El *hinting* se ocupa de situar los puntos de trama en el lugar que mejor se ajuste la forma original de la letra.

Pero los problemas técnicos pueden ser también debidos a la mala salud de la fuente que estemos utilizando, bien porque esté dañada, bien por las limitaciones de su configuración. Es decir, que no posea los estilos y los glifos que necesitamos para el proyecto editorial. Por ejemplo, que no posea la versalita o un determinado signo.

Un buen ejemplo de la resolución de este tipo de problemas se observa en la aplicación tipográfica del libro *Otras biografías*, de los diseñadores valencianos del estudio Establiment. Para que su tipografía Canogar fuera legible en los textos blancos sobre fondo negro, Ángel Álvarez diseñó el espesor *demi* de la misma fuente. El ligero engrosamiento de los trazos permitió una mejor impresión de los perfiles de la tipo sobre un papel no satinado, con tendencia a ganancia de punto.

Con este último apartado, quedarían descritos todos los aspectos que se van a contemplar en el análisis tipográfico del libro. No obstante, la aplicación sistematizada de este planteamiento teórico mediante una ficha permitirá comprobar sobre la selección de libros si son válidos para la investigación. 🍷

2

Contexto histórico-tipográfico

En este capítulo se expone una revisión sobre cuál es el estado de la cuestión con respecto al diseño tipográfico y su aplicación en el diseño de libros en la Comunidad Valenciana, en el periodo acotado, y cuáles han sido los principales agentes que favorecieron el desarrollo de una incipiente cultura tipográfica en este contexto.

Esto será útil para poder analizar el contexto particular de cada uno de los libros seleccionados y valorar la primera de las hipótesis de esta investigación.

Abordar este asunto desde el punto de vista de la historia del diseño gráfico y, en concreto, del diseño tipográfico en Valencia, sería el primer paso. Sin embargo, a la vista de la documentación consultada, esta historia está todavía por narrar y merece una investigación profunda que no es objeto de este estudio.

En cualquier caso, es inevitable revisar las herramientas que los historiadores del diseño utilizan para plantear el tema que se quiere estudiar. La primera pregunta surge de inmediato. ¿Por dónde empezar? La hipótesis sobre los tres orígenes del diseño de Anna Calvera (Campi et al., 2010) es un buen punto de partida. El primero sitúa el diseño como una fase dentro de un proceso de producción industrial; el segundo pone el acento en la estética de los objetos que se valoran y se venden en el mercado del diseño, con lo que ello implica social y culturalmente, y el tercero plantea que el origen del diseño va ligado a la profesionalización y se inicia cuando los diseñadores se asocian para poner en valor su trabajo ante el gran público, para consolidar su actividad, como una profesión más, dentro de un contexto económico.

Para esta investigación, se ha seleccionado esta tercera perspectiva, porque lleva implícitas a las anteriores y porque resulta la más adecuada al propósito arriba mencionado. Por otro lado, la revisión de la documentación existente en esta disciplina refleja qué tipo de discurso en torno a la profesión realizan los diseñadores valencianos y las instituciones para construir su propia historia.

2.1. EL PAPEL DE LAS INSTITUCIONES

El diseño gráfico es una disciplina que se consolidó como profesión en Valencia con la aparición de dos instituciones principalmente: el Instituto de la Mediana y la Pequeña Industria Valenciana (IMPIVA)¹ y la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (ADCV). Ambas han contribuido a difundir, promocionar y apoyar el trabajo de los diseñadores gráficos a través de diferentes iniciativas.

El IMPIVA impulsó el diseño valenciano a través de acciones como la edición de catálogos profesionales,² la creación del Centro de Documentación de Diseño y Moda, la celebración de encuentros de diseño, exposiciones, premios o actividades de formación, entre otras. Así mismo, apoyó la constitución, en 1985, de la primera asociación de diseñadores del diseño industrial y gráfico que trabajaban en la Comunidad Valenciana. En su inicio se denominó Asociación de Diseñadores de Valencia, luego pasó a ser Asociación de Diseñadores Profesionales de Valencia, hasta que en 1992, adecuó el nombre al territorio que le competía denominándose definitivamente Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.

De entre las actividades de formación cabe destacar los Seminarios de Diseño, organizados con la ADPV y coordinados por el Grupo de Investigación y Gestión del Diseño (IGD)³ de la Universidad Politécnica de Valencia que se iniciaron en 1990. En torno al diseño gráfico, y en concreto, al área diseño editorial, se realizaron dos. En el primero dedicado a la Tipografía participaron diseñadores de prestigio internacional como Paula Scher, Martin Solomon, Ricard Giralt-Miracle, André Gütler y Adrian Frutiger. El siguiente, Compaginación y Maquetación, contó con la presencia de Josef Müller-Brockmann, Odermatt & Tissi, Hans Bockting y Alicia Romero.

En cuanto a la ADCV, son muchas las acciones que ha desarrollado durante sus 30 años de existencia: exposiciones, publicaciones, actividades de formación, jornadas, etc. Sus dos grandes eventos, la Valencia Disseny Week que se inició en el año 2008 y el Congreso de Tipografía fueron cruciales para implicar a la comunidad de diseño. El más relevante, sin duda, ha sido el Congreso de Tipografía.

1 El IMPIVA fue creado en 1984 para desarrollar las políticas de promoción de la innovación de la Generalitat Valenciana y fue, desde sus inicios, el primer agente de promoción del diseño en la Comunidad Valenciana. En el año 2012 desaparece como tal para integrarse en el Instituto Valenciano de Competitividad Empresarial.

2 La segunda edición de 1989 titulada *Catálogo de Profesionales de Diseño Industrial, Gráfico y Moda*, incluía el Listado del Registro de Profesionales del Centro de Documentación de Diseño y Moda del IMPIVA es, hoy por hoy, el documento mas completo sobre el estado de la profesión en aquellos años (Institut de la Petita i Mitjana Indústria, 2009).

3 IGD – Grupo de Investigación y Gestión del Diseño es un grupo de investigación que liderado por Manuel Lecuona se creó en 1990 en el Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia. Desde entonces ha desarrollado una intensa actividad investigadora y de transferencia de conocimiento. Una de sus primeras aportaciones fue la redacción del *Informe Cero sobre la situación del diseño en la Comunidad Valenciana*, encargado por el IMPIVA, que resultó muy útil para establecer entonces las políticas de promoción del diseño en el área del diseño industrial y la moda (García et al., 2009).

Gracias a la iniciativa de la historiadora Raquel Pelta y de un grupo de diseñadores valencianos, con Paco Bascuñán como impulsor, y con la organización de la ADCV, este encuentro de diseñadores y tipógrafos se celebra en Valencia bianualmente, desde 2004.

En sus diez años de andadura, han pasado por él algunas de las figuras más significativas del diseño tipográfico internacional de las últimas décadas como Hermann Zapf, Rubén Fontana, Reza Abedini, Gerard Unger, o James Mosley, por citar sólo algunos, así como diseñadores consagrados y emergentes del panorama nacional como Andreu Balius, Laura Meseguer, Jordi Embodas o Pilar Cano.

El Congreso supone un espacio para la reflexión sobre el papel cultural que juega la letra como herramienta de diseño y comunicación, así como de la producción tipográfica en nuestro país y en nuestra comunidad. Desde el principio, el Congreso ha sido un referente, incluso un «faro», según afirma Ángel Álvarez (Comunicación personal, 25 de junio de 2015), para los diseñadores de tipos de la Comunidad Valenciana. Su influencia ha sido notable y se ha hecho evidente en la realización de proyectos (ver análisis de *Fatiga de materiales*) y en el nacimiento de grupos de profesionales (valencianos y no valencianos), unidos por el mismo interés en la tipografía. Así surgió, por ejemplo, por los pasillos del primer congreso el grupo Lletraferits y sus encuentros lúdico tipográficos o más tarde, y con el mismo carácter informal pero apasionado, el colectivo Cañas y Tipos.⁴

Su celebración en nuestra ciudad ha contribuido a despertar, sin duda, el interés por esta disciplina entre los diseñadores más jóvenes. Muestra de ello es el hecho de que estudiantes empezaran a destacar por proyectos de diseño de tipografías como es el caso de María López con Tipografía por los suelos (2009) o por trabajos de investigación de esta temática como el libro *Carteles tipográficos* de Gloria Martínez (2007). **Figura 1.**

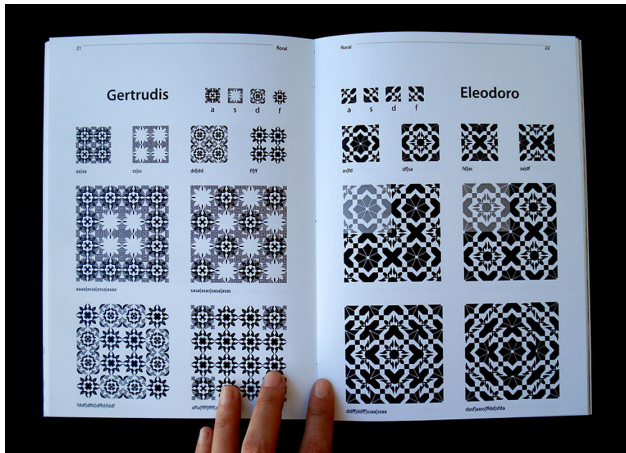
Pero tan importante como la celebración del propio congreso, son las publicaciones que se han creado en torno a él. En cada edición se edita el libro de actas con las ponencias además de, libros o revistas que documentan las exposiciones y eventos celebrados y en las que suelen estar presentes algunos profesionales valencianos. La colección «Vaya tipo»⁵ es una muestra de ello. **Figura 2.**

Es también iniciativa de la ADCV la edición de los *Bianuarios*. Se trata de una publicación que recoge una selección de los mejores trabajos de diseño gráfico, editorial, ilustración, diseño interactivo, industrial e interiorismo de los asociados. En el primer número que

4 El grupo liderado por Pablo Bosch, Xelo Garrigós, Rafael Jordán, Joan Quirós y Jordi Sempere, nació de forma informal, como una reunión de amigos en 2013. Poco a poco, se va formalizando con citas temáticas más estructuradas y mayor afluencia de asistentes.

5 La colección de libros *Vaya tipo!* se inició en enero de 2003 con el catálogo de una exposición de cuarenta tipografías inéditas y sus aplicaciones gráficas que crearon socios profesionales de la ADCV. *Vaya Tipo!* surgió con la idea de estimular, por un lado, y dar a conocer, por otro, el trabajo de los socios de la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana sobre el diseño de tipos. Las siguientes ediciones fueron apareciendo con motivo del Congreso de Tipografía y publicadas por la asociación. En el número tres se incorporaron trabajos de diseñadores no valencianos «también muy profesionales». El cuarto número adquirió forma de revista de gran formato.

Figura 1. Trabajos realizados por estudiantes de diseño.



Tipografía por los suelos, 2009
 Proyecto Final de Carrera. EASD Valencia
 Diseño: María López Montes
 Premio ADCV 2009, Bronce Estudiantes



Carteles tipográficos.
 1990_2007, 2007
 Proyecto Final de Carrera.
 EASD Valencia
 Diseño: Gloria Martínez
 Capuz
 Primer Premio Anuaría 2008.
 Selección especial
 en los Premios LAUS
 ESTUDIANTES 08.
 Premio Plata ADCV 2010.
 Mención especial Nivel
 Nacional VALENCIA CREA.
Select G, de Index Book.
Bianuario 4, ADCV.
Proyectos Finales 06/09 de la
 EASD Valencia.



Fuente:
 María López Montes
 Gloria Martínez Capuz

apareció en 2003 se incluyó una breve, pero interesante, sección de diseño de tipos. Aunque esta no se ha repetido en todas las ediciones, siempre ha estado presente la selección de proyectos de diseño de tipografía. Por ejemplo, en el segundo volumen aparecieron las fuentes Sferic (Paco Bascañán,...), Ideo (Pepe Gimeno. Proyecto gráfico, 2003), Typegrama (Juan Nava, 2002) y Bachiller y Supervivencia (Ramón Pérez-Colomer, 2002). Todas ellas, tipografías de rotulación. **Figura 3.**

2.2. LOS PROFESIONALES

El informe *Estudio sobre el perfil profesional del diseñador gráfico en la Comunidad Valenciana* (Cantó & Martínez, 2009) revela algunos datos interesantes con respecto al perfil del diseñador gráfico valenciano y las actividades que desarrollaba a finales de la primera década del siglo XXI. Considerando como perfil profesional «el conjunto de capacidades y competencias que identifican la formación de una persona para asumir en condiciones óptimas las responsabilidades propias del desarrollo de funciones y tareas de una determinada profesión» (Cantó & Martínez, 2009, p. 38), este informe llegó, entre otras, a estas conclusiones:

- El tejido empresarial del diseño gráfico en la Comunidad Valenciana está constituido en su mayoría por microempresas que disponen de una media de tres diseñadores en plantilla, cuya experiencia media es de 11 años.
- Los sectores valencianos que más servicios del diseñador gráfico demandan son: el mueble, servicios e instituciones públicas. Y principalmente solicitan: imagen corporativa, publicidad y prensa, y diseño editorial.
- La propia actividad del diseño gráfico diferencia entre el Perfil del Sector de «Diseño y Comunicación» y el de «Editoriales e Imprentas», hasta el punto que incluso la titulación requerida difiere, siendo exigible diplomatura o equivalente en el primer caso, y estudios secundarios en el segundo. Las grandes imprentas son las empresas con menos diseñadores gráficos y las editoriales las que más tienen.
- El perfil del diseñador que trabaja en empresas de «Diseño y Comunicación» corresponde a un profesional centrado en la resolución de problemas de comunicación gráfica. Mientras que los diseñadores gráficos que trabajan en editoriales no resuelven problemas de comunicación, sino que se centran en la producción de los proyectos.

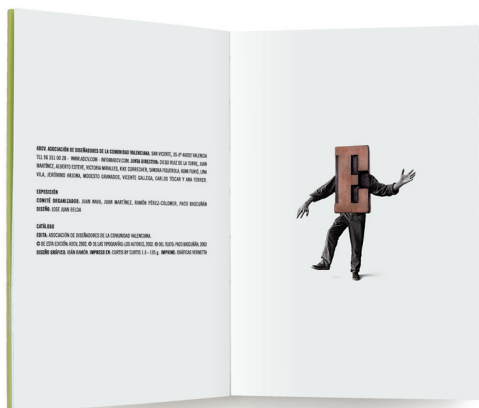
Del informe se puede desprender que los proyectos de diseño editorial se llevaban a cabo de manera global (abordando todas las fases y tareas del proyecto) en los estudios de diseño, pero no en las editoriales, donde además, el diseñador es menos cualificado. En consecuencia, y salvo honrosas excepciones, los trabajos de mayor complejidad comunicativa no se desarrollaban en las editoriales, sino en los estudios de diseño.

Dicho informe no aborda la tipología de los proyectos de diseño editorial y mucho menos la actividad de diseño de tipografía como un servicio posible de ser demandado. Sin embargo, la documentación revisada sí que ha permitido observar qué profesionales han incorporado el diseño de tipografías a su actividad en el estudio. Unas veces para un proyecto de identidad corporativa, otras para la edición de una publicación, y en la mayoría de los casos,



Figura 2. Colección de libros *Vaya tipo!*

Vaya tipo!
 ADCV, 2003
 Diseño: Ibán Ramón



Vaya tipo! 2
 ADCV, 2004
 Diseño: Juan Martínez

Vaya tipo! 3
 ADCV, 2006
 Diseño: Juan Martínez,
 Dídac Ballester



Fuente de las imágenes:
 Ibán Ramón
 Juan Martínez
 ADCV

Vaya tipo! 4
 ADCV, 2008
 Diseño: Juan Martínez, Ángel Álvarez, Dídac Ballester, Luis Eslava, Gloria Martínez, Víctor Palau y Eduardo Manso.

para diversos soportes en campañas de comunicación, lo cierto es que durante esta década aparecieron tipografías que merecen mención como Pepe (2001), VLC (2005), VIU (2007), Lladró (2006) y Zenobia (2008), del estudio Pepe Gimeno Proyecto Gráfico; el Alfabeto Habana (1999), de Lavernia y Cienfuegos, o No violence (2009), de Duplo Comunicación Gráfica. **Figura 3.**

No podemos dejar sin mencionar el trabajo, en este sentido, del antes citado y tristemente desaparecido, Paco Bascuñán (Valencia, 1954-2009), gran amante de la letra dibujada y la tipografía. Además de su prolífica tarea como diseñador gráfico en todas sus áreas, incluida la editorial,⁶ diseñó y aplicó sus propias tipografías para diversos proyectos. Su tipo Titella (1998) fue concebido para la identidad del Museu Internacional de Titelles d'Albaida, o la Girasoules (1998) para un grupo de música valenciano. En su estudio también nacieron Patera (2001), Granada (2004), Soviet Sans (2004) y la Zuid (2007), esta última en colaboración con Andreu Balius⁷ para un hospital en Rotterdam (Holanda). **Figura 4.**

Estos ejemplos y otros muchos los podemos encontrar brevemente descritos en los catálogos que el estudio EPB ha ido editando periódicamente desde 1996, y en las numerosas publicaciones que recogen el legado de este singular diseñador.

En el caso de las tipografías diseñadas para un libro u otro tipo de publicación merecen también mención:

- la tipografía Xúquer para el catálogo *La imprenta valenciana* (1990) y la tipografía para la revista *L'Espill* (2003) de Enric Solbes;
- la tipografía Zenobia (arriba mencionada) para una colección poética de la Diputación de Huelva;
- la Canogar (2008) para el catálogo *Otras biología. Daniel Canogar*, y la SicFont (para la revista *Sic*), ambas realizadas por Tipode,⁸
- o de manera más experimental, la Atxaga (1999) de Alberto Botella para el libro *Alfabeto sobre la literatura infantil*. **Figura 5.**

Lo cierto es que, salvo Tipode, durante este periodo no surgió ningún otro estudio o fundición de diseño de tipografía.

Si bien la producción de tipografías es escasa (si la comparamos con la de Cataluña en la misma década), ocurre lo contrario con los proyectos de diseño editorial. Durante esta primera década empiezan a aparecer libros con un interesante tratamiento tipográfico.

⁶ Son muy numerosos los libros de varias tipologías que se concibieron en su estudio. Cabe destacar por su planteamiento, los diseñados para la editorial Tándem y un buen puñado de catálogos para el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), donde exploró en su interior y portadas, las posibilidades expresivas del diseño editorial. Muchos de ellos fueron concebidos conjuntamente con el diseñador Manuel Granell.

⁷ Es interesante destacar que la generación de diseñadores como Paco Bascuñán y Pepe Gimeno no tuvieron ninguna formación en diseño de Tipografías, pero no por eso dejaron de atreverse a proponer sus propios diseños unas veces en solitario y otras con la ayuda de expertos como Andreu Balius o técnicos como Carlos Rosell.

⁸ Tipode fue fundado en 2004 por el diseñador Ángel Álvarez. Canogar, Colegia, Parisi, Povera y L'horta son algunas de las tipografías creadas en este estudio.

Figura 3. Tipografía de rotulación realizadas por diseñadores valencianos.



Habana, 1999
Diseño: Lavernia y Cienfuegos



La tipografía Habana fue diseñada en 1999 ex profeso para la revista *Basa* del Colegio de Arquitectos de Canarias.

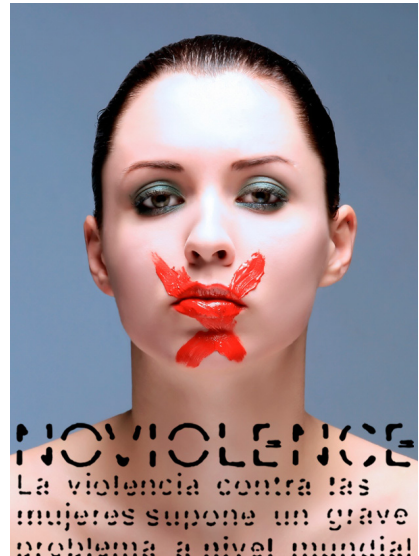
Fuente:
Lavernia y Cienfuegos.



Tipografías Bachiller y Supervivencia, 2002
Diseño: Ramón Pérez-Colomer

Tipografías publicadas en *Vaya tipo! 3*.

Fuente: Ramón Pérez-Colomer.

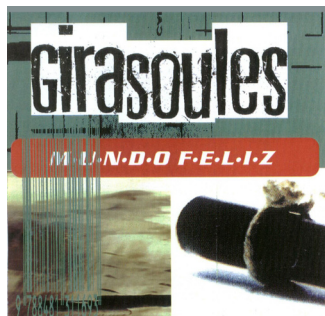


Tipografía NOViolence
Diseño: Duplo Comunicación Gráfica

Premio ADCV 2009, Bronce
Premio Plata en Anuaría 2009

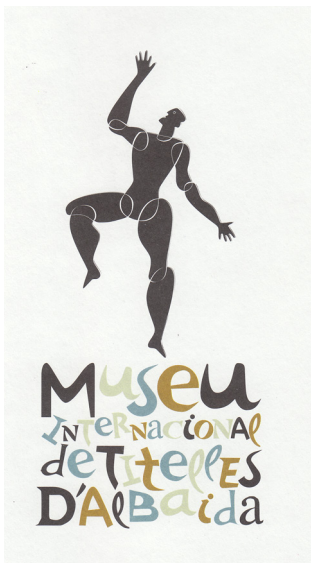
Fuente: Duplo Comunicación Gráfica.

Figura 4. Tipografías diseñadas por Paco Bascuñán.



◀ Tipografía Girasoules, 1998. Fuente: Coveralia.

Tipografía Titella, 1998. Fuente: Museu Internacional de Titledes D'Albaida



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
HIJKL MN

El procedimiento tipográfico se basa en la eficacia de las relaciones visuales. Cada época tiene sus formas visuales propias, y con ellas una tipografía propia.

Meholy-Nagy



tipo patera

▲ Tipografía Patera, 2001

Fuente de las imágenes:
Bascuñán, P. (2007). *Paco Bascuñán: diseño, vanguardia y compromiso, 12 de febrero al 30 de marzo de 2007*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Valencia: IVAM, pp. 20, 29 y 92.



Granada

Tipografía Granada, 2004

Soviet

Tipografía Soviet, 2004

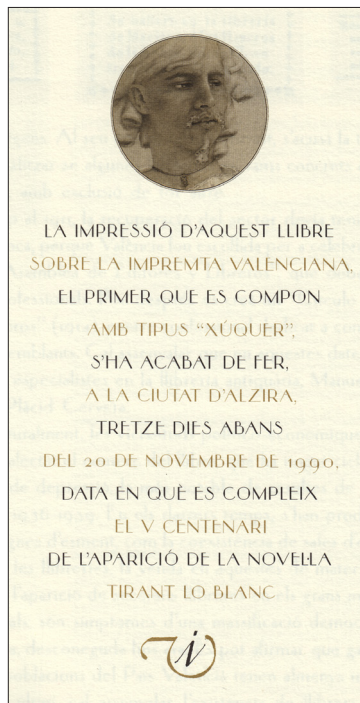
Tipografía Zuid, 2007
Diseño: Paco Bascuñán, Andreu Balius ▼

hospitalZUID

Figura 5. Tipografías para proyectos editoriales.



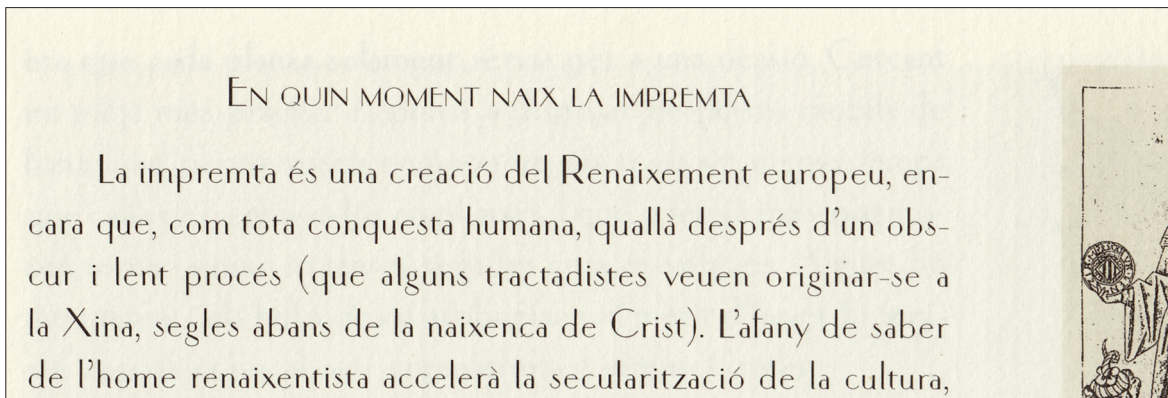
Arriba, la tipografia que dissenyà per a la cabecera de la revista literaria *L'Espill*.



En 1990 Enric Solbes en col·laboració amb Josep Palàcios dissenyà la tipografia Xúquer per al llibre *La impremta valenciana*. A la izquierda y abajo colofon y detalle del libro donde se puede observar la tipografía.

Fuente: Enric Solbes.

Marcotegui i Jaso, P., Peris i Verdejo, E. & Saràbia i Fosati, E. (1990). *La impremta valenciana*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, p. 53. ▼



Tipografia L'horta. Disseny: Àngel Álvarez para *D[x]i Magazine* dissenyada por Alejandro Benavent.



Fuente: Àngel Álvarez.

Algunos, diseñados por Antonio Ballesteros,⁹ constituyen un buen ejemplo. **Figura 6.** Los Bianuarios así lo reflejan también. Su calidad empieza a ser no sólo reconocida por los colegas valencianos sino también a nivel nacional e internacional. **Anexo 1.**

2.3. CONSTRUIR EL DISCURSO

La última década del siglo xx y la primera del xxi han sido especialmente ricas para la historia del diseño gráfico, gracias a la aparición de numerosos escritos de diseñadores, convencidos que nadie mejor que ellos para construir el discurso de la disciplina que practican (Campi et al., 2010).

En el caso de la Comunidad Valenciana, la mayoría de ellos corresponden a textos que aparecen en el catálogo de una exposición o una muestra. Un ejemplo de ello es el catálogo *Suma y Sigue del Diseño en la Comunidad Valenciana*,¹⁰ donde además de las contribuciones de varios diseñadores de larga trayectoria profesional como Nacho Lavernia y Paco Bascuñán, se suman las voces de historiadores como José F. Sánchez o Raquel Pelta.

Unas veces la reflexión sobre la actividad profesional nace a partir de una exposición individual (con un tono casi autobiográfico) o colectiva donde son la obra y su contexto el objeto de estudio. Tal es el caso del reciente libro *Pepe Gimeno 1999-2009*¹¹ (Gimeno, 2010) o de los catálogos citados de Paco Bascuñán.

Otras, por el mismo hecho de parar, pensar y escribir sobre la profesión. Este es el principal objetivo del libro *Articulado. Opiniones y reflexiones sobre el diseño*. Editado por la ADCV, recoge una interesante recopilación de textos sobre lo que supone diseñar hoy, escritos por diseñadores de diferentes disciplinas y nacionalidades.

Merece también mención la publicación de la *Sèrie Dissenyadors Valencians* editada por el Ayuntamiento de Castellón y la Universidad Jaume I. Este título corresponde a una

9 Antonio Ballesteros (1969), ilustrador y diseñador. En 2005 crea su propio estudio de diseño. Se especializa en diseño editorial. Realiza el diseño de publicaciones para el Espai d'art contemporani de Castelló, la Sala Parpalló y el Consorcio de Museos. Cofundador de ESTABLIMENT en 2009 junto a Ángel Álvarez, estudio de diseño gráfico especializado en edición e identidad corporativa. A mediados de 2011 se incorpora Enrique Casp. A los clientes mencionados anteriormente se suman la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, el Muvim y la Universitat de València. Dentro del proyecto ESTABLIMENT se han llevado a cabo talleres de tipografía y edición (Taller Contexto y Club del llibre). En 2012 crea FORMO, un estudio especializado en diseño editorial e identidad corporativa, que trabaja fundamentalmente la gráfica aplicada al ámbito cultural, poniendo especial énfasis en el desarrollo conceptual y el tratamiento tipográfico. FORMO LLIBRES es un proyecto editorial que pretende realizar publicaciones de pequeña tirada de arte, política, poesía, pensamiento, ilustración....

10 Esta exposición, producida por el Institut de la Petita i Mitjana Indústria Valenciana en el marco del Año Europeo de la Creatividad y la Innovación en 2009, mostró más de 250 piezas diseñadas entre el año 2000 y 2008 por empresas o diseñadores valencianos. Su objetivo principal fue poner en valor tanto el diseño como la actitud ante él, de los empresarios de la comunidad, así como su influencia en el trabajo de profesionales de todo el mundo. Su título es un homenaje a la primera revista valenciana de arte que publicó artículos de diseño llamada *Suma y sigue del arte contemporáneo* en los años 60.

11 Este amplio catálogo destaca en sus primeras páginas el proyecto de la tipografía Pepe, muestra las tipografías desarrolladas en la década para diferentes ámbitos y los proyectos editoriales más significativos.

colección de monografías sobre el trabajo de diseñadores valencianos. La serie es el resultado del DISVA XXI (Diseny Valencià): un proyecto de investigación sobre diseño valenciano, coordinado por los profesores de la Universidad Jaime I de Castellón Rosalía Torres y Wenceslao Rambla. En todas ellas, los autores hacen una revisión de la trayectoria profesional y de la obra, analizando por temas, tipologías de proyectos o por aspectos concretos (el uso de la imagen o la tipografía), cómo el diseñador aborda su trabajo. En diseño gráfico, un buen ejemplo de ello son los títulos *Lavernia*, *Cienfuegos y asociados: de la imagen al producto* (Tena, 2006) o *Juan Nava. Diseño gráfico para comunicar: imagen y tipografía* (Rambla, 2004). En ambos, pero sobre todo en el segundo, Rambla describe con detalle como Juan Nava selecciona, manipula y aplica la tipografía siempre desde el enfoque más apropiado al encargo.

También la Institució Alfons el Magnànim (Diputació de Valencia),¹² ha publicado algunas monografías dedicadas a diseñadores gráficos, dentro de su colección de arte *Itineraris*. Los títulos *Paco Bascuñán: diccionario en desorden* o *La Nave: un colectivo de diseño* son algunos de ellos.

Todas las publicaciones citadas, aparecidas la mayoría de ellas en la primera década del siglo XXI, se ocupan del diseño gráfico, en general, sin profundizar en el diseño de tipografías.

Sin embargo, la forma tipográfica, la letra, sí ha sido abordada por algunos autores desde diferentes perspectivas. Es el caso de Ricard Huerta que, desde 1992 y desde el ámbito de la educación artística, ha desarrollado diversos proyectos de investigación en la Universidad de Valencia, que han dado lugar a publicaciones como *Funció plàstica de les lletres* (1994), *Museo tipográfico urbano: Paseando entre las letras de la ciudad* (2008), *Ciudadana Letra* (2011) o, el más reciente editado en Lleida, *Lletres de ciutats* (2014).

También el diseñador Juan Nava reflexiona sobre la presencia de la tipografía en nuestro contexto urbano en su libro *Itinerarios tipográficos* (2004), y en su «cuaderno de notas» titulado *Letras encontradas* (2006).¹³ Estas publicaciones, y proyectos como la tipografía Refugio (2006) de Kike Correcher, suponen además la puesta en valor de un patrimonio ignorado durante décadas por las instituciones locales. **Figura 7.**

Por último, destacar la publicación ya mencionada en el capítulo anterior, *Semántica tipográfica* (Carrere, 2009) que explora las cualidades simbólicas y expresivas de la letra desde los principios de la retórica.

12 Los fines de la Institució Alfons el Magnànim (CECEL-CSIC) son estudiar y difundir la cultura de las humanidades en los ámbitos de interés valenciano, español y universal, así como promover actividades en aquellos temas que sean de interés para la sociedad valenciana. La colección *Itineraris* es una serie de monografías que se ocupa de difundir la obra de autores de diferentes disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la fotografía y que incluye también el diseño.

13 En ambos libros Juan Nava hace un estudio sobre los tipos de rotulación comerciales que han sobrevivido al paso del tiempo en algunos barrios de nuestra ciudad. Además de la publicación *Letras encontradas*, el proyecto se expone en un blog del mismo nombre donde se reproducen digitalizados los rótulos seleccionados.

2.3.1. Campgràfic

Sin duda, una de las contribuciones más importantes a la cultura tipográfica de esta comunidad es la aparición de Campgràfic en 2000. Desde entonces, la editorial ha publicado una interesante colección de libros de pensamiento y didáctica tipográfica, reeditando en castellano algunos textos clásicos de tipografía, y dando a conocer recientes proyectos de investigación en este campo. Esta editorial es, además, la primera en España especializada en tipografía.¹⁴ Esto evidencia, como comentan sus editores en las primeras páginas de *La nueva tipografía* (Tschichold & Pujol, 2003), la situación en la que se encontraba la reflexión tipográfica en nuestro país al inicio del siglo XXI.

Campgràfic ha supuesto, para toda una generación de diseñadores, la posibilidad de acceder a unos textos que en décadas anteriores eran difíciles de adquirir, por no decir imposible. También ha contribuido a ampliar la bibliografía existente en el mundo académico y a estimular la investigación sobre el diseño tipográfico nacional.

Los libros de esta editorial han tenido gran éxito no sólo entre los lectores españoles, sino también en varios países de Latinoamérica.

En cuanto al diseño de libros en sí, hay publicaciones valencianas recientes. Podríamos citar como ejemplos, *El llibre espai de creació* (Alcaraz, Bonet, Dauder & Keller, 2008) o *Sobre libros* (Pastor & Peiró, 2009). Ambos se ocupan de la creación del libro de artista. El primero es el catálogo de una exposición con el mismo nombre, que se realizó en la Sala Capitular de la Biblioteca Valenciana en 2008, y en la que el libro tipográfico tuvo su correspondiente apartado (Alcaraz, 2008, pp. 34-63). En ambos se aborda el uso de la tipografía, sobre todo, desde su vertiente expresiva y en el marco de esta tipología de libro. Si bien las autoras Berenguer (2009, pp. 48-55) y Pastor (2009, pp. 73-74) analizan el uso de la letra en *Sobre libros*, no se ocupan en profundidad de casos concretos.

Y, también ambos, son el resultado de la iniciativa investigadora y docente, en este campo, de varios profesores de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y su programa de investigación: Grabado y Estampación.

En concreto, una reflexión sobre el diseño editorial y la tipografía la encontramos en *El libro en el punto de mira del diseñador*, del diseñador e ilustrador Enric Solbes (2002)¹⁵, aunque en este no la hace en torno a su propia producción o la de compañeros de profesión, sino que se centra en la disciplina. Lo mismo ocurre con el manual del *Introducción al diseño editorial* (Zanón, 2007), editado en Madrid.

14 La editorial madrileña, también especializada en tipografía, **Tipo e** apareció en 2010.

15 Enric Solbes (1960-2009). Pintor, ilustrador y diseñador nacido en Alcoy. Su aportación al diseño gráfico valenciano es importante a pesar de su muerte prematura. Solbes desarrolló su carrera, principalmente, como ilustrador pero también como diseñador de libros para la editorial Bromera, en la que introdujo importantes cambios desde la perspectiva tipográfica (Farrando, 2009). Además de *El libro en el punto de mira del diseñador*, publicó *Jocs tipogràfics*, libro en el que reunió sus poemas visuales. El Ministerio de Cultura premió en 1991 su libro *La imprenta valenciana*. El último reconocimiento del Gobierno autónomo lo recibió por *Rondalles valencianes* en el año 2008.

2.3.2. Investigación académica y divulgación de la Tipografía

En la última década, ha aumentado considerablemente el número de cursos de tipografía y caligrafía impartidos en las escuelas de diseño, en las facultades y en los cursos de posgrado de la comunidad, para completar y ampliar la formación de los estudiantes de estudios superiores de diseño. Esto sin duda ha contribuido también a despertar el interés por esta especialidad y ha hecho que aparecieran publicaciones especializadas, trabajos de investigación y tesis doctorales.

Si bien hay un buen número de ellos que abordan la tipografía de manera tangencial, los trabajos centrados en el análisis de la tipografía aplicada al diseño gráfico son más bien escasos. La primera investigación que exploró las posibilidades expresivas y comunicativas de la tipografía aplicada fue la titulada *Funció plàstica de les lletres en les publicacions periòdiques il·lustrades espanyoles dels anys '50* (1992), tesis doctoral del mencionado Ricard Huerta. Las tesis de Concepción Romero (1998), José Luis Martín (2007), Elena Gutiérrez (2012) y Luisa María Pires (2012) estarían dentro de esta categoría. Sin embargo, las otras investigaciones abordan la tipografía desde otros ámbitos como el arte, en el caso de la correspondiente a Victoria Esgueva (2013); la escritura y la pedagogía en Almir de Souza (2012), la caligrafía en Ana Pinto (2012) o las artes gráficas/imprenta, en Pura Hernández (1994) Antoni Martínez (2009) y Anzhela Malyshava (2014).

Por otro lado, y a pesar de no ser muy numerosas las investigaciones realizadas en la Comunidad Valenciana, un estudio realizado por Carlos Oliva Marañón (2014), sitúa ésta área geográfica como la primera en España en número de tesis doctorales en materia de diseño gráfico.

En cuanto a las publicaciones nacidas en el marco de la enseñanza, podemos mencionar aquí algunos manuales como *Diseño gráfico editorial* (Magal Royo, Defez García, & González del Río Cogorno, 2007), una publicación de la asignatura del mismo nombre del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Escuela Politécnica Superior de Gandía, o el *Manual del curso de iniciación al arte de la composición e impresión tipográfica con tipos móviles* (Navarro, 2004) del Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Politécnica de Valencia.

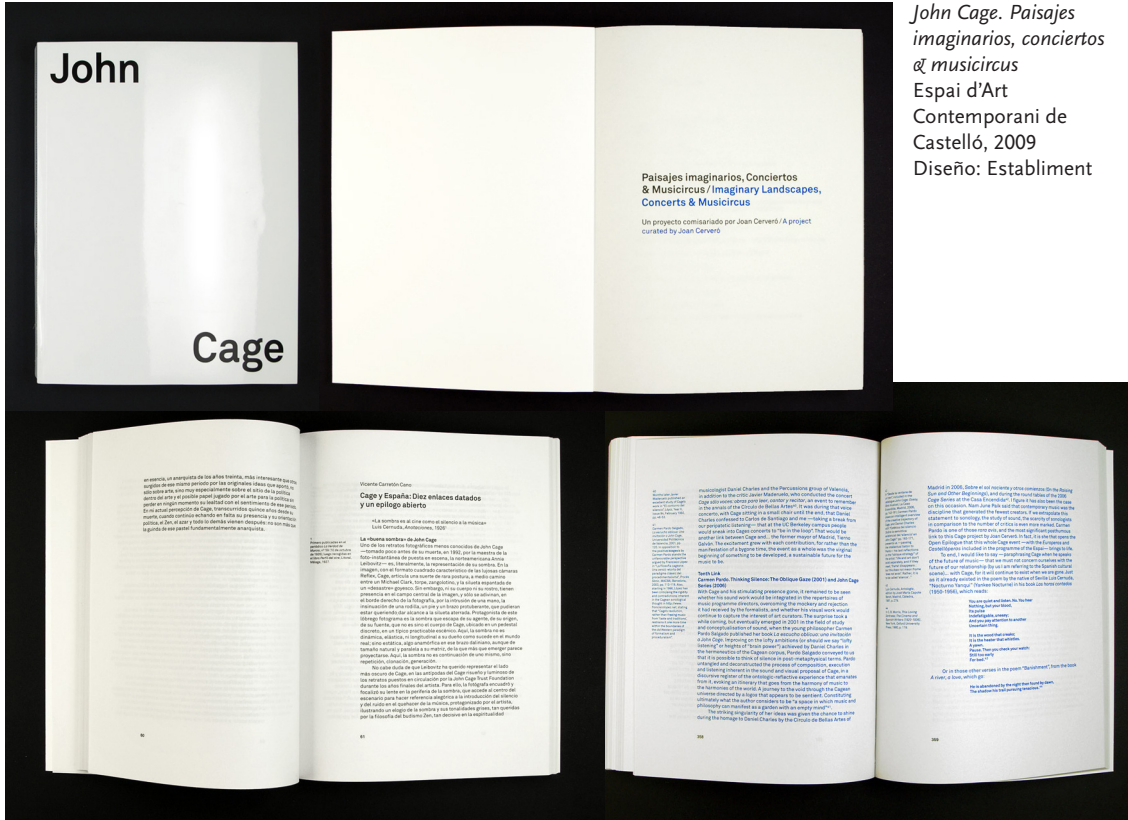
Otras publicaciones de diseño gráfico y tipografía surgieron en esta época, como las revistas *Iconographic*¹⁶ y *Bastarda*¹⁷, así como webs como, *Gráfica*, *Cuatro tipos*¹⁸ y *Disseny CV*, que desde entonces se ocupan de difundir y promover la cultura gráfica y tipográfica entre sus

16 *Iconographic Magazine*. Revista de teoría y cultura del diseño gráfico y tipográfico apareció en febrero de 2008. Es una revista de diseño gráfico y tipografía que aborda temas de análisis, teoría, práctica y experimentación gráfica. Se publicaron tres números. La editorial responsable del proyecto fue Campgràfic con el apoyo del Máster de Artes Gráficas de la Universidad Politécnica de Valencia.

17 Revista editada para el 4º Congreso Internacional de Tipografía, celebrado en Valencia en 2010.

18 Este espacio fue una aventura emprendida entre 2007 y 2011 por cuatro diseñadores periodísticos valencianos (Herminio Javier Fernández, Tomás Gorriá, Javier Pérez Belmonte y Diego Obiol), que quisieron compartir sus reflexiones sobre diseño periodístico en formato Word Press. Como periodistas, diseñadores y amantes de la tipografía, también se ocuparon de difundir todo tipo de noticias relacionadas con esta disciplina de hechos acontecidos en Valencia y fuera de ella.

Figura 6. Tipografías para proyectos editoriales.



John Cage. Paisajes imaginarios, concierdos & musicircus
Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2009
Diseño: Establiment



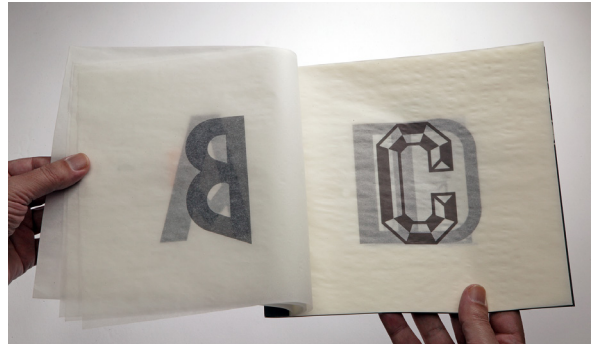
hent i al pensament individual, com un acte reflexió i acció. rla d'imatge pensativa» i, més concretament, esta «designaria així un estat indeterminat la fotografia com a «pràctica exemplarment tre] l'activitat i la passivitat».¹ Aqueix estudi e construïda amb el temps, que porta implícita terpretadora. La fotografia és la pràctica de em que aquesta pot ser el llenguatge que nt amb la seua presència i, en part, també e en deriva després de prendre-la correspon s, escrites o no dites, com les teories

1. Jacques Rancière, «La imagen pensativa», en *El espectador emancipado*, Eilapop, Castelló, 2010, p. 109. [*Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008]

17

Espais contingents. Estudi visual sobre la Universitat de València. Centre Cultural la Nau de la Universitat de València gener-abril 2014. Mario Rabasco.
Universitat de València, 2013
Diseño: Antonio Ballesteros
Tipografía Ferma, diseñada por Antonio Ballesteros.
Fuente: Antonio Ballesteros.

Figura 7. Tipografía urbana en Valencia.



Fuente: Juan Nava

▲ 27 letras encontradas en un paisaje urbano
Contra, 2006
Diseño: Juan Nava

◀ Imagen incluida en el blog del proyecto *Letras recuperadas*.



Itinerarios tipográficos. Un paseo por los viejos rótulos comerciales valencianos
ADCV, 2004
Diseño: Juan Nava

Con motivo del I Congreso de Tipografía, Juan Nava materializó en este librito la visión de los rótulos comerciales antiguos de Valencia con valor tipográfico y artístico.



Fuente: Kike Correcher.

REFUGIO



Alfabeto reconstruido a partir de la señalización de los refugios antiaéreos construidos en Valencia durante la guerra civil española. En la actualidad quedan tres refugios en Valencia con este peculiar rótulo, cuyo autor es desconocido.
Diseño: Kike Correcher, 2006

lectores. De contenidos de diseño más generales y con un formato de prensa, la revista *D[x]l magazine* también ha contribuido al crecimiento de la cultura tipográfica por su diseño, y por incluir en sus páginas tipografías de títulos creadas a propósito de cada número. Es destacable, de igual modo, que en Valencia, el diseño y en concreto la tipografía (aunque discretamente), consiguieron «colarse» en la actualidad de los medios no especializados. Ejemplo de ello son los artículos publicados por el diseñador y periodista Tomás Gorría en el diario *Levante*.

2.4. OTROS CONTEXTOS

Aparte de los contextos ya mencionados, en la Comunidad Valenciana surgieron otros espacios de reflexión en torno al mundo de la letra y el diseño editorial, como los museos en los que, además de exposiciones, tuvieron lugar otras acciones como mesas redondas, conferencias y talleres.

La primera ocasión en la que la tipografía llegó a los museos fue en el Institut Valencià d'Art Modern con la exposición «Ricard Giralt Miracle i la tipografia» en 1996. A esta siguieron las muestras «Mauricio Amster Tipógrafo» (1997), «Hendrik Nicolaas Werkman: obra impresa 1923-1944», (1998), «Helios Gómez 1905-1956»(1998), «Luis Seoane. Grafista» (2001),¹⁹ y «Enric Crous Vidal. De la publicidad a la tipografía» (2000), comisariadas o promovidas la mayoría por Carlos Pérez.²⁰

Con estas exposiciones, Carlos Pérez consiguió poner en el mapa del diseño a museos como el IVAM y, más tarde, al Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), al incluir el diseño gráfico en su programación habitual, mucho antes de que ningún museo español se lo planteara. Efectivamente, como afirma Raquel Pelta (2013), «fue el motor de un buen número de exposiciones que supusieron un antes y un después para la historia de la difusión del diseño gráfico en España» (párr. 5).

Durante la década que nos ocupa, y coincidiendo con su etapa en el MuVIM, se organizaron muy interesantes exposiciones de diseño gráfico. Sin embargo, no sería hasta la segunda década cuando el MuVIM tomara de nuevo la iniciativa de celebrar exposiciones

19 Esta exposición es mencionada por la valiosa colección de libros que se exhibieron en la muestra y la riqueza tipográfica que exhibían.

20 Carlos Pérez García (Valencia, 1947 - 2013) fue un experto en arte y pedagogía. Trabajó como conservador de los museos IVAM, MuVIM de Valencia y en el Reina Sofía de Madrid. Licenciado en Ciencias de las Educación por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, en 1989 entró a trabajar en el departamento de Comunicación y Didáctica del IVAM, institución de la que tiempo después sería conservador de material impreso y conservador jefe de la colección. En el año 2000, por invitación de Juan Manuel Bonet, entonces director del Museo Reina Sofía de Madrid, comenzó a trabajar como conservador en dicha institución. A partir del 2005 inició el programa expositivo del MuVIM, que centró en tres grandes líneas de carácter internacional que tradicionalmente no eran consideradas y no tenían cabida en otros museos de la ciudad: el arte gráfico (el cartel, la tipografía y el diseño actual), la fotografía y el libro ilustrado. Durante esta etapa promovió muestras como «Los hoteles de la imaginación», «Kipling ilustrado», «Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS (1926-1929)», «Max. Panóptica 1973-2010» ó «Miguel Calatayud, 1970-2010». En <http://dissenycv.es/grafico-i-editorial/fallece-carlos-perez/>.

específicas de tipografía. A partir de 2013, el museo ha programado no solo exposiciones, sino también actividades como charlas y talleres en torno a la tipografía. En 2014 se celebró la muestra «Cada letra cuenta una historia. Diseño de tipografía en España desde 1990», comisariada por Raquel Pelta. Una recopilación de trabajos de tipógrafos y diseñadores españoles, cuya trayectoria se ha ido consolidando durante la década de 2000 y que hoy son, algunos de ellos, reconocidos a nivel mundial. La exposición ofreció una visión amplia y muy actual del panorama tipográfico español y de lo acontecido durante esos años. Los diseñadores valencianos que participaron fueron: Paco Bascuñán, Pepe Gimeno, Nacho Lavernia y Alberto Cienfuegos, Juan Martínez y Joan Quirós.

De manera paralela a esta muestra, también se exhibieron en otros espacios del museo dos exposiciones con trabajos de tipografía de estudiantes de las Escuelas de Arte y Superior de Diseño de la Comunidad Valenciana, así como del Máster de Artes Gráficas de la Universidad Politécnica de Valencia, respectivamente.

Por último, cabe destacar como un hecho significativo el Taller Contexto. Un taller sobre tipografía y edición que se realizó en junio de 2011. A cargo de Ángel Álvarez y Antonio Ballesteros (Establiment, entonces), contó también con la colaboración del diseñador Sebastián Alós, Patricia Gil (en representación de Torras Papel) y José Luis Martín Montesinos en calidad de docente, editor de Campgràfic e impresor. Si bien en esta ocasión el taller tuvo una parte práctica, lo interesante de esta iniciativa es la búsqueda de un discurso reflexivo y crítico acerca de la edición de libros. Recientemente, y dando continuidad a las anteriores actividades, se ha iniciado el proyecto Open Publishing Room (OPR). Este propone encuentros o reuniones de aprendizaje activo, basadas en el diálogo entre diseñadores, docentes y estudiantes, cuya temática gira alrededor de la edición y el hecho de publicar.

En el 2009 se celebró, como se ha mencionado anteriormente, la exposición *Suma y Sigue del Diseño en la Comunidad Valenciana* (en esa muestra aparecen algunos de los ejemplos citados en este capítulo, tanto de diseño de tipografía como de libros). Entonces, sus comisarios señalaban con optimismo el buen momento que atravesaba el diseño en esta comunidad:

Estamos, sin duda, en el mejor momento del diseño valenciano. El trabajo de instituciones locales y estatales en la promoción del diseño, la creación de la ADCV, la visión y la confianza que muchas empresas han puesto en el diseño, la consolidación de despachos profesionales de prestigio y la tarea de centros de formación, que han sabido estructurar una enseñanza de calidad, han sido factores determinantes. Esa red de esfuerzos y talentos de la que hablábamos al principio, esa suma de iniciativas y trabajo a la que alude el título de la exposición, ha dado sus frutos. Empresas y diseñadores reciben premios nacionales e internacionales, ven publicadas sus obras en las revistas de mayor difusión y exponen en tiendas y museos de todo el mundo. (Institut de la Petita i Mitjana Indústria Valenciana, 2009, p. 13)

Como señalan los diseñadores, la claves habían sido: el apoyo de las instituciones, la confianza de los empresarios y la mejora de la formación académica.

Sin embargo, muchos de los proyectos puestos en marcha en este periodo tanto a nivel institucional como privado no tuvieron continuidad o se vieron perjudicados por la crisis económica que se inició en la Comunidad Valenciana a partir 2008. Las consecuencias empezaron a percibirse justo con el cambio de década. Con ella, se ponía a prueba si la cultura del diseño había calado o no en las instituciones públicas y en la sociedad valenciana.

Como se indicaba al inicio, esta aproximación a las actividades en torno a la tipografía y el diseño editorial, así como a la bibliografía existente, ha permitido observar cómo gracias a las iniciativas de un grupo de diseñadores valencianos la cultura tipográfica ha calado en la comunidad de diseñadores, docentes y estudiantes. Con lo que se puede afirmar que, durante la primera década del siglo XXI, se sentaron las bases para un desarrollo fructífero del diseño tipográfico y del buen uso de la forma tipográfica aplicada al diseño de libros en la Comunidad Valenciana.

Analizar el contexto socio-económico y cultural en el que trabaja el diseñador gráfico, que desarrolla proyectos de diseño editorial, y de qué manera estos acontecimientos descritos van a influir en su actividad profesional de la siguiente década, así como su relación con el sector de la edición en la Comunidad Valenciana, son cuestiones que quedan planteadas para futuras líneas de investigación. 🍷

3

Diseño de la investigación

3.1. LAS FASES DE LA INVESTIGACIÓN

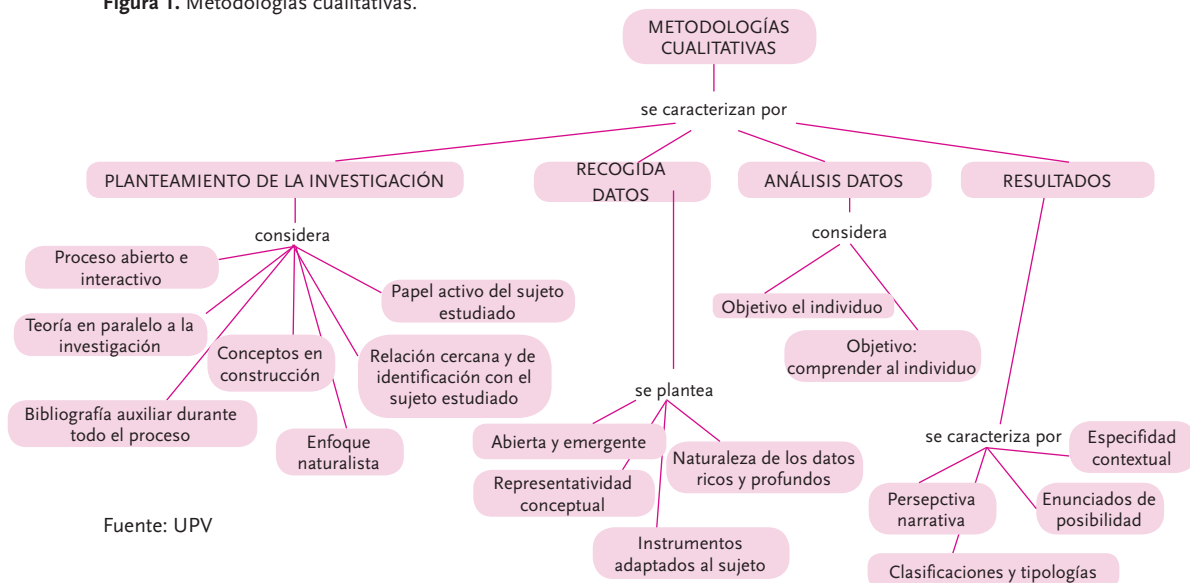
Como avanzábamos en la «Introducción», para abordar la hipótesis y los objetivos planteados se ha utilizado un tipo de «Investigación en el diseño» con un enfoque cualitativo (Corbetta, 2010 y Vallés, 1997). **Figura 1.**

De manera lineal, pero también bidireccional, se han ido completando una serie de fases durante todo el proceso de este estudio. A continuación, se describen estas fases, primero desde una perspectiva general, para después explicar las más significativas con más detalle.

Búsqueda bibliográfica

Partiendo de la hipótesis planteada, se realizó una búsqueda bibliográfica exploratoria sobre la documentación existente, que contribuyó a definir el planteamiento y los límites de la investigación (acotación temática, temporal y geográfica).

Figura 1. Metodologías cualitativas.



El marco teórico, la ficha de análisis y el contexto histórico-tipográfico

Definir todos los elementos o criterios que van a intervenir en el análisis ha resultado muy útil para nombrarlos y aplicarlos en cada caso de manera coherente. La estructura de los contenidos del marco teórico estableció también la de la ficha de análisis y sus contenidos. Algunos de ellos, tanto del marco teórico como de la ficha, han sido revisados, incluso durante la fase de análisis de las muestras, para ajustarlos mejor a los objetivos de la investigación y los requerimientos de los casos concretos.

La descripción del contexto histórico-tipográfico ha sido relevante para obtener una fotografía del estado de la cuestión en la actividad profesional, institucional y académica de Valencia con respecto al diseño tipográfico y editorial.

Para la elaboración de todo ello se utilizaron las siguientes fuentes: investigaciones existentes y documentadas (libros, informes, artículos, tesis, etc.); investigaciones basadas en fuentes secundarias (búsquedas de internet); y materiales de investigación de confección propia (entrevistas presenciales y *on line* a diseñadores y docentes).

Esta revisión bibliográfica ha sido útil también para la selección de los casos.

La definición de la muestra

La selección de la muestra se resolvió definiendo unos criterios a partir de la documentación existente: libros, catálogos, artículos, etc. Se elaboró un primer listado, de 205 títulos. La aplicación de los criterios ayudó a bocetar una segunda lista de 39 títulos. A continuación, hubo una tercera revisión, para, finalmente, seleccionar ocho libros.

Análisis de los casos

Una vez seleccionada la muestra, se procedió al análisis de cada caso. Para ello se combinó el análisis de contenido basado en parámetros (Llop, 2014) con entrevistas semiestructuradas (Corbetta, Fraile Maldonado, & Fraile Maldonado, 2007) a los diseñadores de los libros. A través de las mismas se contrastaron resultados y conclusiones, se ampliaron datos y se enriqueció el análisis con detalles que no habían sido registrados previamente.

Se entrevistó a los diseñadores Ángel Álvarez, Antonio Ballesteros, Manuel Granell, Pepe Gimeno, Vicente Ferrer y Begoña Lobo (Media Vaca) e Ibán Ramón. Y al editor y diseñador David Trashumante.

Para completar el texto, se realizaron gráficos explicativos de todos aquellos aspectos o detalles del análisis que lo requiriesen.

Las conclusiones

Todos los análisis finalizan con un apartado donde se hace una revisión del conjunto. El capítulo de conclusiones de esta investigación recoge los resultados de cada análisis y los generales derivados de todo el conjunto.

3.2. DESCRIPCIÓN DE LAS FASES MÁS RELEVANTES

3.2.1. La ficha de análisis

Como se explicaba en la «Introducción» de esta investigación, uno de sus objetivos era proponer una metodología para un análisis tipográfico del libro que fuera útil para el alumno, el profesor o el diseñador durante su proceso de trabajo creativo, así como para evaluarlo.

La descripción del proceso de diseño, así como su planteamiento como metodología de trabajo, es un tema ampliamente abordado desde los años sesenta, sobre todo en el ámbito del diseño industrial.

En principio, cualquier forma identificable de trabajar en el contexto del diseño puede considerarse como un método de diseño. Según Cross (1999): «Los métodos de diseño son todos y cada uno de los procedimientos, técnicas, ayudas o “herramientas” para diseñar. Representan un número de clases distintas de actividades que el diseñador utiliza y combina en un proceso general de diseño».

Se puede partir, como plantea Lauer (2011), de las tres acciones fundamentales para afrontar cualquier proyecto gráfico: pensar, observar, hacer. Las tres, explica, no son secuenciales, sino que se pueden dar a la vez y son la clave de las múltiples tareas que desempeña el diseñador, solo o en equipo, para desarrollar de manera eficaz el proyecto.

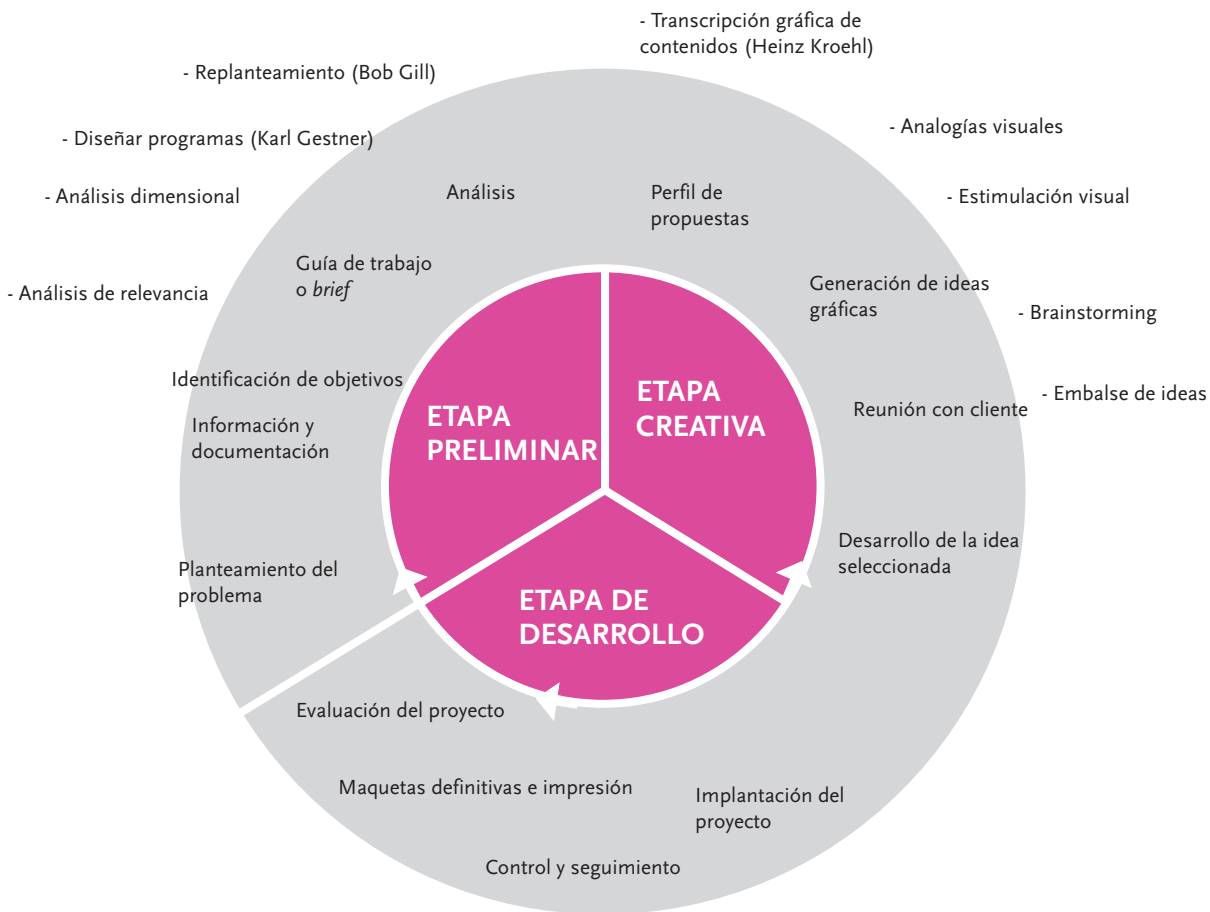
Gamonal (2011) cita a González Miranda (1994) y señala su definición del proceso de diseño aplicado al ámbito del diseño gráfico. Esta autora integra estas tres acciones principales en tres etapas: preliminar, creativa y de desarrollo (ver Figura 1). Alrededor de ellas figuran todas las acciones, sin tener en cuenta la pertenencia a ninguna de las etapas mencionadas ni considerándolas como secuenciales. Creyendo que este es un buen punto de partida, se han integrado las acciones que tienen que ver con el proyecto de diseño de libros y muy específicamente las relativas a la tipografía (ver Figura 2). Estas acciones a su vez, se enmarcan en un proceso de análisis, síntesis y evaluación. Cross (1999) cita a Jones (1992) para definir esta sistemática de diseño:

Análisis. Elaborar una lista de todos los requisitos de diseño y la reducción de éstos a un conjunto completo de especificaciones de rendimiento lógicamente relacionadas.

Síntesis. Encontrar soluciones posibles para cada especificación de rendimiento individual y desarrollar diseños completos a partir de éstos con el mínimo compromiso posible.

Evaluación. Evaluar la exactitud con la cual los diseños alternativos satisfacen los requisitos de rendimiento para la operación, manufactura y ventas antes de seleccionar el diseño final. (p. 34)

Aun referida al diseño de producto, esta sistemática es aplicable al proyecto editorial. Las acciones, que se contemplan en este estudio se enumeran a continuación.



Fuente: Elena González Miranda.

Para determinar los objetivos, contenidos, mensaje, público (lector), contexto sociocultural y estructura del libro:

- Planteamiento del problema
- Información y documentación
- Redefinición y límites
- Análisis

Para seleccionar formato, retícula, tipografía, uso de la tipografía:

- Generación de ideas gráficas
- Evaluación y selección
- Reunión con el cliente
- Desarrollo de la idea seleccionada

Para desarrollar el proyecto:

- Realización de maquetas, pruebas, impresión
- Implantación del proyecto
- Evaluación del proyecto



- Análisis**
- Síntesis**
- Desarrollo**

Figura 2. Proceso del Diseño según González Miranda. Sobre este se superponen (en negrita) los aspectos que tienen que ver con la tipografía en el libro.

Por otro lado, establecer una metodología para el análisis es el primer paso para reflexionar y poder construir un discurso en torno al diseño del libro valenciano. La ficha de análisis permite explicar no solo cómo son los objetos, sino por qué son, cómo comunican y a quién, desde la perspectiva de la tipografía.

Y es que el uso de un método no sólo aumenta las aptitudes y capacidades del diseñador, sino que además le permite abordar cualquier tipología de proyecto o de temática. En el ámbito educativo, los métodos mejoran la pedagogía del diseño, por un lado, y la comunicación sobre el propósito y el valor del diseño en sí mismo (Conley, 2004).

La estructura de la ficha

La ficha se configura en torno a la posición del estudiante o el diseñador que tiene que tomar dos decisiones cuando aborda el diseño de un libro: elegir la tipografía más adecuada y utilizarla convenientemente, considerando unos criterios de carácter formal, funcional, semántico y técnico.

Ante el libro en su conjunto, la ficha propone descomponerlo en todos sus elementos, empezando por todos los que tienen que ver con la macrotipografía para llegar al detalle desde la microtipografía.

El análisis se inicia con una ficha bibliográfica que identifica la pieza. A continuación, se plantea la definición del libro en cuestión: sus contenidos, sus objetivos de comunicación y el contexto en el que ha tenido lugar. Una vez recogida toda la información acerca del libro se procede a analizar todos los elementos que intervienen en la forma tipográfica.

El documento concluye con una reflexión acerca de todos los aspectos tratados en su conjunto y de cómo cada uno de ellos contribuye a comunicar el mensaje de la publicación. Aunque la ficha está descrita de manera lineal, su uso rápidamente nos plantea la revisión constante de todas sus partes de manera bidireccional (ver el documento al final de este capítulo).

3.2.2. Criterios de selección de la muestra

En este estudio se ha optado por una selección de una muestra no probabilística, basada en criterios que tienen que ver con el contexto cultural donde se sitúan los casos, buscando la representatividad y la heterogeneidad en el conjunto, según los aspectos que hemos desarrollado en el marco teórico. El número de la muestra se ha decidido conforme a la profundidad del análisis. Así, se decide que ocho volúmenes son suficientes para analizar todos los aspectos de la forma tipográfica que pueden entrar en juego. Esta muestra no resulta representativa para hacer extensivas las conclusiones sobre el diseño de libros a toda la Comunidad Valenciana. Pero sí permite un acercamiento de forma exploratoria y visualizar qué tendencias han tenido lugar.

Como punto de partida, se han analizado cuáles han sido los criterios de selección

empleados en publicaciones o investigaciones precedentes con unos objetivos similares a los nuestros. A continuación, se ha hecho una revisión de las selecciones de libros publicadas con anterioridad, dentro y fuera de la Comunidad Valenciana, así como de las convocatorias/concursos/premios que se ocupan del diseño editorial.

Todo este trabajo de campo ha ido perfilando los que serán los criterios de selección finales.

Referentes de selecciones anteriores, publicaciones y premios

Libros de diseño gráfico especializados en diseño editorial

Se ha observado, en primer lugar, cuáles han sido los criterios que han adoptado algunos autores de reconocido prestigio en sus propias selecciones, para después decidir cuáles son los más adecuados en el contexto acotado. Se trata de libros que abordan el diseño editorial con fines divulgativos o didácticos. Están, la mayoría, publicados por editoriales especializadas en diseño gráfico.

La mayoría de estas publicaciones seleccionan los libros según categorías que hacen referencia a aspectos generales del libro. Es el caso, por ejemplo, de *Diseño de libros contemporáneo* (Fawcett-Tang, 2004), donde se analizan, entre otros puntos, la retícula, la tipografía o el uso de la imagen del libro seleccionado, pero señalando solo por qué ese libro es interesante en esa categoría. En otras, simplemente, se ordenan según tipologías editoriales con comentarios sobre el uso de la tipografía breves, ya que analizan muchos casos (Rob, 1997; Shaughnessy, 2006), o sin comentarios, solo con una ficha técnica (Sala, 2002).

De entre las publicaciones existentes editadas en España, *Type at Work* (Balius, 2003) y *TypoMag* (Henestrosa, Meseguer, & Scaglione, 2010) son, sin duda, las que analizan el objeto desde el punto de vista de la tipografía de una manera más completa. Así, se aproximan mucho al tema tratado por la investigación, a la vez que proponen un análisis por categorías. Se desecha la opción de Laura Meseguer, porque su objeto de análisis es la revista, y se opta por la propuesta de Balius. Este selecciona los libros que va a analizar según tres criterios:

- Uso expresivo en el libro
- Transparencia tipográfica (funcionalidad)
- La tipografía como actitud

En el tercer criterio, el uso de la tipografía contribuye a ofrecer una experiencia ideológica.

Se toman del modelo de Balius los tres criterios, porque responden a un planteamiento básico y genérico que puede ayudar a separar las posibilidades de elección en dos grandes grupos: libros con un planteamiento funcional y libros con un planteamiento emocional en su diseño y en la elección de la tipografía.

Webs donde se aborde la tipografía en uso

Se trata de webs donde se analiza el uso de una determinada tipografía. Pueden ser portales de diseñadores de tipos que muestran el uso de sus diseños, como es el caso de Typeto-

gether, o webs sobre tipografía que seleccionan proyectos por temática, soportes o tipografías utilizadas, como *Fonts in use*.

En las consultadas, en cualquier caso, los libros son seleccionados en base a unos criterios muy generales.

Exposiciones / catálogos de exposiciones celebrados dentro, y fuera de la Comunidad Valenciana

La revisión de los catálogos publicados con motivo de la celebración de exposiciones de diseño, de la comunidad y fuera de ella, ha sido útil para ver qué piezas y qué profesionales destacan a lo largo de la década y ver en qué categorías se incluyen. El catálogo, por ejemplo, de *Suma y sigue del diseño en la Comunidad Valenciana* permitió recoger qué consideraron los comisarios que era significativo, en la década y en los últimos 25 años. En general, todas estas publicaciones ordenan los trabajos seleccionados por tipologías.

Se han revisado, de igual modo, exposiciones de temática muy cercana a la nuestra, como es el caso de los libros de artista. Algunos volúmenes de la exposición *Sobre libros, o El libro, espacio de creación*, coinciden con la tipología de los libros que se pretende analizar.

Las selecciones fuera de nuestro ámbito geográfico permitieron observar la proyección y la importancia de algunos trabajos para los profesionales de otros contextos culturales. Es el caso de *Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España* (Rodríguez Núñez, J. A., & Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2008), o *Listos para leer* (Satué, Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación, & Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2005), ambas de gran difusión nacional e internacional y recogidas en sus correspondientes publicaciones.

En el primer libro, el autor plantea sus criterios en base a las fuentes bibliográficas consultadas, a tipologías de libros, a la accesibilidad de los mismos y a su gusto personal. Por otro lado, da prioridad en la selección a los libros realizados por los artistas frente a los diseñados por profesionales gráficos. Pero dado que considera que las fronteras entre ambos están en «proceso de disolución» (p. 15), no excluye algunos casos que estima interesantes. Para la muestra que nos atañe, se han revisado/seleccionado aquellos catálogos de exposiciones que aparecieron en esta selección, diseñados por diseñadores valencianos o editados en la Comunidad Valenciana.

En *Listos para leer*, Enric Satué (2005) hace una selección de libros publicados en España entre 2000 y 2005. Para ello empieza clasificando el libro español en tres ámbitos:

1. Libros convencionales, es decir, producidos según el patrón tradicional, publicados por editoriales de sólida reputación y distribuidos para su comercialización en librerías y grandes superficies.
2. Libros no convencionales, es decir, producidos según el patrón tradicional pero publicados por editoriales de modesta estructura y más reciente implantación, cuya naturaleza permite abordar sus ediciones desde criterios menos rígidos, aunque participando de la distribución y comercialización convencionales.

En el mismo apartado, figura también un valioso activo de producción no convencional definido por editoriales de venta directa, ediciones para su distribución y venta en quioscos, libros de arte

de museos y fundaciones, así como la gama de libros no venales destinados a la promoción y prestigio de instituciones públicas y privadas, así como de empresas en general.

3. Libros de artista, agrupados en torno a una nueva dimensión del libro —y en cierto modo los menos convencionales—, al tratarse de intervenciones de artistas plásticos que contribuyen a explorar los límites del diseño editorial, abriendo expectativas a los diseñadores más o menos condicionados por las exigencias de un producto cultural netamente comercial. (p.15)

Las editoriales valencianas seleccionadas aparecen en el segundo grupo (Campgràfic, Pre-textos y Tres i Quatre). En cuanto a museos o galerías, menciona el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM).

Del tercer grupo, destacan las iniciativas de La Imprenta y de los diseñadores Bascuñán y Gimeno.

En cuanto a la acotación temporal, Satué considera un momento clave el cambio de siglo, marcado por la globalización y la innovación tecnológica informática.

La exposición *Petits editors / grans llibres* (2009), comisariada por Rosa Llop, Sebastià Fàbregas, Jaume Pujagut y Álvaro Sobrino, forma parte de un proyecto cuyo objetivo es dar visibilidad a las pequeñas editoriales españolas. Ante un panorama rico y diverso, la selección de las 101 empresas presentes en la muestra puso el foco en la diversidad de estrategias que los editores utilizan para resistir en un panorama dominado por las grandes corporaciones y los cambios que conlleva la digitalización del sector. Así, se tuvo en cuenta la actitud emprendedora y la trayectoria o la aplicación de estrategias basadas en la especialización, y en valores como las sostenibilidad, la colaboración o el trabajo en la red de las editoriales, de tal manera que quedaran representadas por estos valores, así como por la calidad de los contenidos, del diseño o de ambas (en la gran mayoría).

Si bien esta muestra puso el punto de mira en las editoriales no convencionales, la selección resulta útil para comprobar el estado de la cuestión desde otra perspectiva. Así, se ha podido comprobar que algunos de los libros localizados bajo otros criterios más próximos a los marcados por esta investigación, también están presentes en selecciones que observan el libro desde su globalidad, pero siempre bajo el parámetro de su calidad en todos sus aspectos, incluido el diseño.

Las editoriales valencianas en *Petits editors / grans llibres* fueron las siguientes: Campgràfic, Edicions de Ponent, Ediciones Trashumantes, Media Vaca, Milimbo y Pre-textos.

La exposición *Tres décadas de diseño*. ADCV celebrada con motivo del 30 aniversario de la fundación de la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana, presentó una selección de 66 piezas de diseño editorial realizadas entre 1995 y 2015. De todas ellas se tomaron los datos de 19 publicaciones que reunían los requisitos de la investigación.

Selecciones en publicaciones especializadas dentro y fuera de la Comunidad Valenciana

Son publicaciones que no tienen un carácter didáctico, sino, más bien, divulgativo.

Se han revisado las publicaciones que recogen el trabajo de los diseñadores de la comunidad desde varias perspectivas:

- Publicaciones de la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (en adelante ADCV). Recogen una selección de trabajos de diseñadores valencianos, ordenados por tipologías y escogidos por un jurado compuesto por profesionales de relevancia nacional e internacional. Son los *Bianuarios* y otros documentos editados por dicha asociación.
- Publicaciones de divulgación dentro de la Comunidad Valenciana. La colección *Sèrie Dissenyadors Valencians*, por ejemplo, presenta monografías que analizan ampliamente la obra de una selección de diseñadores.
- Publicaciones de los propios estudios de diseño, donde se presentan los trabajos de una determinada etapa y se reflexiona sobre su trabajo.

A nivel nacional, son muchos los trabajos de profesionales valencianos que se han destacado en diferentes publicaciones. Se han revisado, por ejemplo, las ediciones del 2002 y 2007 de *Editorial made in Spain*; todos los *Select* publicados en la década seleccionada, así como revistas especializadas de divulgación nacional como *Ètapes*, *Visual* o *Experimenta*.

Esto ha resultado útil para valorar la presencia de los diseñadores valencianos a nivel local y nacional en esa etapa en concreto.

Premios / concursos dentro y fuera de la CV

La revisión de los premios, tanto en el ámbito local como a nivel nacional e internacional, ha contribuido, igualmente, a recoger datos que indican, como en anteriores apartados, la relevancia de los proyectos reseñados y nos es útil para nuestra propia selección. Se observa que, efectivamente, hay presencia de diseñadores valencianos en algunas convocatorias de señalada trayectoria como los *Premios Visual Daniel Gil*, *Premios Laus*, *Premios Anuarial*, o los *Certificate of Typographic Excellence*.

3.2.3. La definición de la muestra

La búsqueda anterior ha permitido determinar cuáles podrían ser los criterios a tener en cuenta en el contexto definido. Estos son los siguientes:

Diversidad de tipologías / selección de tipologías

Cada tipología presenta unos condicionamientos estéticos y funcionales muy diferentes. Para esta muestra, seleccionamos algunas de ellas para que, precisamente, aparezcan problemáticas de diseño distintas. Como la extensión de esta investigación no permite abordarlas todas, este criterio solo será válido desde esta perspectiva.

Durante la búsqueda de los libros para la selección, se han recopilado todos aquellos volúmenes que se han destacado durante la década, bien porque aparecen en las selecciones mencionadas, bien porque han recibido alguna mención o premio. En el proceso se han desestimado las agendas, los folletos, los catálogos de producto, los programas de mano y

los CD, por considerar que no son idóneos para un análisis tipográfico, ya que su volumen de texto es menor que el resto de las tipologías mencionadas en la mayoría de los casos. Aunque, en un principio, se excluyeron los libros de artista, se han considerado algunos títulos por el interés tipográfico que pueden tener para esta investigación.

En total se han registrado 200 obras. Las tipologías de libros que han aparecido son las siguientes:

- Catálogos de arte: 88
- Libros divulgativos (de contenidos varios/de carácter institucional/de tipografía/de empresas): 60
- Libros de literatura ilustrada (álbum ilustrado y cómic): 29
- Literatura (poesía, ensayo o novela): 13
- Excepciones y experimentos: 10

Llama la atención que el mayor número de libros que destacan por su diseño son catálogos de exposiciones. El siguiente lugar lo ocupan los libros de divulgación, la mayor parte de ellos de carácter institucional (informes de entidades, memorias, etc.). Los libros de literatura ilustrada, álbumes ilustrados y cómic, constituiría el tercer grupo más numeroso. Los libros de poesía y los de experimentación tendrían una presencia poco significativa.

Con esto queda patente que en la profesión destacan los libros *no convencionales* y *los libros de artista* frente a los *convencionales*. Por ejemplo, si se toma como referencia el premio al «Mejor libro valenciano» que otorga la Generalitat, prácticamente todos pertenecen a la primera categoría.

De hecho, Enric Satué (2005) afirma que en España no ha habido una editorial o editoriales (salvo honrosas excepciones, como Alianza en la etapa de Salinas, Pradera y Gil), capaces de establecer un marco de referencia de una cultura gráfica editorial, como ha ocurrido en Inglaterra, por ejemplo, con Penguin o Faber & Faber.

Si bien a nivel nacional se puede decir que esto está cambiando, no ocurre lo mismo en la Comunidad Valenciana, a la vista de los resultados de esta búsqueda. Así como también lo refleja la selección de Satué, no hay presencia de editoriales convencionales en las selecciones mencionadas con libros de diversas tipologías. Los diseñadores gráficos valencianos ven más gratificante su trabajo aplicado a productos no competitivos en el mercado editorial, como los catálogos de exposiciones en el marco institucional, o los libros de empresa o promocionales a nivel privado, que los que sí lo son.

En el capítulo primero se hacía referencia a las posibles tipologías de libro a incluir en esta investigación. La búsqueda de una muestra que fuera significativa ha determinado, finalmente, cuáles son dichas tipologías, cuyas características se definen a continuación:

Libros de arte /catálogos de arte

Libro que recoge, recopila y documenta, de forma ordenada, la información de una muestra o evento artístico. Aporta información sobre el artista, su relación con el contexto artísti-

co contemporáneo y supone un registro para el espectador y la institución que promociona el hecho expositivo. Su publicación acrecienta el valor de la obra artística en el mercado.

En nuestra muestra se han incluido, también aquí, los catálogos de los estudios de diseño.

Libros divulgativos / institucionales

Se trata de libros que dan a conocer a la sociedad un hecho, un suceso o una idea de interés general. Están dirigidos a todo el público o solo a un sector de la sociedad. Se caracterizan por utilizar un lenguaje muy claro con un uso limitado de tecnicismos.

En esta tipología se han encontrado muy diversas temáticas: publicaciones sobre teatro, arquitectura, informes de entidades o empresas privadas, etc., pero la mayoría de carácter institucional como museos, fundaciones o asociaciones. Publicaciones en torno al tema de la tipografía: textos de pensamiento y didáctica tipográfica.

Libros de literatura ilustrada

Publicaciones literarias, novelas, poemas o cuentos ilustrados.

Libros ilustrados (álbum)

Se incluyen en esta categoría todas las obras literarias dirigidas, por lo general, a un público infantil, que se caracterizan por aunar en la misma página el texto y la imagen. Suelen ser de pequeña extensión (entre 26 y 32 páginas). Según Teresa Durán (2000), su objetivo principal es la comunicación visual, no la oral o literaria, y contiene importantes experimentaciones semánticas en el terreno gráfico, heredadas no tanto de la pintura como del cine o la publicidad.

Excepciones / experimentos

La tipología, el tema que aborda el libro, la función del mismo y sus objetivos como objeto de comunicación verbal y visual, serán los elementos que lo definan.

En definitiva, se trata también de que el libro tenga unos contenidos que permitan un análisis conceptual y formal, que permitan establecer un relación coherente entre concepto y forma, entre lo que se trata de transmitir y cómo se transmite.

Distribución geográfica y temporal

Sin hacer un cálculo estadístico, se aprecia que la mayoría de los libros que han aparecido en la búsqueda inicial son obra de diseñadores de la provincia de Valencia. A priori, se planteó seleccionar un volumen por año para abordar el estudio a lo largo del tiempo. Finalmente, fueron determinantes otros aspectos del libro, como la selección tipográfica frente a la temporal, pero se procuró que estuvieran representados los años en los que hubo un mayor número de títulos seleccionados. Los años 2006, 2008 y 2009 son los más numerosos.

En cuanto a la distribución geográfica, la cantidad de libros de la selección diseñados fuera de la provincia de Valencia apenas alcanza la quincena.

Hitos / contexto socio-cultural-político

Son aquellos libros que, por aparecer en exposiciones, tener premios o haber sido destacados de alguna otra manera a nivel local, nacional o internacional, tuvieron un impacto en el contexto que nos ocupa.

Los diseñadores

La búsqueda de piezas seleccionadas previamente en publicaciones o concursos ha llevado a una selección de diseñadores. Así, se observa que algunos de ellos aparecen repetidamente en nuestro registro. Y también, un amplio abanico de perfiles profesionales y personales: diseñadores con una amplia trayectoria pero también diseñadores jóvenes que han iniciado en esta década su labor profesional.

Mayoritariamente, han resultado ser diseñadores de origen valenciano y que desarrollan su actividad en Valencia. Pero si el libro reúne las características definidas, también se han considerado los casos de:

- diseñadores que no son de origen valenciano, pero que desarrollan su actividad en Valencia;
- diseñadores de origen valenciano, pero que desarrollan su actividad en Valencia y en otros ámbitos geográficos.

Diversidad de editoriales

Para aproximarnos al contexto de la edición en la Comunidad Valenciana, se ha procurado que, en la selección, cada libro fuera de una editorial diferente, dejando para posteriores investigaciones el análisis de la relación entre el diseño y la edición en nuestro contexto geográfico.

Los anteriores criterios de selección responden al contexto socio-cultural de la zona y el periodo en el que se ha acotado esta investigación. A continuación, se describen los criterios que contemplan aspectos formales y de comunicación:

Uso funcional de la tipografía

La tipografía tiene un tratamiento básicamente funcional. Hablamos de «transparencia tipográfica». El diseño se concibe desde un punto de vista práctico y desde una estética de comunicación basada en lo funcional. La forma al servicio de la legibilidad.

Uso emocional de la tipografía

El enfoque del diseño es muy emocional. La tipografía está al servicio del mensaje de una manera muy expresiva. La funcionalidad pasa en algunos aspectos a un segundo plano. La forma y los recursos gráficos adquieren relevancia.

Diversidad de planteamientos gráficos dentro de unos estilos (tradicional, moderno, posmoderno, etc.)

Se trata de seleccionar libros que tengan un planteamiento gráfico que responda, en princi-

pio, a un estilo gráfico determinado (aunque no es necesario que lo sea estrictamente). Este estilo gráfico será, en términos muy generales: clásico, moderno o posmoderno. También libros cuya tipografía sea históricamente relevante por su calidad o influencia en diseños posteriores. También será un factor determinante que la tipografía haya sido diseñada en la década estudiada, por lo que aporta de novedad y originalidad al proyecto.

Fuerte relación entre la forma de la tipografía (semántica) y el contexto del libro

Es el caso de los libros en los que la tipografía fue diseñada o adaptada en su composición al contexto de manera muy evidente y con una fuerte relación entre el tema y la forma del libro.

Así, los criterios generales serán:

- Libros con un enfoque de uso funcional de la tipografía.
- Libros con un enfoque de uso expresivo/emocional de la tipografía.

En cualquier caso, se tendrá en cuenta que sea susceptible de ser analizado, tanto por su cubierta como por su interior. Estos serán los dos grandes grupos.

En resumen, la selección se basa en los siguientes criterios:

1. Libros con un planteamiento de diseño con una fuerte relación entre la forma de la tipografía y el concepto del libro. Libros cuya tipografía haya sido concebida especialmente para esa publicación (a medida).
2. Diversidad de contenidos y tipologías dentro de la selección (arte, tipografía, institucional, etc.) para poder analizar el uso de la tipografía en un variado abanico de contextos.
3. Diseñadores relevantes en la Comunidad Valenciana con amplia experiencia y una trayectoria significativa en el terreno de la edición. También diseñadores jóvenes con propuestas renovadoras o más arriesgadas.
4. Diversidad de usos tipográficos y de retícula. También libros cuya tipografía sea relevante en la historia por su calidad o influencia en diseños posteriores.
5. Diversidad de editoriales de la Comunidad Valenciana.
6. Que hayan sido diseñados en diferentes años de la década y en diferentes provincias.
7. Libros reconocidos por premios o selecciones que tuvieron un impacto en el contexto acotado.

Por último, fueron determinantes en la elección final los siguientes aspectos:

- la posibilidad de acceso al libro en cuestión;
- el permiso del diseñador para el análisis y la publicación del mismo; su colaboración en las entrevistas y en la cesión o préstamo de los posibles materiales de análisis.

La selección definitiva y los criterios aplicados en ella se pueden ver en la Figura 3.

3.2.4. Las entrevistas

Como se ha indicado anteriormente, para completar el análisis se ha optado por la utilización de la entrevista *semiestructurada* y *focalizada*. *Semiestructurada* (Corbetta, 2010), porque parte de un «guion», que trata los temas de manera general, pero también se detiene en los detalles que sean necesarios para recopilar toda la información; el entrevistador tiene libertad para plantear la conversación según le convenga en cada momento y las respuestas son abiertas. Y *focalizada* (Valles Martínez, 1997), porque los entrevistados ya han estado expuestos a una situación concreta; el investigador ha estudiado dicha situación y la ha analizado; el guion se ha elaborado a partir del análisis; y la entrevista se centra en las experiencias de los entrevistados con el objetivo de contrastar las hipótesis y añadir al análisis sus aportaciones.

Se han preparado preguntas abiertas, dando oportunidad a recibir más matices en la respuesta, para ir entrelazando temas.

3.2.4.1. Entrevistas a los diseñadores

Objetivos de la entrevista

A través de las entrevistas se pretendía alcanzar los siguientes objetivos:

- Conocer la opinión de los diseñadores para contrastar las hipótesis que plantea la investigación.
- Contrastar la «interpretación» que se ha hecho del libro, de lo que «comunica», con las intenciones de comunicación del propio diseñador.
- Resolver dudas de carácter técnico, como nombres de tipografías o soportes de impresión.
- Ampliar y enriquecer el análisis con detalles o datos que no han sido registrados previamente.

Entrevistados

- Ángel Álvarez (en calidad de diseñador de tipografía)
- Antonio Ballesteros
- Campgràfic
- David Moreno (como diseñador y editor)
- Eduardo Manso (en calidad de diseñador de tipografía)
- Ibán Ramón
- Manel Granell
- Media Vaca (Vicente Ferrer y Begoña Lobo)
- Pepe Gimeno

3.2.4.2. Entrevistas y consultas a expertos

Objetivos de la entrevista

Las entrevistas a expertos o docentes se plantearon con un carácter muy distinto. Con las preguntas se trató de indagar acerca del objeto de estudio con expertos que trabajan con problemas similares a los planteados en esta investigación. Se trataba de:

- Conocer la opinión de los diseñadores para contrastar las hipótesis que plantea la investigación.
- Analizar algunos de los criterios que plantea la investigación

Entrevistados

- Rosa Llop (diseñadora y docente investigador)
- Juan Jesús Arrausi (docente investigador)

En un primer momento, se elaboraron unas preguntas generales que pudieran ser válidas para cada una de las tipologías de entrevistados. A continuación, y dependiendo del análisis, se preparó un cuestionario que atendiera las necesidades de cada caso.

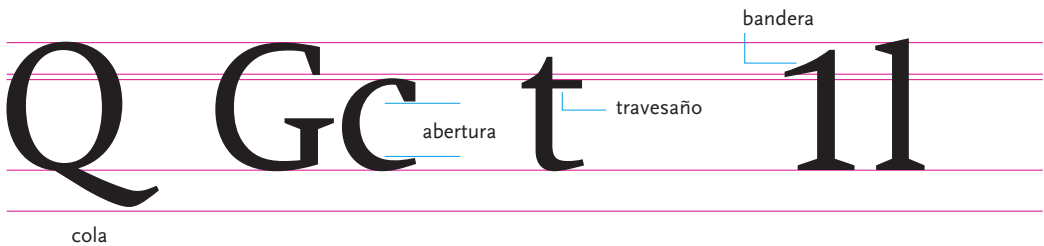
Como estaba previsto, las entrevistas se realizaron una vez acabada la redacción de cada análisis. El siguiente paso fue revisar el análisis con toda la información recogida. En la mayoría de los casos, ha sido útil para confirmar las teorías planteadas. Pero sin duda, el aspecto más interesante de esta fase ha sido el acercamiento al objeto de estudio a través de su creador y lo enriquecedor como experiencia que resulta esto para el investigador.

A continuación, se presentan una tabla con la selección de libros y la ficha de análisis. 📖

Ficha de análisis

*

PARTES DE LA LETRA. VOCABULARIO BÁSICO



* Este análisis es un documento abierto. Las preguntas quieren ser orientativas para todos los casos. Pero pueden eliminarse si no proceden. Igualmente pueden añadirse los epígrafes que el caso en particular lo requiera.

1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Título			
Autor/es			
Lugar/Editor/ Año			
Impresión		N° de pág / imág.	
D.L.		ISBN	
Formato y encuadernación		Idiomas	
Diseño		Maquetación	

- Datos bibliográficos de la publicación (cuadro arriba)
- Tipología
- Diseñador/es

2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

- Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar.
- Público objetivo.
- Contexto socio-cultural.

3. MACROTIPOGRAFÍA

3.1. Formato

- Criterios técnicos y funcionales.
- Adecuación del formato seleccionado a los contenidos del libro.
- ¿Qué comunica el formato seleccionado?

3.2. Estructura

- Guion de las partes del libro. Breve descripción.
- ¿En qué contribuye la tipografía a diferenciar mejor las partes del libro?

3.3. Retícula

- Tipología/s de las retículas utilizadas.
- Adecuación de la retícula a los contenidos del libro.
- ¿Qué comunica la propia retícula? Orden, claridad, reflexión, tecnología, si hay connotaciones históricas, etc.

4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

- Nombre de la fuente.
- Autor/diseñador.
- Año.
- Grupo de clasificación.
- Aplicación/uso de la tipografía original.

4.2. Aspectos formales y funcionales

4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

- Construcción de la letra, trazado.
- Forma y contraforma.
- Proporciones y estructura básica.
- Altura de la x.
- Relación entre mayúsculas y minúsculas.
- Espesor y *color tipográfico*.
- Contraste entre los trazos.
- Principios de homogeneización y diferenciación.

Tipografía de títulos

- Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.
- ¿Tienen una relación de armonía / contraste con el tipo de texto? ¿Se ha tenido en cuenta la estructura interna de la letra en la combinación con la tipografía de edición?
- ¿Se ha cuidado igualar ópticamente alturas de las x cuando se combinan en la misma línea títulos y texto?

4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

La palabra

- Espaciado entre letras.
- ¿Es equilibrado el espacio interno de la letra con el espaciado entre caracteres?
- Uso de mayúsculas y ligaduras.

El espaciado entre palabras

- ¿El texto tiene un color tipográfico homogéneo?

- Si se está utilizando un estilo como la negrita o tamaños grandes, ¿está ajustado el espacio entre palabras?
- ¿Es equilibrada la relación entre la interlinea y el espacio entre palabras?

La línea

- ¿El ancho de la caja se adecua a la función práctica y al contexto de la publicación?
- La caja tipográfica en relación con el cuerpo de la tipografía y la retícula.

La interlinea

- Relación entre la interlinea y la altura de la x.
- Relación entre el ancho de la caja (columna) y la interlinea.
- ¿La forma de la letra o el espesor exigen un ajuste de interlinea?

El tamaño del cuerpo

- ¿Es adecuado para el público al que va dirigido?
- ¿El tamaño del cuerpo de lectura está entre 8 y 12?
- ¿Hay una buena relación entre la altura de x y el tamaño del cuerpo?

Tipo, forma y color

- Relación entre la forma, el tamaño y el color del fondo.

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

- Tipos de alineación de párrafo y su relación con su correspondiente tipología de texto.
¿Qué formas tipográficas aparecen en el libro? ¿Son adecuadas para el contexto y la funcionalidad?

Tipografía de títulos

La principal función de los títulos es ayudarnos a navegar por el contenido del libro y ayudarnos a comprender su estructura y su mensaje.

Jerarquía en el interior del libro

- ¿Qué recursos diacríticos se utilizan para jerarquizar los títulos (p.e. cambio de la tipografía, tamaño de cuerpo, estilos pertenecientes a la misma familia, espacios en la vertical)?
- Utilización de *diacríticos exógenos* (signos, filetes, subrayas u otros elementos para marcar grados de jerarquía).
- Esquema de jerarquía. Representación de un ejemplo de los criterios utilizados para jerarquizar.

Cubierta

- Tipología y enfoque de diseño.
- Jerarquización de los títulos.

Ortotipografía

Buen uso, en general, de las reglas ortotipográficas más elementales: signos y tipografías distintivas.

La ortotipografía debe ser contemplada tanto en el texto de edición como en el de títulos.

En nuestra investigación se seguirá el esquema propuesto por Marín para analizar el uso ortotipográfico: por un lado el uso de los signos y por otro el uso de la palabra (tipografías distintivas, citas, cifras y abreviaciones).

Sería muy extenso analizar todos y cada uno de los signos o normas ortotipográficas en cada volumen. Lo que se propone es revisar en cada caso algunas de ellas para comprobar si el diseñador las ha tenido en cuenta durante el proceso de diseño. Por ejemplo se revisará:

- Uso de comillas.
- Apóstrofos y primas.
- Cursivas.
- Mayúsculas y versalitas.
- Citas textuales, bibliográficas y notas.

4.2.3. Lectura y legibilidad

Con todos los aspectos formales y funcionales analizados, tanto en la elección como en el uso:

- ¿Es legible la tipografía de edición?
- ¿Hay una buena relación entre las formas de lectura (itinerario: lineal, de consulta, en mosaico y en red) y las formas tipográficas?
- ¿La retícula ayuda a al proceso de lectura? ¿Están bien organizadas en el espacio de la página las diferentes tipologías de texto para favorecer la lectura y comprensión del mensaje?
- Esquema o imagen de itinerario de lectura.

4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma

Los significados que evocan en el lector las formas que revisten la estructura básica de la palabra: las características formales, el origen histórico y las aproximaciones psicológicas y sociológicas en los textos de edición y en los títulos, en el interior y en la cubierta.

4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición

- Connotaciones históricas/origen de la tipografía.
- ¿La forma de la tipografía qué comunica? ¿Qué relación hay entre las formas de la letra y los conceptos a comunicar?
- ¿Su origen está relacionado semánticamente con su uso?

Tipografía de títulos en interior y cubierta

- ¿Los tipos elegidos para títulos tienen una función expresiva relacionada con su forma?
- La tipografía como identidad.
- ¿La forma de la tipografía qué comunica? ¿Qué relación hay entre las formas de la letra y los conceptos a comunicar?

Se observará si se han utilizado los siguientes recursos expresivos:

- Uso de las variables tipográficas (combinaciones de tamaños de cuerpo, estilos dentro de la misma familia, mayúscula/minúscula, espaciado de letras).
- Respeto de la estructura de las letras (giros, volteos, superposiciones, texturas, etc.).
- Alteración de la estructura de la letra (cortes, fragmentaciones, distorsiones, etc.).
- Otros recursos (trazado manual o letra dibujada, sustituciones, etc.).

4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

- Las formas tipográficas utilizadas (tipos de párrafo, capitulares, ..etc) ¿tienen connotaciones semánticas?
- ¿Qué recursos formales / expresivos se han utilizado en la composición tipográfica de la página?

Tipografía de títulos en interior y cubierta

- ¿Qué comunica la forma tipográfica de los títulos?
- ¿Qué recursos formales / expresivos se han utilizado en la composición tipográfica?

Tabla resumen de los aspectos semánticos.

Elección de la tipografía	Referentes históricos, origen de la tipografía.	Clasificación, asociaciones aprendidas.
	Tipografía corporativa.	La tipografía como identidad.
	Aspectos formales de la tipografía.	Descripción de las formas y connotaciones semánticas asociadas. Uso de recursos tipográficos (Martínez, 2014). La tipografía como imagen.
	Relación con el contexto cultural y los objetivos de comunicación.	Evocación por asociaciones aprendidas, códigos (Hyndman, 2015, pp. 44-45).
Uso de la tipografía	Composición de formas tipográficas. Composición tipográfica en la página.	Descripción de formas tipográficas; connotaciones semánticas (asociaciones históricas y emocionales); recursos compositivos en la página (Llop, 2014).

4.4. Aspectos técnicos

- ¿La tipografía se adapta bien a las condiciones de reproducción del libro en sus diferentes soportes?
- ¿Los textos en color están bien reproducidos en los diversos tamaños?
- Si el diseñador ha usado fuentes con diferentes estilos dentro de la misma, ¿esta posee los glifos diseñados a tal fin? Por ejemplo: si se están usando versalitas, ¿son los glifos correctos o se están usando «falsas versalitas»?
- ¿La tipografía tiene ajustes para evitar la acumulación de tinta en las entradas (trampas de tinta)?

5. CONCLUSIÓN

Breve reflexión sobre el libro analizado.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

Se incluirán aquí las referencias bibliográficas utilizadas específicamente para este caso y no citadas en el capítulo anterior.

4

Casos de análisis

4.I

Los niños tontos

4.1.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos de la publicación



Título	Los niños tontos (Libros para niños ; n. 8)		
Autor/es	Ana María Matute ; ilustrado por Javier Olivares.		
Lugar/Editor/Año	Valencia : Media Vaca, [2000]		
Impresión	Gráficas Vernetta	N° de pág. / imág.	109 p. : il. ; 24 cm
D.L.	V.5182-2000	ISBN	84-930221-7-9
Formato y encuadernación	21 cm; rústica	Idioma	Castellano
Diseño	Alejandra Hidalgo	Maquetación	Alejandra Hidalgo

Tipología

Libros ilustrados y de literatura infantil//literatura ilustrada

Diseñador

Alejandra Hidalgo // Media Vaca

4.1.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.1.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

Esta recopilación de 21 cuentos fue escrita por Ana María Matute en 1956. Se trata de breves narraciones sobre niños llenas de crueldad y dramatismo, pero a la vez, de una sutil belleza poética. La escritora nos presenta las vidas de unos niños que aparecen marginados de la sociedad (Bader, 2011), tanto del mundo de los adultos como del mundo de los mismos niños. La marginación puede ser debida a defectos físicos («El jorobado»); a diferencias de clase social («El hijo de la lavandera»), o a enfermedad («El árbol», «Mar»), entre otras causas.

Según Vicente Ferrer y Begoña Lobo (2000),

[...] es un libro sobre la infancia, que es la época más importante de la vida de cualquiera, la más rica en experiencias, descubrimientos y sensaciones. Se puede decir, con razón, que de adultos somos las personas que somos, porque hemos vivido una infancia más dura o más amable. Las veintiuna historias brevísimas que contiene este libro son como las vidas brevísimas de estos veintidós niños y niñas que nunca crecieron y que se quedaron para toda la eternidad con esas caras y esos cuerpos estrenados en la infancia.

4.1.2.2. Público objetivo

La autora afirma que no es un libro «para niños» sino sobre niños. Según los editores, es un libro para niños de «todas las edades». El lector de este libro es el lector de Media Vaca. Según Vicente Ferrer, es una persona de intereses muy variados, no únicamente atraída por las ilustraciones: «Hay lectores ideales, que se fijan en el texto y en las imágenes, y que

entran en el libro como auténticos exploradores. También hay quien regala libros a los niños sin leerlos, quien solo se interesa por las ilustraciones, quien solo disfruta los textos, y quien solo aprecia verdaderamente la tapa dura» (Crean, 2013).

Según Vicente Ferrer: «Nuestros lectores no se parecen exactamente a los libros, al menos no en su totalidad. Esos exploradores, que dedican su tiempo a localizar los libros de Media Vaca, los más exigentes, los que descubren las bromas ocultas de cada libro, son las personas a las que va dirigido cada nuevo proyecto de la editorial» (Comunicación personal, 25 de julio de 2015).

4.1.2.3. Contexto socio-cultural

Los niños tontos fue publicado en su primera edición por Arión e ilustrado por Miguel Lloc. Después, fue la editorial Destino la que lo ha publicado y reeditado desde 1971.

En el 2000, Media Vaca lo seleccionó como el número ocho de su primera colección de libros llamada «Libros para niños». Cuando Media Vaca decide hacer una nueva edición del libro, lo hace con el objetivo de darlo a conocer a nuevos lectores y mejorar las ediciones precedentes. El enfoque del ilustrador será una de las grandes aportaciones.

Figura 1.

Begoña Lobo y Vicente Ferrer son los fundadores Media Vaca. Esta editorial se dedica exclusivamente a la edición de libros ilustrados. Desde 1998 han contado con ilustradores de la talla de Arnal Ballester, Javier Olivares, Max, Sean Mackaoui, Carlos Ortín o Isidro Ferrer, por citar sólo algunos. Media Vaca es una editorial atípica, ya que solo publica tres libros al año y su catálogo no responde a criterios comerciales habituales, sino más bien al gusto personal y estético de sus editores. Cuando Media Vaca inició su andadura en la Comunidad Valenciana, ya había alguna editorial como Tàndem Edicions que había apostado desde los inicios de los 90 por la literatura infantil y juvenil. Dieciséis años después, es la única que mantiene intacta su línea editorial.

4.1.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.1.3.1. Formato

Libro cerrado: 19 × 23,8 cm. Tamaño de página: 18 × 23 cm.

Figura 1.

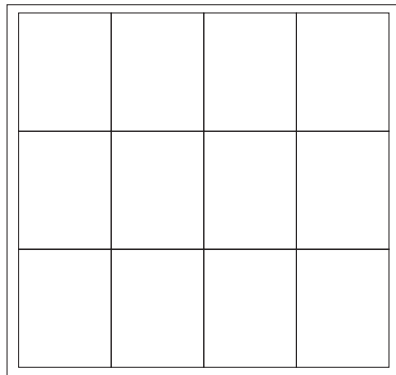
4.1.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

La proporción es 1:127, una proporción cercana a la Segunda Mayor, 8:9, en la Escala Cromática de Bringhurst. Se trata de un libro ancho.

Para su producción en *offset* se realiza una imposición de 12 páginas en un pliego de medidas especiales (72,5 × 76 cm), que garantiza el máximo aprovechamiento del pliego de impresión.

La singularidad de estas dimensiones también hace que el libro sea identificable por el público. El formato unificado para toda la colección facilita, a su vez, que cada volumen tenga un coste y un precio similar.

Figura 1. Formato.



Esquema del aprovechamiento de papel:
 Pliego impresión: 76 × 72,5 cm
 Formato: 18 × 23 cm. El aprovechamiento del papel es máximo.



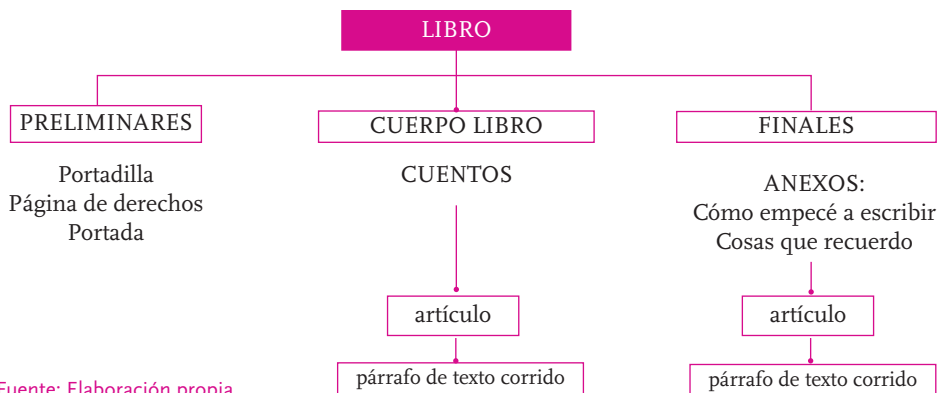
Libro cerrado: 19 × 24 cm .



Ediciones de *Los niños tontos* de 1956 y 1971.
 Fuente: Escritoras.com; Todo Colección.



Figura 2. Estructura interna del libro.

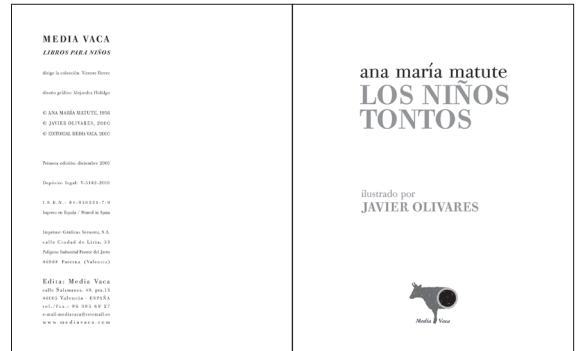
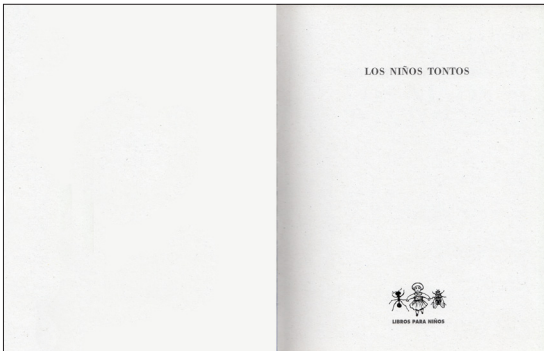


Fuente: Elaboración propia.

Figura 3. Estructura del libro.



Sobrecubierta y cubierta anterior.



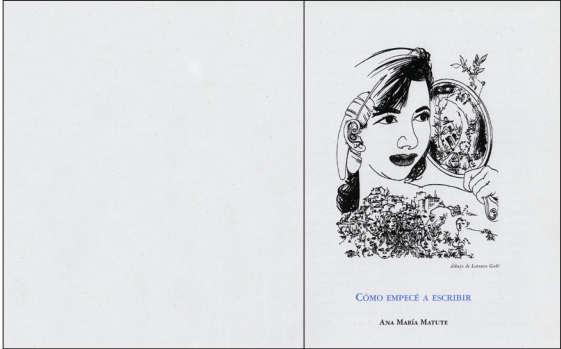
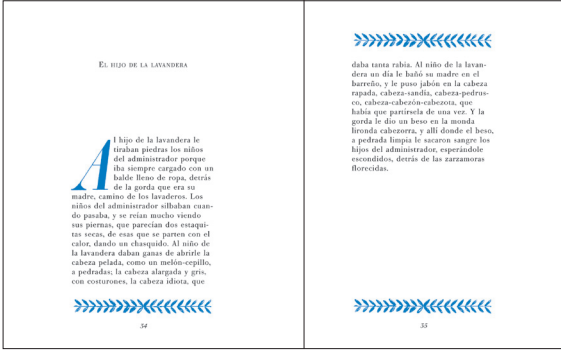
Arriba, portadilla, página de derechos y portada.

A la izquierda doble página sin texto que sirve de tránsito entre la portada y los cuentos.

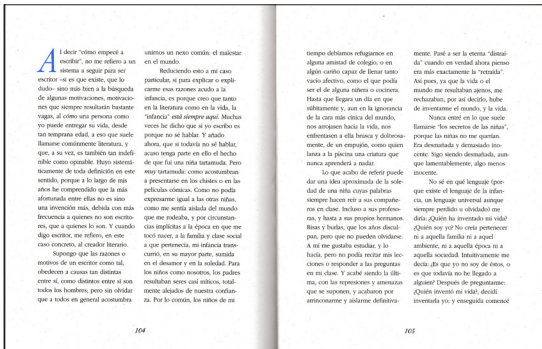


Abajo cuento «El niño que no sabía jugar».





ÍNDICE	
LA NIÑA PISA	08
EL NIÑO QUE FUE AMIGO DEL DEMONIO	12
PODIO DE CARMEN	16
EL NEGRO EN LOS CERCAJES	20
EL AÑO QUE NO LLEVO	26
EL INCENDIO	30
EL HIJO DE LA LAVANDERA	34
EL ARBO	38
EL NIÑO QUE ENCONTRÓ UN VECINO EN EL GRASSHO	43
EL ENCARANTE DE LA PARTIDERA	52
EL OTRO NIÑO	56
LA NIÑA QUE NO HITABA EN NINGUNA PARED	60
EL TONYO	64
EL NIÑO QUE PUDO HABLAR JÓGAN	68
EL CARMENITO FRANCÉS	72
EL JONORIBAO	77
EL NIÑO DEL CAZADOR	80
LA NIÑA Y EL NIÑO	84
EL NIÑO AL QUE SE LE HIRIÓ EL ARBOL	89
EL NIÑO DE LOS HERRONES	93
MAE	97
CÓMO EMPECÉ A ESCRIBIR, POR ANA MARÍA MURTE	104
CÓMO QUE RECUERDO, POR JAVIER OLEA	107



De arriba a abajo, y de izquierda a derecha: cuento «El hijo de la lavandera»; anexos «Cómo empecé a escribir» y «Cosas que recuerdo»; y finalmente, el índice.

Fuente: Media Vaca.

En suma, los criterios que se contemplaron para la elección del formato fueron los siguientes:

- aprovechamiento de papel,
- identidad de marca,
- unificación de costes de producción y venta.

4.1.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

El formato seleccionado para toda la colección resulta adecuado para la reproducción de las ilustraciones. Estas aparecen, en este caso, siempre a doble página, con lo que las dimensiones permiten que luzcan bien las imágenes. También la caja de texto se coloca en un espacio amplio, que permite componer textos largos con un tamaño de cuerpo grande.

4.1.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado?

Las anchas proporciones sitúan al libro en el contexto de la literatura ilustrada y prometen la visión de las imágenes a gran tamaño. Al pertenecer a una colección, como se apuntaba anteriormente, el formato identifica a la editorial Media Vaca.

4.1.3.2. Estructura

4.1.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción

Figura 2.

Externas

Cubierta. Encuadernación en tapa dura. Sobrecubierta con solapas.

En la cubierta anterior y lomo se hallan impresos los textos del título, el autor y el ilustrador. Una faja roja envolviendo la sobrecubierta advierte que «este no es un libro para niños».

Preliminares

Guardas que unen la tapa con la primera página del pliego o página de cortesía.

Además de esta nos encontramos las siguientes preliminares:

- Portadilla o página de medio título.
- Página de derechos.
- Portada.

Cuerpo/bloque libro:

Las narraciones acompañadas de ilustraciones.

Finales

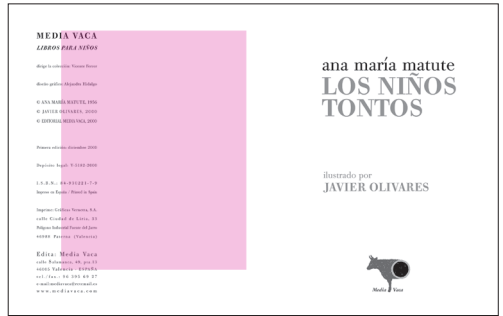
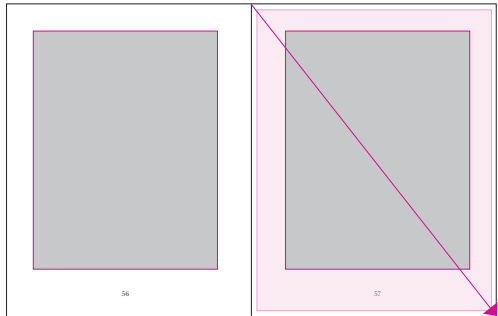
- Anexos con sus correspondientes portadillas: texto de la autora y texto del ilustrador.
- Índice.

4.1.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

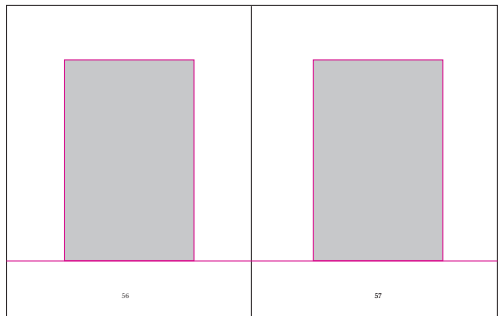
La tipografía y la retícula cambian. Se utiliza una tipografía para el cuerpo del libro y los títulos principales con una estructura de una columna. En los anexos se utiliza otra tipografía.¹ El

¹ En los libros de Media Vaca suele haber un anexo con información sobre los autores (ilustradores y escritores) y, en más de un caso, una descripción del proceso de elaboración del libro.

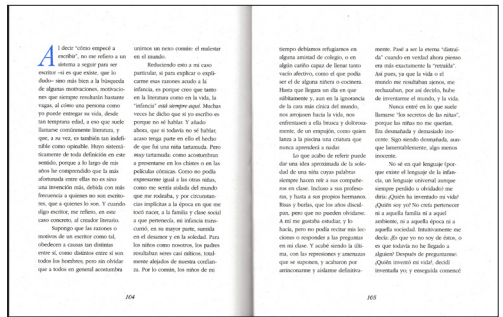
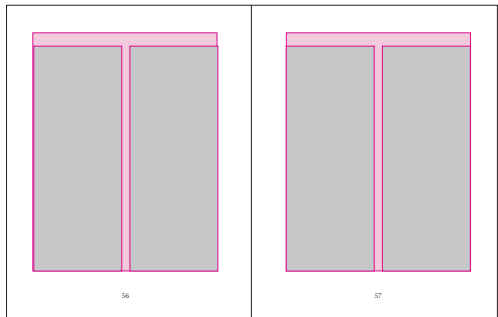
Figura 4. Retícula.



Retícula básica basada en las proporciones de la página.



Retícula 1. Los amplios márgenes recuerdan la estructura de página de Villard de Honnecourt.



Retícula 2.

Fuente: Elaboración propia. Media Vaca.

tamaño en el texto y en los títulos también varían. La retícula en esta parte es de dos columnas. El índice conserva la tipografía de los anexos. **Figura 3.**

4.1.3.3. Retícula

Figura 4.

4.1.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

Se observa una retícula básica basada en la proporción de la página. Sobre esa se construyen otras dos:

Retícula 1. Retícula clásica. Caja de texto y filetes.

Retícula 2. Retícula clásica de 2 columnas.

4.1.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

Efectivamente, el diseñador convierte la narración en un cuento clásico, utilizando la retícula de una columna o dos y añadiendo elementos propios de ese tipo de estructura como son los filetes y las capitulares. Dado el tamaño de ambos, se trata de un uso expresivo de esos recursos.

4.1.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.1.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Fuente 1:

Nombre de la fuente. Berthold Bodoni Old Face BQ.

Autor/diseñador. Giambattista Bodoni /Günter Gerhard Lange.

Año. 1983/2000.

Giambattista Bodoni de Parma, uno de los más importantes diseñadores de su época, creó entre 1765 y 1813 cientos de tipos. Sus punzones se conservan en el Museo Bodoniano de Parma. Muchas de las versiones que llevan su nombre recuperan, fielmente, su legado.

Los rasgos de estas reconstrucciones históricas son remates angulados con finas líneas, remates en forma de gota, ejes verticales, apertura pequeña, contraste alto y modulación exagerada. Las ITC Bodoni, digitalizadas en 1994 y 1995 bajo la dirección de Summer Stone, son las fuentes más cercanas al estilo maduro de Bodoni. Otras versiones que merecen destacarse son la Bodoni de Heinrich Jost, grabada por Louis Hoell para la fundación Bauer (Francfort, 1924) y la de Berthold (1930). Ambas han sido digitalizadas posteriormente.

En 1983, Günter Gerhard Lange diseñó la versión Old Face BQ, tras una profunda labor de análisis de los originales de Giambattista Bodoni. Como en otras ocasiones, Lange adaptó la fuente según los requerimientos de composición e impresión del siglo xx. Engrosó trazos, añadiendo color a la tipografía y mejorando así su legibilidad incluso en tamaños pequeños.

Grupo de clasificación Romana Moderna.

En este estudio se va a comparar la versión que diseñó Heinrich Jost para analizar las formas propias del estilo Moderno de la versión seleccionada.

Aplicación/uso de la tipografía original

Los tipos de Bodoni se hicieron muy populares en Europa y en Estados Unidos durante el siglo XIX y XX, utilizándose tanto para carteles como para textos a pesar de su escasa legibilidad.

Fuente 2:

Nombre de la fuente. ITC Adobe Garamond Std Light.

Autor/diseñador. Jean Jannon / Tony Stan.

Año. principios s. XVII / 1977.

Con el nombre de Garamond se utilizan varias versiones que no siempre han respetado el trazado original del gran punzonista francés, muerto en 1561.

Según afirma Bringhurst (2008), «Stempel Garamond es la única de estas versiones que se basa en los diseños de una Garamond genuina, tanto en la cursiva como en la redonda» (p. 267).

Además reciben este nombre tipos que, en realidad, están basados en los de Jean Jannon² de 1621. El que vamos a analizar es uno de ellos. Según Bringhurst (2008), no tiene nada que ver con la Garamond, ya que «es un diseño de Jannon radicalmente deformado, distante del espíritu del Barroco y del Renacimiento» (p. 268).

Grupo de clasificación Romana de Transición.

Aplicación/uso de la tipografía original

Las primeras que diseñó Tony Stan, en las versiones Book y Ultra en 1975, fueron concebidas para títulos con el fin de completar las versiones de otras fundiciones. En 1977 aparecieron los estilos Light y Bold. Ahora son 17 los estilos de los que dispone la familia.

La versión seleccionada es la **Light**, diseñada para su uso en textos largos. Como se verá más adelante, para el análisis de esta versión, compararemos la de Tony Stan con la de Monotype de 1922 y con la Stempel de 1924. **Figura 6.**

4.1.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.1.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Berthold Bodoni Old Face BQ. Figuras 5 y 6.

Construcción de la letra, trazado

La letra posee un gran contraste entre los trazos finos y gruesos. Los remates son filiformes, horizontales y ligeramente cóncavos. Esa ligera curvatura está presente tanto en los remates horizontales como en algunas letras de las mayúsculas, como es el caso de la «T». También

² Grabador francés (1580-1658). Fue el primero de los grandes tipógrafos del barroco europeo. De religión protestante, imprimió ilegalmente en una Francia de régimen católico. A principios del siglo XVII, sus tipos fueron confiscados por agentes de la Corona. Dos siglos después, fueron erróneamente clasificados como trabajo de Claude Garamont. Los punzones que sobrevivieron se encuentran en la Imprimerie Nationale de París.

Figura 5. Tipografía Berthold Bodoni Old Face BQ.



Ana María fxtlq
NIÑO TONTO

Berthold Bodoni Old Face BQ

CcCc and Ooba

Letra «c» en Bauer Bodoni Roman y la Berthold Bodoni Old Face BQ a 60 pt. Las formas muy cerradas en la tipografía de Bodoni, son también corregidas por Lange para mejorar la legibilidad en la minúscula.

and Ooba

Forma y contraforma equilibradas. Los espacios internos y los externos se igualan.

Bodoni Old Face BQ y Adobe Garamond Pro. Las proporciones de la moderna son más anchas que la galarda.

oepg

La construcción con un eje estrictamente vertical genera un fuerte contraste entre trazos finos y gruesos.

Se pueden apreciar las diferencias de grosor, contraste y en la altura de la x, en las versiones Berthold Bodoni Old Face BQ de Berthold y la Bauer Bodoni Roman, ambas en su estilo Regular a 72 pt.

abgx abgx

Fuente: Elaboración propia.

Figura 6. Diferenciación y homogeneización.



Diferenciación.

Algunos rasgos y formas nos permiten diferenciar rápidamente unas letras de otras. Es el caso de la «a» humanística, (de dos pisos) o la gota de la «g», que nos permiten diferenciar ambas letras de la «o».



Homogeneización. La repetición en las formas de los fustes y arcos genera una cadencia (**ritmo**) que facilita la lectura. En los arcos podemos apreciar variaciones de anchos, pero sobre una misma estructura.

Fuente: Elaboración propia.

es muy característica la forma de gota. En la Old Face se ha suavizado la forma muy redonda y recortada de las romanas modernas. Se aprecia sobre todo en las letras «f» y «g».

Forma y contraforma

Las formas son redondeadas y suaves y los espacios internos se igualan con los que rodean la forma externa de la letra. G.G. Lange corrige las aberturas muy cerradas, propias de las bodonianas, para mejorar la percepción de la forma de la letra. Es el caso de la «c» o la «e».

Proporciones y estructura básica

Las proporciones en la minúscula son equilibradas. Siendo en general más estrechas las mayúsculas que las minúsculas.

La estructura y la construcción de la letra no responde a la herencia renacentista de la escritura, sino que parte de una idea. En el siglo xvii, el planteamiento racionalista busca una construcción coherente y contenida basada en la belleza y elegancia de las formas. Por otro lado, hay un cambio en la rotación del ángulo de escritura natural hacia un eje estrictamente vertical y «artificial». La aparición de la pluma flexible también contribuye al cambio de las formas de escribir. Esta herramienta permite cambios bruscos en el grosor de la línea, simplemente variando la presión durante el dibujo de la letra. Este contraste «dramático» se acentuará durante el periodo del Romanticismo.

Altura de la x

Es propio también de las tipografías romanas modernas que la altura de la x sea pequeña. Langer la elevó ligeramente para mejorar la legibilidad. Las descendentes son largas.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las mayúsculas son ligeramente inferiores a las ascendentes para compensar los pesos cuando conviven en la línea y en el bloque de texto.

Espesor y color tipográfico

Gracias al engrosamiento de los trazos efectuado por Lange, el color tipográfico se hace más uniforme.

Principios de homogeneización y diferenciación.

La repetición en las formas de los fustes y arcos genera una cadencia, un «ritmo», que facilita la lectura. En los arcos se aprecian ligeras variaciones de anchos pero sobre una misma estructura.

Algunos rasgos y formas permiten diferenciar rápidamente unas letras de otras. Es el caso de la «a» humanística, «de dos pisos» o la gota de la «g», que permiten diferenciar ambas letras de la «o». Detalles como el largo pico del «i» diferencian este glifo de otros muy similares como la «l». [Figura 6.](#)

ITC Garamond Light. Figura 7.

Construcción de la letra, trazado

Las características formales son los propios de los tipos diseñados durante el siglo xvii. Los trazos tienen una modulación más contrastada. Los terminales y los remates son modelados. Vemos muy claramente como el terminal de la «a» se redondea, perdiendo la forma que le otorgaba el trazado de la pluma. Observamos también en los detalles que la versión de la Monotype es más sutil en el dibujo de las formas. P. e. el cuello de la «g» tiene un dibujo más elegante que la de ITC. Lo mismo ocurre con la gota de la «f».

Forma y contraforma

Los espacios internos y externos se igualan. Los ojos son más abiertos que en la versión de Jannon.

Proporciones y estructura básica

Los diseños del siglo xvii no tienen la evidencia directa del trazado de la pluma del Renacimiento, aunque conservan la estructura básica, el *ductus* humanista. El eje es menos inclinado, las letras son anchas.

Altura de la x

La altura de la x es elevada, considerablemente más alta que la original de Jannon.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

La diferenciación entre la altura de la mayúscula y las ascendentes se hace muy evidente.

Espesor y color tipográfico

El ligero espesor de los trazos genera un color tipográfico de un gris medio.

Figura 7. Tipografías «Garamond».



Hamburgfont X

Hamburgfont x

Stempel Garamond Roman y Adobe Garamond Roman, 59 pts. Diseños basados en los originales de Claude Garamond.

Hamburgfont x

Hamburgfont X

Monotype Garamond Regular e ITC Garamond Std Light. 59 pts. Diseños basados en los originales de Jean Jannon.

and	Cc e	nmui
anc	Letras «c» y «e». Apertura moderada.	nhjsc
	c c c	

ITC Garamond Std Light. Forma y contraforma equilibradas. Los espacios internos y los externos se igualan.

Arriba ITC Garamond. El remate es mas recto que en los otros modelos de referencia: Stempel Garamond, Monotype Garamond y Adobe Garamond.

Principios de diferenciación y homogeneización. Los rasgos y formas se repiten y crean un conjunto formalmente coherente.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 8. Títulos.



CÓMO EMPECÉ A ESCRIBIR

ANA MARÍA MATUTE

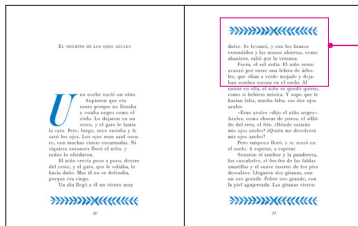
CÓMO EMPECÉ A ESCRIBIR

ANA MARÍA MATUTE

En la parte superior el texto está compuesto ITC Garamond. La mayúscula es más oscura que el resto. Esto ocurre cuando la familia no tiene sus propias formas de versalita. Sin embargo, abajo esto no ocurre con la Adobe Garamond, porque se ha utilizado su estilo versalita.

Fuente: Elaboración propia.

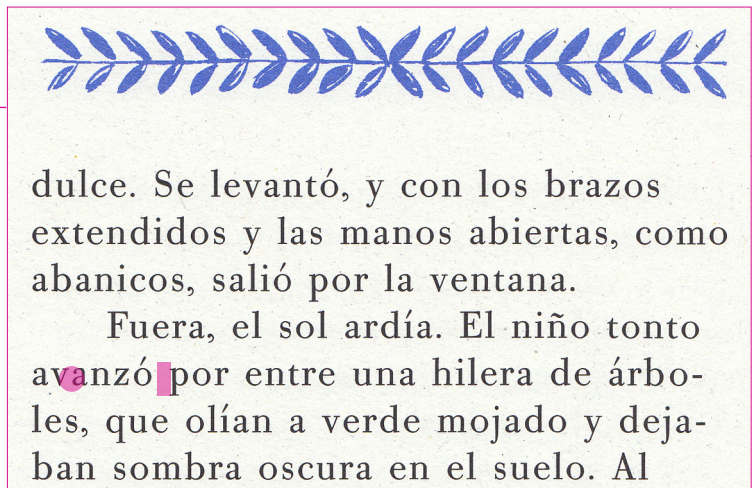
Figura 9. Espacio entre letras.



A la derecha un detalle de la página 21. Se observa un espacio entre letras y entre palabras muy amplio. El ojo interno y el espacio entre letras deben igualarse.

Debajo, se ha reproducido la composición tipográfica del texto: **Bauer Bodoni 14/16 con un track=0.** Se puede ver como el espaciado entre letras corresponde a un espacio ene, mientras que arriba es más amplio.

Fuente: Elaboración propia.



Fuera, el sol ardía. El niño tonto avanzó por entre una hilera de árboles, que olían a verde mojado y dejaban sombra oscura en el suelo. Al entrar en ella, el niño se quedó quieto,

Principios de homogeneización y diferenciación.

La repetición en las formas de los fustes y arcos genera una cadencia o «ritmo» que facilita la lectura. En los arcos podemos apreciar ligeras variaciones de anchos, pero sobre una misma estructura. Lo observamos en las letras «n», «m» y «r». Igualmente se pueden apreciar repeticiones en las formas de los remates en las letras «n» y «j» o en los de las letras «s» y «c».

Algunos rasgos y formas permiten diferenciar rápidamente unas letras de otras. Es el caso de la «a» humanística, «de dos pisos» o la gota de la «g», que permiten diferenciar ambas letras de la «o». Llama la atención cómo se hace una diferenciación muy notable en los remates rectos de la «u». Esta característica también es evidente en el modelo de Monotype.

Tipografía de títulos

Figura 8.

La tipografía empleada en los títulos es la misma que en los textos largos. El diseñador diferencia y jerarquiza combinando textos en minúscula y mayúscula y utilizando diferentes tamaños de cuerpo.

Berthold Bodoni Old Face BQ. Figura 8.

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Analizada la caja baja en el anterior apartado, se pondrá ahora la atención en la forma de la mayúscula.

En la mayúscula, se hace más evidente la construcción tendente a la geometría. La letra presenta el máximo contraste entre los trazos finos y gruesos, mostrando una gran delicadeza que parece fragmentar visualmente la letra en dos partes. Las proporciones modernas se basan en el objetivo de lograr un color homogéneo. Cada letra está diseñada para contener la misma cantidad de espacio negativo (Cheng, 2006.). Así, la anchura de las letras resulta más uniforme.

El diseño incluye también numerosos rasgos de fino trazado como la cola baja de la «Q» y de la «R».

ITC Garamond Light

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

La minúscula y la mayúscula están basadas en la escritura humanística del Renacimiento y la lapidaria romana, respectivamente, tanto en proporciones como en estructura.

Se utiliza el estilo versalita. Se observa que hay un engrosamiento de los trazos, generando un color más oscuro en la letra inicial del texto.

4.1.4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Figuras 9 y 10.

La palabra

En las narraciones se observa un excesivo *tracking*. No quedan compensados los blancos internos con el espacio entre letras. Esto se hace evidente en algunas palabras más que en otras, lo que no ocurre en los anexos. Aquí, el espaciado es ajustado, no percibiéndose ningún «ennegrecimiento» de la mancha tipográfica.

El espaciado entre palabras

El texto tiene un color tipográfico homogéneo en conjunto, pero en algunas páginas se hace evidente un espaciado ancho entre palabras y se producen «ríos verticales».

El espaciado entre líneas es adecuado al tamaño de letra (14/16 y 12/17) y resulta equilibrado, porque resulta más amplio que el propio espacio entre palabras.

La línea

Con los tamaños de cuerpo elegidos (14 y 12 pts) resulta una media de entre 6-7-8 palabras por renglón.

Teniendo en cuenta que se trata de una publicación «infantil», la caja recuerda a la utilizada normalmente en las páginas de los álbumes ilustrados, con párrafos estrechos y cortos. Esto se hace más evidente en los cuentos. La lectura resulta ligera y dinámica.

La interlínea

La altura de la x media no requiere una interlínea amplia, por lo que la seleccionada resulta adecuada. En el caso de los anexos, la interlínea se exagera un poco más.

El ancho de la caja, en este caso estrecho en el conjunto de la página, no requiere una interlínea más ancha de la seleccionada.

El gris medio que genera la tipografía no necesita tampoco abrir la interlínea.

El tamaño del cuerpo

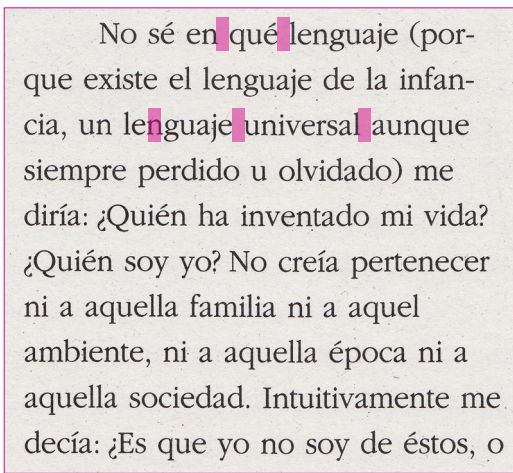
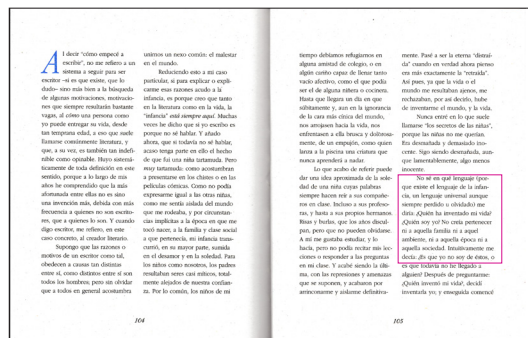
El tamaño del cuerpo resulta fácil para lectores «de todas las edades». En el caso de los cuentos, siendo el cuerpo de lectura habitual de 10 a 12 pts, para lectores adultos, el seleccionado 14 pts, se ajustaría a los parámetros más habituales del libro infantil.

Por otro lado, la altura media de la x no requiere un aumento del tamaño en puntos para conseguir un tamaño «óptico» adecuado.

Tipo, forma y color

Sólo los títulos de los anexos aparecen en color sobre fondo blanco. El tamaño de cuerpo seleccionado para la composición de los mismos resulta adecuado para que haya suficiente contraste entre la forma y el fondo.

Figura 10. Espaciado entre palabras.



Arriba, el inicio del Anexo «Cómo empecé a escribir».

A la derecha, un detalle de la página 105. ITC Garamond Light, 12/17 pts.

Se puede ver como el espaciado entre palabras corresponde a un espacio ene.

Fuente: Elaboración propia.

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

La alineación de párrafo es en bandera derecha³. Una gran capitular en color inicia cada uno de los cuentos. En los anexos, el uso de la capitular es más convencional (de tres renglones). El párrafo siguiente tiene una generosa sangría de primera línea (10 mm). La caja se sitúa en el centro de la página, con el título del cuento en la parte superior y centrado respecto a la misma. La estructura corresponde a un planteamiento de página clásica, pero el diseñador utiliza sus elementos de forma transgresora. Como ejemplo, utiliza la bandera en vez del justificado; la capitular es muy grande respecto a la caja donde se coloca; los filetes se convierten en ilustración. En general, el uso de las formas tipográficas es más expresivo que funcional, como se verá en el apartado de «Semántica».

Por último, el índice se compone con una **composición quebrada** (línea de texto seguida de caracteres conductores y numeración con tabulación) **Figura 11**.

Tipografía de títulos

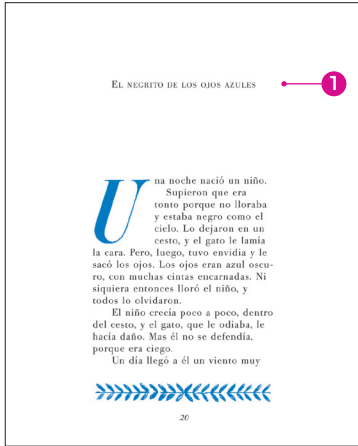
Jerarquía en el interior del libro

La tipología de texto no plantea muchos niveles de jerarquización. En la página de derechos y en las páginas donde aparecen los títulos se presentan los siguientes recursos diacríticos: **Figura 11**.

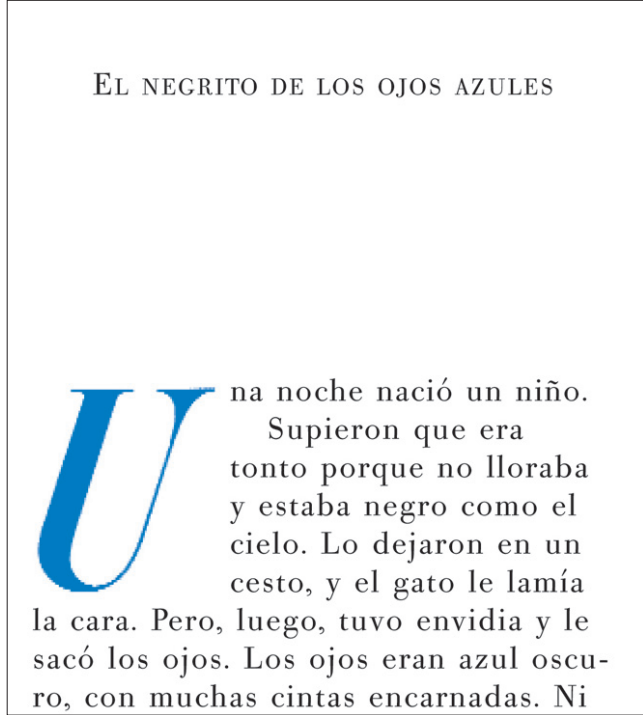
- Diferenciación por tamaño.
- Diferenciación por uso de la caja baja o alta.
- Diferenciación por estilo: se utiliza la versalita para los títulos de los cuentos y de los anexos.

³ Cuando hablamos de bandera, derecha nos estamos refiriendo a la composición del párrafo justificado a la izquierda.

Figura 11. Diacrisis tipográfica.



- Diferenciación por:
1. Estilos diferentes dentro de la misma familia. En este caso, uso de versalitas en los títulos.
 2. Tamaño de cuerpo.
 3. Utilización de caja alta y baja.
 4. Color y minúsculas y mayúsculas para autor y título.



Fuente: Elaboración propia.

ÍNDICE

LA NIÑA FEA	08
EL NIÑO QUE ERA AMIGO DEL DEMONIO	12
POLVO DE CARBÓN	16
EL NEGRITO DE LOS OJOS AZULES	20
EL AÑO QUE NO LLEGÓ	26
EL INCENDIO	30
EL HIJO DE LA LAVANDERA	34
EL ÁRBOL	38
EL NIÑO QUE ENCONTRÓ UN VIOLÍN EN EL GRANERO	43
EL ESCAPARATE DE LA PASTELERÍA	52
EL OTRO NIÑO	56
LA NIÑA QUE NO ESTABA EN NINGUNA PARTE	60
EL TIOVIVO	64
EL NIÑO QUE NO SABÍA JUGAR	68
EL CORDERITO PASCUAL	72
EL JOROBADO	77
EL NIÑO DEL CAZADOR	80
LA SED Y EL NIÑO	84
EL NIÑO AL QUE SE LE MURIÓ EL AMIGO	89
EL NIÑO DE LOS HORNOS	93
MAR	97
CÓMO EMPECÉ A ESCRIBIR, POR ANA MARÍA MATUTE	103
COSAS QUE RECUERDO, POR JAVIER OLIVARES	107

Composición quebrada con texto en mayúsculas para el índice.

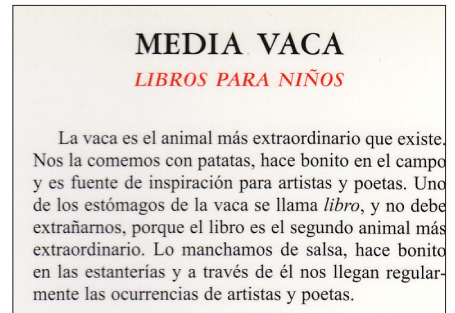
Fuente: Elaboración propia.

Figura 12. Cubierta y sobrecubierta.



Cubierta anterior y sobrecubierta. En las solapas y en la parte posterior de la sobrecubierta se utilizan dos tipografías más: la Times y la Futura. Ambas forman parte de la identidad de la colección.

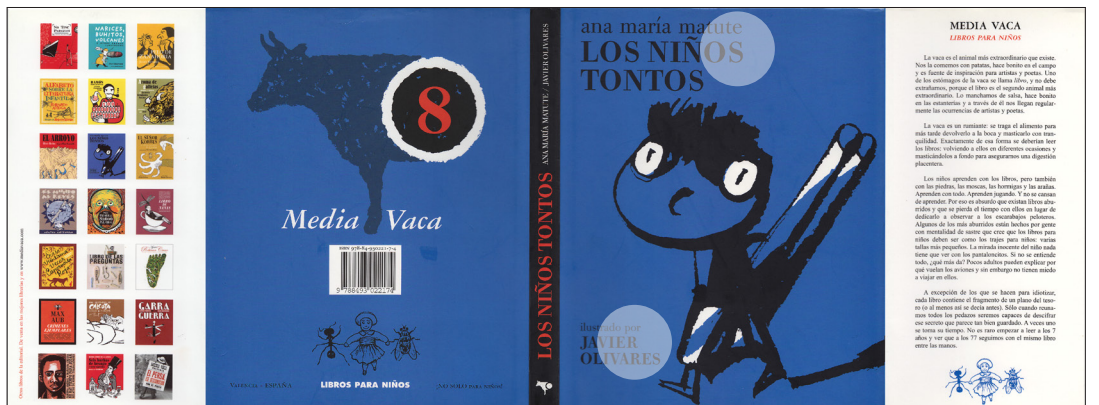
MEDIA VACA
LIBROS PARA NIÑOS
La vaca es el animal más extraordinario que existe.



MEDIA VACA

LIBROS PARA NIÑOS

La vaca es el animal más extraordinario que existe. Nos la comemos con patatas, hace bonito en el campo y es fuente de inspiración para artistas y poetas. Uno de los estómagos de la vaca se llama *libro*, y no debe extrañarnos, porque el libro es el segundo animal más extraordinario. Lo manchamos de salsa, hace bonito en las estanterías y a través de él nos llegan regularmente las ocurrencias de artistas y poetas.



Fuente: Media Vaca.

- Diferenciación por color: como ejemplo, se utiliza en los anexos para diferenciar el título del autor del texto.

Cubierta

Se trata de una cubierta expresiva: sugiere el contenido utilizando la imagen como recurso expresivo principal y la tipografía como complemento sutil que connota el concepto que sostiene el libro.

El título del libro y el ilustrador son los textos con más peso visual y se diferencian entre sí por el tamaño. En un segundo plano, están el nombre de la autora del texto y la frase «ilustrado por» que acompaña al nombre del ilustrador. Los recursos diacríticos empleados son el tamaño, el estilo y la elección de caja baja o alta.

En las solapas y en la parte posterior de la sobrecubierta se utilizan dos tipografías más: la Times y la Futura. Ambas forman parte de la identidad de Media Vaca y se utilizan de igual modo en los libros de la colección. **Figura 12.**

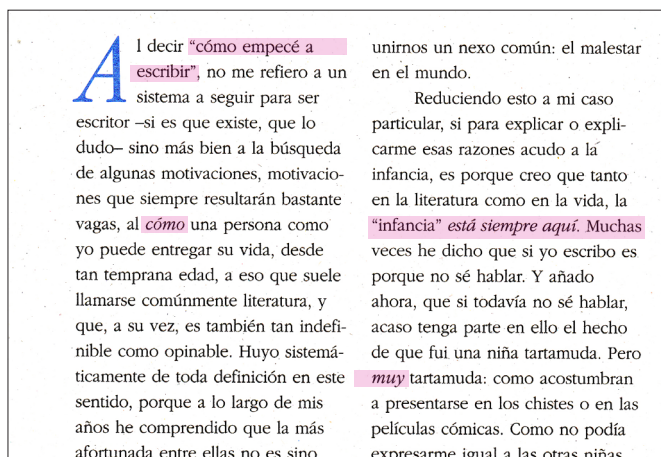
Ortotipografía

Nos fijamos para analizar este apartado en los textos de los anexos, para comprobar si el diseñador ha respetado las normas básicas de ortotipografía. Efectivamente, hace un buen uso de las comillas y la cursiva, por citar dos ejemplos. En el caso de las mayúsculas, no respeta las normas para títulos por el enfoque expresivo del diseño del libro. Así, el nombre de la autora del libro aparece sin mayúsculas. **Figura 13.**

4.1.4.2.3. Lectura y legibilidad

Con todos los aspectos formales y funcionales analizados, tanto en la elección como en el uso, podemos afirmar que el texto de todo el libro resulta legible.

Figura 13. Ortotipografía.



Comillas inglesas o latinas.

Las **comillas altas o inglesas** se utilizan para referirse un texto citado, y en este caso, al título del capítulo. En español es más correcto el uso de las bajas o latinas.

La **cursiva** se utiliza cuando nos referimos a la palabra en sí con un uso metalingüístico. En este caso, se dice que la infancia «*está siempre aquí*» de una manera irónica. La palabra *infancia* se enfatiza con las comillas y su uso es diferente al del texto en cursiva. Aquí se está comentando la palabra «infancia» de manera particular. Fuente: Elaboración propia.

4.1.4.3. Aspectos semánticos

4.1.4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición

Las dos tipografías tienen connotaciones históricas. Ambas fueron concebidas para textos, aunque en épocas distintas: la Garamond en el siglo xvii y la Bodoni en el siglo xviii. En contextos también muy distintos: Barroco y Romanticismo.⁴ Las dos nos presentan el libro como un «clásico de la literatura», pero extraído de su forma tradicional.

ITC Garamond Light

(Seleccionada para los textos de los autores de los anexos del libro)

Como en otras formas artísticas de su época, los criterios de construcción de la tipografía no atienden a normas estrictas, las formas son más caprichosas. Como ejemplo, los ejes varían de una letra a otra dentro del mismo alfabeto y no siguen el trazado de la mano. Como afirma Bringhurst (2008): «la tipografía barroca está llena de actividad y disfruta con el juego dramático e inquieto de las formas contradictorias» (p. 147).

Las formas suaves, contradictorias, ligeramente desordenadas, de la tipografía resultan adecuadas en los textos con notas biográficas de la autora y el ilustrador. También aquí están presentes los conceptos de crueldad y belleza.

Berthold Bodoni Old Face BQ

(Seleccionada para los textos de los cuentos)

Como afirma Bringhurst (2008), como en la pintura, la literatura y la música, el contraste dramático es esencial, también, en el diseño de tipos románticos. Esta tipografía de trazos finos y gruesos, gran modulación vertical y delicado trazado, invita al lector a la contemplación de su hermosura, a quedarse fuera y *mirar* las letras.

Los textos de Ana María Matute también comunican calma, sosiego y delicadeza, mientras que narra historias llenas de crueldad en situaciones donde parece que no hay lugar para la esperanza. El diseñador, como la autora, escoge una tipografía elegante, equilibrada y bella para dar forma a unas historias llenas de personajes desequilibrados, azotados por la vida. El contraste se hace presente en la forma y en el contenido, siempre desde la sensibilidad y la belleza. En palabras de los editores: «...esa tipografía clara y hermosa, tan especial, contribuye a transmitir eficazmente las palabras claras y hermosas de Matute, con el mayor número de matices» (Vicente Ferrer, comunicación personal, 25 de julio de 2015).

Tipografía de títulos

La tipografía elegida para los textos de la cubierta y sobrecubierta es la Berthold Bodoni Old Face BQ. Lo que hace que las cualidades semánticas expuestas anteriormente sean las mismas.

4 Algunos autores como Frutiger (2002) consideran la Bodoni como tipografía neoclásica. Los movimientos neoclásico y romántico coincidieron durante todo el siglo xviii y gran parte del xix. Según Bringhurst (2008) las tipografías diseñadas en esa época coinciden en su construcción racionalista. Pero su diferencia más obvia es el contraste.



Figura 14. Cubiertas de la colección Libros para niños.

La elección de la tipografía depende en cada libro de su contenido o concepto. En la imagen, todos los títulos previos a la aparición de *Los niños tontos*.

Fuente: Media Vaca.

4.1.4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

En la parte de los cuentos, el diseñador parte de los principios de la retícula y la composición clásica, pero los utiliza de forma muy expresiva:

- el tamaño de la tipografía de lectura es muy grande;
- las capitulares son también desproporcionadas con respecto al ancho y a la altura de la caja;
- el espaciado entre letras es irregular;
- los filetes se sustituyen por un elemento decorativo que tiene gran presencia en la página.

Todo ello contribuye a crear un ambiente de corte clásico, pero fuera de la norma, de la misma manera que se sale de lo previsible la narración de Ana María Matute.

Esto constituye, incluso, un guiño lleno de ironía como explica el propio editor (Vicente Ferrer, comunicación personal, 25 de julio de 2015):

Esas capitulares y esos filetes están en la parte del juego, que es, en algunas ocasiones, tan importante como los recursos de comunicación. Un buen número de nuestros libros proponen una lectura humorística de modelos existentes (en este caso, lo que hay detrás son estas ediciones tipo Club de clásicos de la literatura universal, las colecciones de premios Nobel, determinadas obras de la época de la Ilustración, etc.), e incluso pueden contemplarse bajo la forma de un pastiche, es decir, como una mezcla de elementos (que no tiene por qué hacerse «sin ton ni son», como dice la Real Academia) tomados de distintos lugares. El libro, como objeto diseñado y como vehículo de comunicación, tiene una historia muy extensa; la apropiación y reutilización de fórmulas y elementos es una característica que está muy presente en todas las épocas.

Tipografía de títulos

En la sobrecubierta, los títulos se componen de manera asimétrica en el lado izquierdo. El conjunto queda compensado por la posición de la ilustración.

Se eliminan las mayúsculas en el nombre de la autora, como recurso tipográfico. Es un elemento más, «fuera de la norma».

Los textos en negro contribuyen al ambiente «oscuro» de las historias que se presentan en el interior. Solo los ojos saltones del personaje tienen luz en la composición.

El componente emocional en el diseño de la sobrecubierta no está tan presente en la cubierta. La composición tipográfica en un solo bloque, situado en la parte inferior derecha, resulta mucho más equilibrada. El recurso de quitar las mayúsculas en el nombre propio se repite.

Figura 12.

4.1.4.4. Aspectos técnicos

El libro está muy bien impreso en dos tintas sobre papel Cyclus Offset de 140 gramos. Un papel reciclado que no es muy blanco y posee un tacto agradable. Este soporte garantiza la calidad en la reproducción, mientras que comunica el compromiso con el medio ambiente.

La tipografía se adapta bien a las condiciones de impresión en *offset* en los diferentes soportes de cubierta, sobrecubierta e interior. También los textos en color están bien reproducidos en los diversos tamaños. El color se resuelve con un duotono: negro y una tinta plana azul.

El uso de la «falsa» versalita puede ser debido a la ausencia de este estilo dentro de la familia.

Los vértices redondeados en los remates de la tipografía Garamond imitan los efectos de la estampación de la tinta sobre el papel. Con esta forma se minimizan los posibles problemas de ganancia de tinta.

4.1.5. CONCLUSIÓN

Tras el análisis, se puede afirmar que el diseñador ha tenido en cuenta la elección y el uso de la forma tipográfica para potenciar los textos de Ana María Matute por un lado, pero, también, potenciar el libro como un objeto cultural.

La exageración, el dramatismo, la oscuridad, el desequilibrio, la contradicción, el contraste, la delicadeza, la inocencia y la belleza, adquieren forma mediante las expresivas y contundentes ilustraciones de Javier Olivares, pero también gracias a la tipografía elegida y los recursos tipográficos empleados. Sin duda, la tipografía Bodoni, llena de contrastes, pero esbelta, delicada y segura es la voz sosegada y firme de la autora, que cuenta las terribles historias de los niños protagonistas. Sus connotaciones históricas (una tipografía del periodo romántico) remiten a los libros del siglo XIX y a la composición clásica de sus páginas. Esta elección y la utilización de grandes capitulares y filetes en la página, suponen un guiño, no exento de humor, al diseño de los libros pertenecientes a colecciones de «clásicos de la literatura» o premios Nobel. Decisiones como la encuadernación con tapa dura y la sobrecubierta, las presencia de las guardas o la edición a dos tintas, también hacen alusión a esos libros tradicionales que están presentes en cualquier biblioteca familiar. Libros que fueron leídos por más de una generación de lectores. El objetivo desde el inicio de la editorial fue poner especial cuidado tanto en la elección de los textos como en todos estos detalles.

En cualquier caso, el objetivo principal de los editores con esta nueva edición de *Los niños tontos* fue crear un libro que pudiera ser apreciado por los niños. Así lo afirma Vicente Ferrer:

Aunque no es un libro para niños sino sobre niños (como la autora recordaba constantemente cuando se le acercaba algún adulto pidiéndole una dedicatoria para un niño), nuestra intención era hacer un libro que pudiera ser apreciado también por los niños. Por supuesto, nuestra idea de niños no se corresponde con esa clasificación por edades a la que estamos acostumbrados, característica del mercado infantil. (Comunicación personal, 25 de julio de 2015)

Efectivamente, la elección de la tipografía y su uso, así como las ilustraciones y los recursos gráficos empleados, contribuyen a captar la atención del niño, a la vez que resultan atractivos al lector adulto, configurando una nueva versión plena de significado. 🌸

4.1.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- Amargo, P. (2005). Los niños tontos. *Revista Babar*. Recuperado de: <http://revistababar.com/wp/los-ninos-tontos/>
- Báder, P. (2011). Ritos de paso, ritos de iniciación: Los niños tontos de Ana María Matute. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 3, pp. 1-7. Recuperado de: http://lejana.elte.hu/PDF_3/Petra%20Bader.pdf
- Berthold typefoundry. Berthold Bodoni Old Face. *Berthold typefoundry*. Recuperado de: <http://www.bertholdtypes.com/font/berthold-bodoni-old-face/pro/>
- Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico: versión 3.1 (3ª ed; 1ª ed. en español)*. México: Fondo de Cultura Económica, Librería.
- Cafilisch, M. (2012). *Análisis tipográficos: estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Cheng, K. (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Crean. (2013). Entrevista a Media Vaca. *Crean*. Recuperado de: <http://crean.es/entrevista-media-vaca/>
- Escritoras.com. (2015). Ana María Matute. *Escritoras.com*. Recuperado de: <http://escritoras.com/obras/Los-ninos-tontos>
- Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Matute, A. (1956). *Los niños tontos*. Madrid: Arión.
- Matute, A. (1971). *Los niños tontos*. Barcelona: Destino.
- Matute, A. (2000). *Los niños tontos*. Valencia: Media Vaca.
- Media Vaca. Los niños tontos. *Media Vaca*. Recuperado de: <http://www.mediovaca.com/index.php/en/colecciones/grandes-y-pequenos/142-los-nonos-tontos>
- My Fonts. Günter Gerhard Lange. *My Fonts*. Retrieved: http://www.myfonts.com/person/Günter_Gerhard_Lange/
- Todo Colección. (2015). Ana Maria Matute. Los Niños Tontos. Editorial Destino, 1971. *Todo Colección*. Recuperado de: <http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-cuentos/ana-maria-matute-ninos-tontos-editorial-destino-1971~x50451022>

4.2

Caligr Tipografia?

4.2.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos



Título	Caligr [tachado] tipografía? [Texto impreso] / un proyecto de Pepe Gimeno y La Imprenta Comunicación Gráfica		
Autor/es	Textos, Ricard Huerta ... et al. ; colaboraciones gráficas, Ken Cato ... et al.; traducciones Andrew Gray		
Lugar/Editor/Año	Paterna : La Imprenta Comunicación Gráfica, 2002		
Impresión	La Imprenta Comunicación Gráfica	N° de pág / imág.	106 p., (15 h.pleg.) : il. col. y n..
D.L.	V.1967-2002	ISBN	84-607-4610-0
Formato y encuadernación	30 cm; tapa dura	Idiomas	Castellano, inglés
Diseño	Pepe Gimeno	Maquetación	Pepe Gimeno Proyecto Gráfico

Tipología

Libro de arte /catálogo de arte/ libro de tipografía

Diseñador/es

Estudio Pepe Gimeno.

Coordinación y concepto del libro: Pepe Gimeno

Diseño y maquetación: Josep Gil, Dídac Ballester y María Chamorro.

4.2.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.2.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

Este proyecto surge a partir del encuentro de Pepe Gimeno con un libro de Andy Warhol. **Figura 1.** La caligrafía utilizada en sus textos le lleva a diseñar una fuente inspirada en dicha caligrafía. La tipografía fue seleccionada por la Type Directors Club de Nueva York en el año 2000. Para celebrarlo, se diseñó un cartel que fue editado por La Imprenta Comunicación Gráfica. Con el apoyo y el entusiasmo de Mariví Borredá y Juan Senents (gerentes de la entidad), surge el proyecto de hacer un libro que le permitiera seguir investigando sobre las posibilidades de esa cali-tipografía. Pero, desde el principio, el estudio se propone que, además de ser un libro de imágenes tipográficas, debía estar dotado de un contenido teórico en torno a la caligrafía y a la tipografía.

Su objetivo es hacer una publicación que contribuyera al conocimiento y divulgación del arte y la cultura tipográfica. Para ello muestra la tipografía desde dos puntos de vista: uno más histórico (*la nostalgia del cuaderno escolar* y el origen de la nueva tipografía), y otro más contemporáneo o futurista.

Así, se incluyen los textos de cinco autores, cuyos escritos versan sobre la relación entre la caligrafía y la tipografía desde el punto de vista: histórico (José María Cerezo), de la representación (José María Ribagorda) y desde el pedagógico (Ricard Huerta). María Suárez y Terry Broch ofrecen una pincelada sobre la figura de Andy Warhol.

Un «cuaderno de caligrafía» muestra las raíces del nuevo tipo.

Finalmente, una serie de trabajos, realizados por una veintena de diseñadores con dicha tipografía, exhibe sus posibilidades expresivas en el proyecto gráfico.

Principalmente, el libro pretende mostrar las cualidades de la tipografía. Pero, sus autores no pretendían que fuera solamente un libro de imágenes. Con la incorporación de los textos, también se invita al lector a reflexionar sobre la forma tipográfica, sea esta manual o digital, sobre su evolución y sobre su importancia en la elaboración de los mensajes visuales.

Asimismo, en el libro se pueden observar diferentes posibilidades expresivas de soportes, tintas y acabados en la impresión, fruto de la colaboración para este proyecto de La Imprenta Comunicación Gráfica. Por tanto, el libro también tiene un carácter autopromocional, tanto del estudio de diseño como de la imprenta.

4.2.2.2. Público objetivo

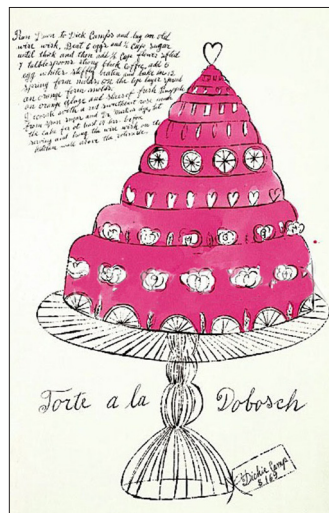
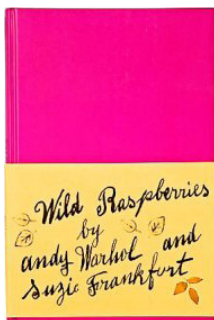
Está dirigido a personas interesadas en la tipografía y la caligrafía, las artes gráficas, estudiantes de diseño y profesionales, tanto del sector del diseño como de las Artes Gráficas. Pero también se pretende llamar la atención del gran público, clientes y futuros clientes de La Imprenta y del Estudio Pepe Gimeno.

4.2.2.3. Contexto socio-cultural

En principio, el contexto es el correspondiente al lugar de nacimiento, Valencia, y la Comunidad Valenciana. Pero la publicación tiene gran repercusión también a nivel nacional, ya que ha sido destacada en numerosas publicaciones y exposiciones nacionales e internacionales, como, por ejemplo, *Listos para leer*.¹

¹ La muestra *Listos para Leer. Diseño de libros en España*, comisariada por Enric Satué, recogió una selección de los mejores diseños editoriales elaborados en este país en el periodo 2000-2006. Más de cuatrocientos libros integraban esta exposición, que ofrecía una aproximación a la industria editorial española actual y reivindicaba un aspecto fundamental en la producción de libros: el trabajo de los diseñadores gráficos.

Figura 1. El libro de recetas.



Wild Raspberries by Andy Warhol and Suzie Frankfurt. Cubierta y poster. Con su amiga Suzie Frankfurt, Warhol publicó en 1959 un libro de cocina con recetas absurdas. El título es una referencia en broma a la película de Ingmar Bergman, *Fresas salvajes*.

En la imagen de la izquierda, la edición de 1997 que adquirió Pepe Gimeno en un museo de Bruselas.

Fuente: BrainPickings

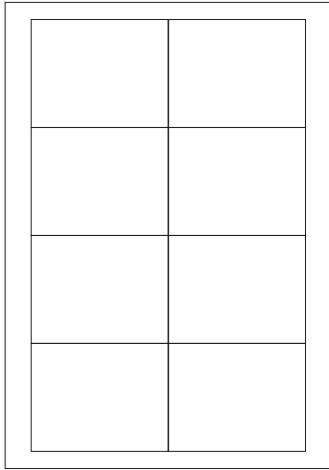


Figura 2. Formato.

Esquema del aprovechamiento de papel:

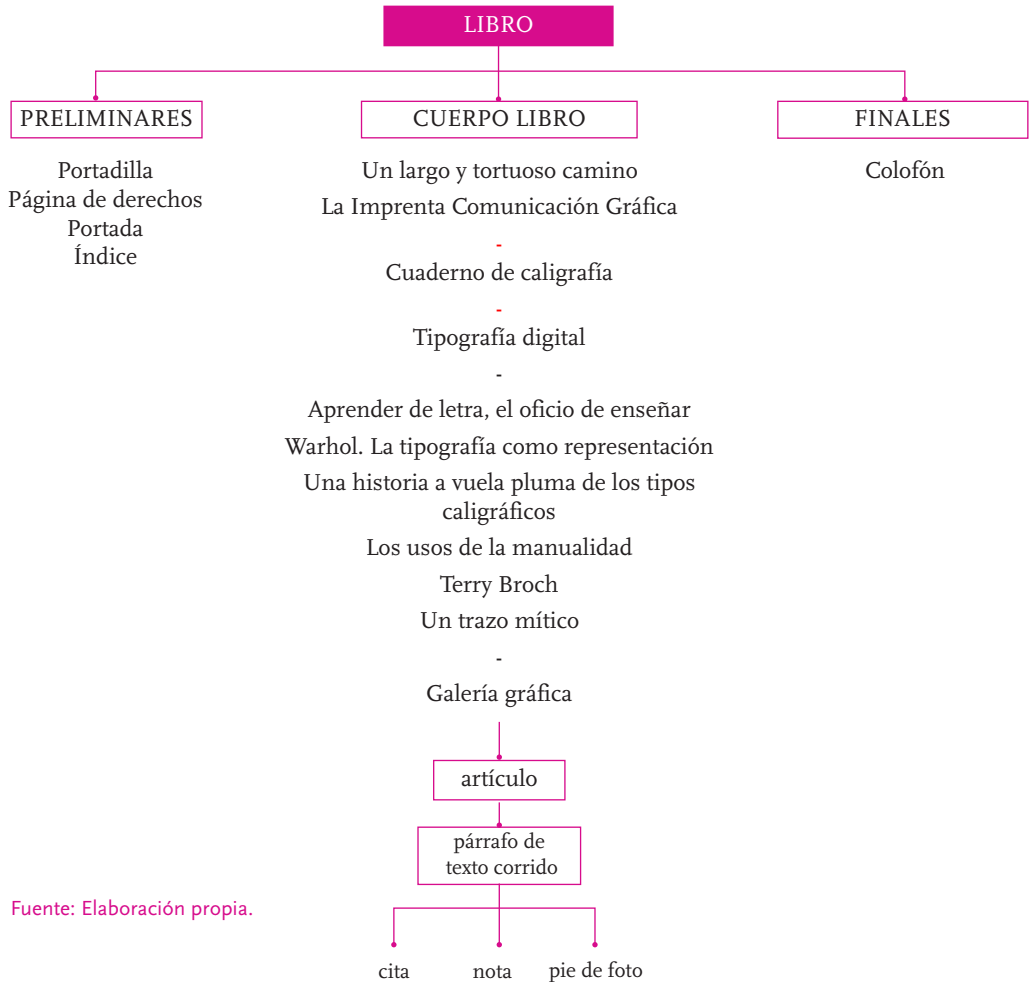
Pliego impresión: 100 x 70 cm

Formato: 29,7 x 23,5 cm



Fuente: Pepe Gimeno Proyecto Gráfico.

Figura 3. Estructura interna del libro.



Fuente: Elaboración propia.

4.2.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.2.3.1. Formato

Libro cerrado: Alto: 30 cm. Ancho: 23,5 cm. **Figura 2.**

4.2.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

Proporción de 4:5. Corresponde a 3ª mayor en la escala cromática de Bringhurst. Proporción armónica de libros anchos.

En un pliego de 100 × 70 cm se imprimen ocho páginas sin desperdicio de papel. La optimización es máxima en el de 65 × 90 cm.

4.2.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

Es un tamaño grande, necesario para mostrar los detalles de la tipografía, las propuestas gráficas del uso de la tipografía y los recursos de materiales y acabados. El carácter de las imágenes y del libro en su conjunto así lo requieren.

4.2.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado?

Estabilidad y presencia física. Armonía.

4.2.3.2. Estructura

4.2.3.2. 1. Guion de las partes del libro. Breve descripción

Figura 3.

Externas:

Encuadernación de tapa dura con lomo entelado. En la cubierta, encontramos una estampación en serigrafía de la tipografía Pepe sobre EVA² de baja densidad. Este material, a su vez, está superpuesto al cartón de la encuadernación.

Preliminares:

Guarda. Cartulina magenta, sin estampación. Sólo tiene la función de unir la tapa a la primera página del pliego.

- Portadilla
- Página derechos
- Portada
- Índice

Cuerpo/bloque libro:

- Introducción. Textos de presentación del libro.

2 El etilvinilacetato (conocido también como EVA *foam*, *foamy*, *foami*, espumoso o goma EVA) es un polímero termoplástico conformado por unidades repetitivas de etileno y acetato de vinilo. Se le llama EVA por las siglas de su nombre en inglés, *ethylene vinyl acetate*. También es conocido por su nombre más genérico en inglés, *foamy* (literalmente «espumoso»), que es el nombre utilizado en más de treinta países. Es un material que combina con cualquier accesorio o producto de aplicación directa o superpuesta. Es un material que no sustituye a ninguno conocido, sino, que por el contrario, lo complementa.

- Parte 1. Cuaderno de Caligrafía. La tipografía: sus signos y sus raíces.
- Parte 2. Tipografía digital. Imágenes pixeladas del alfabeto que permanecen ocultas bajo una tinta termosensible.
- Parte 3. Cinco autores nos dan su visión sobre la relación entre caligrafía y tipografía.
- Parte 4. Galería gráfica. Muestra de los trabajos desarrollados por 21 diseñadores en los que se incluye esta tipografía.

Finales:

Colofón

4.2.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

En esta edición no hay una estructura evidente de partes con sus correspondientes portadillas, ni títulos compuestos con igual criterio. Son otros los recursos que contribuyen a diferenciar las partes. Los textos se presentan de múltiples maneras: en cada sección, cambia el planteamiento de retícula y los criterios de composición, aunque la tipografía de edición es la misma para todos los casos. En realidad, lo que facilita del todo la localización de cada parte son los cambios en el soporte de impresión y las páginas de imagen (sin texto), que funcionan como transiciones, como por ejemplo las páginas 52 o 73. El contenido textual no tiene una continuidad lineal, sino que los diferentes textos se intercalan a lo largo del libro y después de las páginas de presentación.

Estas son las diferentes tipologías de texto que aparecen el libro:

- Títulos (en las dos familias usadas, con diferente carácter de tipología y jerarquía).
- Texto largo de lectura lineal.
- Notas a pie de página y pies de foto. Todos ellos compuestos en la misma página en los dos idiomas, a excepción de los textos de introducción que van en páginas contiguas.

4.2.3.3. Retícula

Figura 4.

4.2.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

Como se observa en los gráficos, corresponde al planteamiento de retículas múltiples dentro de un formato sencillo. Sobre una base se articulan varias tipologías. Son las siguientes:

- Retícula básica.
- Retícula 1, de tres columnas. Aplicada al inicio del libro, por ejemplo, en el artículo «El largo y tortuoso camino».
- Retícula 2, de cuatro columnas. Aplicada, por ejemplo, en «Una historia a vuela pluma de los tipos caligráficos».

La caja de la retícula básica tiene, prácticamente, las proporciones del formato. Las columnas de diferentes alturas y anchos, según sea la parte, se mueven por los límites de la básica, estableciendo múltiples relaciones de proporción y escala con respecto al formato. El movimiento es a veces en sentido vertical y otras en ambas direcciones, como veremos más adelante.

4.2.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

El hecho de combinar múltiples retículas responde a la variedad de contenidos y tipologías de textos que tiene el libro. Según sea su naturaleza, se van eligiendo en la misma página unas estructuras u otras.

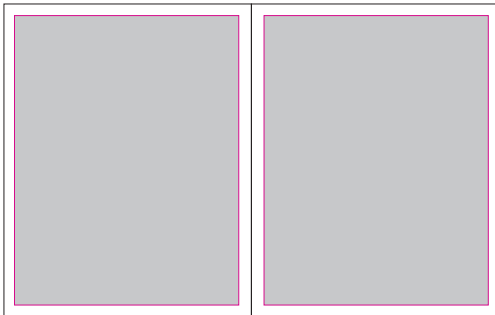
El componente estético también es un factor importante. Pero la funcionalidad es primordial en la organización de los elementos de la página. Por ejemplo, en el caso de las notas a pie o los pie de foto, siempre están compuestos con el mismo criterio de posición en página y orden tipográfico, lo que los hace rápidamente identificables, aunque no ocupen exactamente los mismos lugares. La retícula también ayuda a diferenciar los idiomas que conviven en la misma página. Por ejemplo, en «Una historia a vuela pluma de los tipos caligráficos», los textos en español están situados en la retícula de tres columnas mientras que la traducción en inglés se organiza en la de cuatro.

4.2.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.2.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Se utilizan dos fuentes: una para títulos y gráficos y otra para texto y epígrafes o titulillos. En este caso, la tipografía de títulos forma parte de los contenidos del libro. El análisis formal se va a referir tanto en un sentido como en el otro.

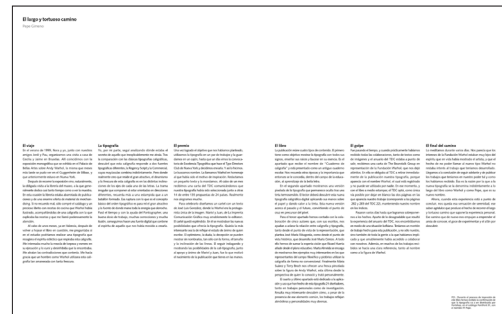
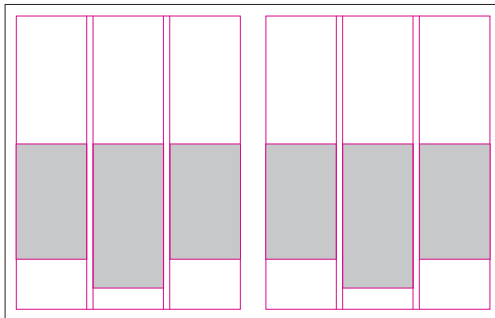
Figura 4. Retículas.



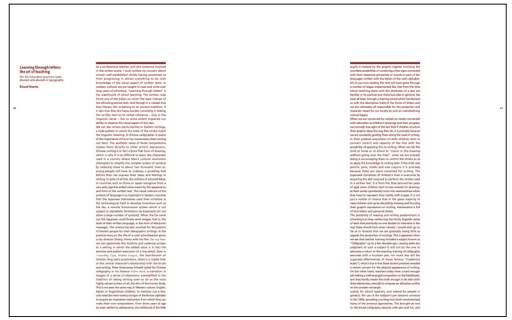
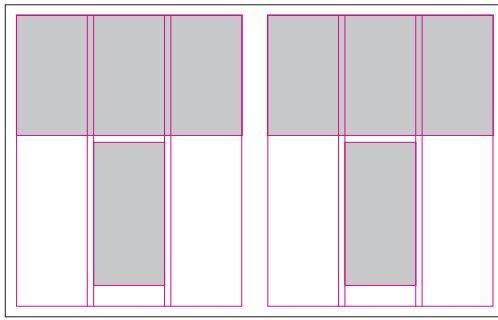
A la izquierda, el esquema de la retícula básica. A continuación, ejemplos de las aplicaciones de las retículas:

1. Retícula 1, en «El largo y tortuoso camino».
2. Retícula 1, en «Aprender de letra, el oficio de enseñar».
3. Combinación de retícula 1 y 2, en «Los usos de la manualidad».
4. Retícula 2, en «La tipografía como representación» (desplegable).

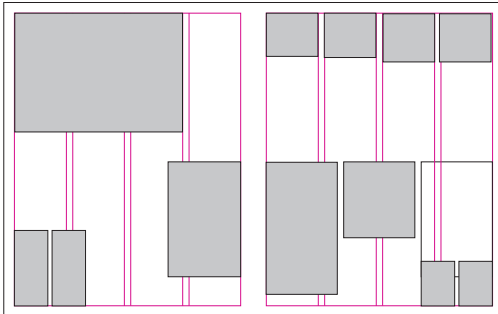
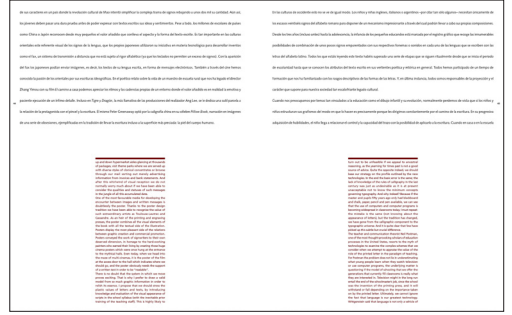
Fuente: Elaboración propia.



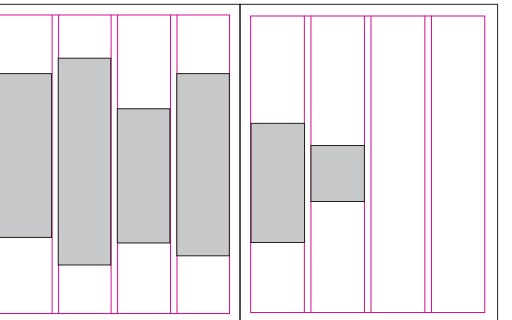
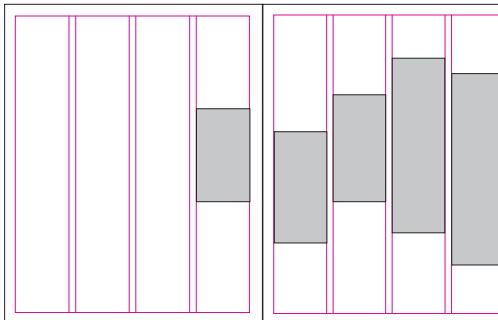
1.



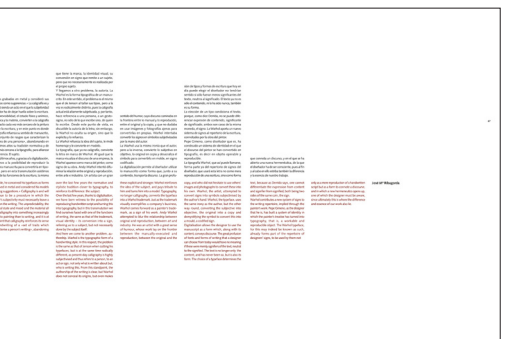
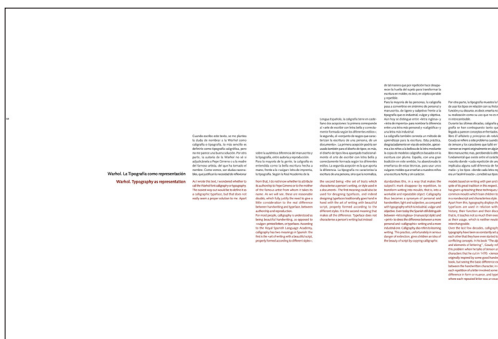
2.



3.



4.



Fuente 1:

Nombre de la fuente. FF Pepe.³

Autor/diseñador/Año. Estudio Pepe Gimeno, 2000.

Aplicación/uso de la tipografía original.

El proyecto de diseño de la tipografía nace como una iniciativa del estudio, a partir de la caligrafía que aparece en el libro de Warhol, *Wild Raspberries by Andy Warhol and Suzie Frankfurt* publicado en 1959. Su aplicación más inmediata fue en un cartel donde se presentó el nuevo diseño. Posteriormente, el estudio la ha utilizado en diversos proyectos.

Grupo de clasificación.

De rotulación, de escritura/caligráfica.

Fuente 2:

Nombre de la fuente. Syntax.

Autor/diseñador/Año. Hans Eduard Meier (1922-2014). La fundición D. Stempel AG de Fráncfort del Meno produjo entre 1967 y 1972 la tipografía en plomo que fue denominada entonces como Syntax-Antiqua. La digitalización y ampliación de versiones se inició con Linotype en 1995. Mas tarde, en 1999 apareció Syntax Next, la más completa de las familias. Meier continuó creando otros estilos con las tipografías Syntax Letter, Syntax Serif y Syntax Lapidar, aumentando así las posibilidades expresivas y de uso de la tipografía.

Aplicación/uso de la tipografía original.

La tipografía se diseñó para textos y supuso el principio de la investigación tipográfica en torno a la legibilidad del palo seco monolineal, fundamentada sobre la dinámica de la escritura caligráfica (Dopico, 2011).

Grupo de clasificación. Palo Seco Neohumanístico.

4.2.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.2.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Syntax. Figuras 5 y 6.

Es necesario, para comprender la forma de la tipografía Syntax y la relevancia de su propuesta, explicar cuáles fueron las razones que llevaron al diseñador suizo a diseñar esta tipografía.

A mediados de los años cincuenta del pasado siglo, Hans Eduard Meier comenzó a trabajar en el diseño de una nueva tipografía de palo seco. Como afirma Caflisch (2012), lo que le llevó a ello fue «la intuición, adquirida durante su extenso trabajo tipográfico, de que las tipografías que tenía a su disposición no eran suficientes desde el punto de vista formal» (p. 312).

³ La tipografía fue llamada en un principio «Warhol». Pero la Fundación Warhol obligó tanto a la Type Directors Club, como al estudio, a retirar la denominación por estar el nombre registrado. La orden llegó antes de que se publicara el anuario de la TDC y durante la preparación del libro. Esta es la razón por la que la tipografía se denomina Pepe.

Para él, las formas de palo seco utilizadas en las imprentas suizas como las grotescas Akzidenz-Grotesk, Haas-Grotesk o la Mono-Grotesk, o las geométricas Futura, Erbar o Kabel, eran demasiado rígidas y estáticas.

Su amplio conocimiento como calígrafo y tipógrafo le hizo llegar a la conclusión de que la tipografía había evolucionado de manera defectuosa con la aparición de la romana neoclásica (moderna o didona) en el siglo xvii. Y que esta había desarrollado una línea errónea que conducía a unas formas construidas, rígidas y geometrizadas que dieron lugar a las tipografías publicitarias, a las palo seco y a las egipcias.

Según Caflisch (2012), fue la percepción de esta evolución defectuosa lo que llevó a Meier a la idea de aplicar a las palo seco los principios constructivos de la romana renacentista y utilizar su curso y sus proporciones, en sí ideales, como la altura de las mayúsculas, la altura de la x, los ascendentes y los descendentes. **Figura 5.**

Sus modelos de referencia fueron las familias creadas en esa época y, en concreto, la Garamond.

Dicho esto, a continuación se analizan cuáles son los aspectos formales destacables de esta tipografía.

Construcción de la letra, trazado

Las formas de las letras son continuas. La modulación regular le da un aspecto al trazado homogéneo, y a la vez, lleno de sutilezas. Las mayúsculas tienen rasgos propios de las tipografías denominadas incisivas: trazo modulado y terminación con corte inclinado en las astas de algunas letras como la «A», la «N» y la «R».

Forma y contraforma

Se observa, efectivamente, que las formas son redondeadas y abiertas, la forma y contraforma están compensadas y las aberturas son suficientemente abiertas. La tipografía está llena de buenos ejemplos de la maestría de Meier con los ajustes ópticos. Caflisch (2012) cita algunos:

Figura 5. Referentes históricos de Syntax.

Superis habeo gratiam
quorum maiestate fug
gerente mihi fauorum
opperfici· djksvwxyzi

ABSOLVIT·TANDEM
ALIQVANO·DELE
GATVM·MIHI·ABS

A la izquierda y abajo ejemplos de los referentes históricos de la tipografía Syntax: las minúsculas y mayúsculas del siglo xv y los tipos de imprenta del siglo xvi.

Fuente: Meier, H. E., Jubert, R. & García, C. (2001). *La evolución de la letra*, Valencia: Campgràfic, p. 45.

Sic splendente domo, claris natalibus orta Scintillas, raramente tuos virtute & ffghjkwxyz œæ?
RARAQUE TUOS VIR
TUTE PARENTES ILLU
FGKHW JXMYDBNCIZ
1234567890

Figura 6. Tipografía Linotype Syntax.

Caligráfico ex np

CLASICO EMNH

Syntax LT Std Roman, 55 puntos

Proporciones clásicas en las mayúsculas. Las letras estrechas ocupan la mitad que la «O».

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

gxgx and

Arriba las tipografías Stempel ▲
Garamond y Syntax LT Std.
Se puede observar como son
coincidentes en estructura.

Si observamos el trazado de la Sabon y la Syntax, encontramos que su estructura o esqueleto coinciden de manera muy evidente en la «g». La altura de x es mayor en la segunda.

Forma y contraforma equilibradas.
Los espacios internos y los
externos se igualan.

kvwx ANRZ flfijy hbgg
hmn

Detalle de las formas talladas en las terminaciones que remiten a las incisas lapidarias. Las terminaciones oblicuas se repiten en las minúsculas y las mayúsculas.

Terminaciones iguales en las ascendentes y descendentes
La curvatura pronunciada de la «n» se repite en las letras «h» y «m».

Las diferencias de la contraforma contribuyen a que el ojo distinga mejor la «h» de la «b». La «g» de dos ojos se identifica con mayor rapidez que la de un ojal (en el ejemplo de arriba es la Akzidenz Grotesk BQ).

Fuente: Elaboración propia.

El observador atento puede comprobar comparando las letras «B», «E», «F», «H» y el «3» de qué forma sutil se posicionó, por ejemplo, la altura de los trazos horizontales, mínimamente distintos en altura unos de otros. En estos detalles delicadamente equilibrados —entre ellos también la posición y la longitud de los trazos diagonales de las letras «K», «k», «K» y «k»—se aprecia toda la maestría de Meier. (p. 326)

Proporciones y estructura básica

Tanto las proporciones, como el esqueleto, corresponden en la mayúscula con las de la lapidaria romana y, en la minúscula, con la escritura humanística del Renacimiento. Si comparamos la estructura, por ejemplo, de la Garamond o de la Sabon con la Syntax, veremos cómo, efectivamente, coinciden los ejes que determinan la modulación de la «g» o el rasgo de la oreja.

También es interesante como Meier, para hacer la tipografía más dinámica, inclinó sutilmente los trazos verticales medio grado a la derecha, así como las figuras redondas para que tuvieran un ligero desplazamiento en el mismo sentido (Cafilisch, 2012).

Las proporciones en la Regular vienen determinadas por las que establecen las letras «n» y «H». Para la Syntax corresponde a una relación de 4:5.

Las mayúsculas, de estilo clásico, guardan entre sí una relación geométrica siendo las letras más estrechas la mitad de la «O», cuya altura se iguala con su anchura formando un cuadrado.

Altura de la x

La altura de la x es media. Ascendentes y descendentes tienen la misma longitud.

Espesor y color tipográfico

El grosor del trazo constituye el 16% de la altura de la minúscula. Esta relación armónica y la ligera modulación de los trazos generan una mancha de texto homogénea y un tono gris medio.

Las formas moduladas en los trazos revelan el objetivo de Meier de representar el *ductus* de las formas de escritura, el gesto secular, y de huir de toda forma «construida». Esto se hace más evidente en algunos glifos clave como la «g» o la «n».

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

La altura de las ascendentes es mayor para compensar el peso de las mayúsculas cuando éstas conviven con las minúsculas.

Principios de homogeneización y diferenciación.

En los terminales de la «f», la «j» y la «y» observamos iguales formas de acabar el trazo, misma construcción del hombro y las insinuadas formas talladas en las terminaciones de mayúsculas y minúsculas, que remiten a las incisivas lapidarias en la «A», la «N» y la «R». Por otro lado, se observa que, gracias al trazado y a las contraformas de la humanística, los glifos se diferencian mejor entre ellos que otras palo seco.

Figura 7. Tipografía FF Pepe.

sopa juliana

FF Pepe, 166 puntos

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

fl, fi

Ligaduras

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ääéëïïïïïïïïïïïïïïïï

ea

¿?¡!«»000%-²⁰⁰²*...÷,-+/:;=(*)[@]
0123456789

*Yo por mi parte seguí analizando dónde
estaba el secreto de aquello que inexplicable-*

Tipografía Regency Script

A la izquierda, comparativa de las dos tipografías caligráficas Regency Script y FF Pepe. La dirección ordenada de la primera se torna caótica en la segunda.

*el dinamismo y la frescura de esta caligrafía
es en las distintas inclinaciones de los ejes*

Tipografía FF Pepe

AeA

Los dos glifos de la «A» de la tipografía FF Pepe.

De pronto encuentro, después

Fuente: Elaboración propia.

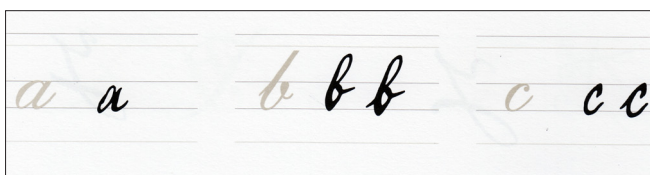
Figura 8.



Páginas y detalle de «Cuaderno de caligrafía». En ellas se pueden ver los modelos caligráficos y la versión FF Pepe.



Regency Script y Commercial Script, 50 puntos.



Fuente: Pepe Gimeno Proyecto Gráfico.

Tipografía para títulos

Se utilizan las dos tipografías para títulos pero con diferente función. Pepe aparece como título en la portada, índice y en el «Cuaderno de Caligrafía». En el resto de partes, la Syntax, con mayor tamaño de cuerpo u otros recursos diacríticos, aparece también en títulos y subtítulos. Por esta razón, se analizará sólo la tipografía de Pepe Gimeno en este apartado.

FF Pepe.

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

El propio Pepe Gimeno (2002) nos da algunas claves de la forma de Pepe:

Tras la comparación con las clásicas tipografías caligráficas, descubrí que esta era la realización manual de dos fuentes tipográficas diferentes, la *Regency Script* y la *Commercial*, cuyas mayúsculas combinaba indistintamente. Pero donde realmente creo que reside el gran encanto, el dinamismo y la frescura de esta caligrafía, es en las distintas inclinaciones de los ejes de cada una de las letras. Esa trama irregular que componen las letras orientadas en direcciones diferentes recuerda más a una estampida que a un batallón formado. Esa ruptura con lo que es el concepto básico del orden tipográfico es para mí el gran atractivo y la fuente de donde mana toda la energía que derrocha. (p. 6)

El trazo caligráfico irregular, es decir, con una modulación cambiante debido a las distintas direcciones que adopta la mano, no resulta continuo ni limpio en su dibujo, sino titubeante y

torpe. Las mayúsculas se presentan de dos formas según sea el modelo caligráfico de referencia como se expone en el «Cuaderno de Caligrafía». Figuras 7 y 8.

Efectivamente, en el estudio de la caligrafía del libro de Warhol, Pepe Gimeno llegó a la conclusión de que la escritura estaba basada en dos tipografías: la Regency Script y la Commercial. De ellas toma la estructura de la letra para generar dos versiones de mayúscula. De cada minúscula, la fuente también ofrece dos versiones de la mayoría de las letras. La forma del trazo imita a un trazo realizado por una pluma (o un pincel), con una carga de tinta variable que genera diversos grosores y no sólo debido a la modulación.

El dibujo también revela una impresión deficiente en algunos casos. O más bien imita la imagen aumentada por algún medio de reprografía de la letra trazada a un tamaño reducido.

La familia incluye numerales, signos de puntuación y ligaduras.

4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Figura 9.

La palabra

Se observa una cuidada relación de espacio entre los caracteres, en los distintos pesos y tamaños. La tipografía dispone de las ligaduras «fi» y «fl».

El espaciado entre palabras

No se observan ríos en ninguno de los bloques de texto, a pesar de los diferentes tamaños de caja y cuerpo utilizados. El texto tiene un color tipográfico homogéneo en todas las aplicaciones. Lo que cambia es el tono de luminosidad, dependiendo de la interlínea usada (muy abierta por ejemplo en la secuencia de páginas de la 42 a la 51), el tamaño del cuerpo o el color usado en la tipografía.

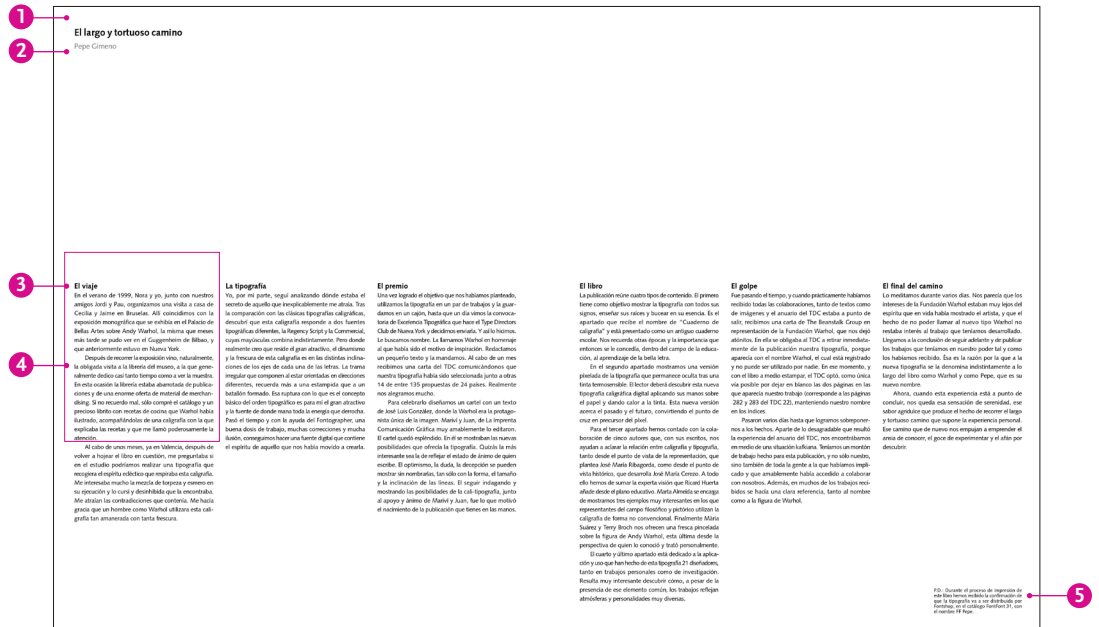
La Syntax tiene una altura de la x alta, por lo que necesita una interlínea amplia. El espacio en blanco alrededor de la palabra permite visualizarla con más nitidez que con una interlínea ajustada, como vemos en el ejemplo de la Figura 9.

La línea

La longitud de la línea es muy variable y no depende solo de la retícula seleccionada. Cuando cambia el ancho también cambia el tamaño del cuerpo seleccionado. A continuación, se mencionan algunos ejemplos de su uso:

- Retícula básica. En el artículo «Aprender de letra, el oficio de enseñar», por ejemplo, la línea ocupa todo el espacio de la caja tipográfica. El tamaño de cuerpo es de nueve puntos. El número de palabras oscila entre 22 y 28.
- Retícula 1. En la retícula de tres columnas el número de palabras oscila entre ocho y once cuando se utiliza un cuerpo de ocho puntos.
- Retícula 2. En la retícula de cuatro columnas, con el mismo tamaño de cuerpo que el anterior, el número de palabras se reduce a ocho.

Figura 9. Uso de la tipografía.



El viaje

En el verano de 1999, Nora y yo, junto con nuestros amigos Jordi y Pau, organizamos una visita a casa de Cecilia y Jaime en Bruselas. Allí coincidimos con la exposición monográfica que se exhibía en el Palacio de Bellas Artes sobre Andy Warhol, la misma que meses más tarde se pudo ver en el Guggenheim de Bilbao, y que anteriormente estubo en Nueva York.

Después de recorrer la exposición vino, naturalmente, la obligada visita a la librería del museo, a la que generalmente dedico casi tanto tiempo como a ver la muestra. En esta ocasión la librería estaba abarrotada de publicaciones y de una enorme oferta de material de merchandising. Si no recuerdo mal, sólo compré el catálogo y un precioso librito con recetas de cocina que Warhol había ilustrado, acompañándolas de una caligrafía con la que explicaba las recetas y que me llamó poderosamente la atención.

El ancho de línea es muy variable debido al planteamiento de retícula múltiple. En «Los usos de la manualidad» la caja tipográfica del texto en español corresponde a dos columnas de la Retícula 1, mientras que la traducción al inglés ocupa una.

Fuente: Elaboración propia.

Arriba, página 6. A la izquierda, detalle de la misma a tamaño real.

1. Título: Syntax LT Std Bold, 14 puntos.
2. y 3. Titulillos: Syntax LT Std Roman y Bold, 10 puntos.
4. Texto: Syntax LT Std Roman, 8/12 puntos.
5. Nota a pie: Syntax LT Std Roman, 6/7,2 puntos.
6. Pies de foto: Syntax LT Std Roman y Bold, 6/7,2 puntos.
7. Texto: Syntax LT Std Roman, 9/15 puntos.



La interlínea

La interlínea es amplia en todos los textos (cuatro o cinco puntos mayor que el tamaño del cuerpo), exceptuando las notas a pie y los pies de foto. Por otra parte, el espacio entre líneas juega un papel estético además del funcional. Es también intención de los diseñadores generar diversos «tonos tipográficos» más claros o más oscuros abriendo o cerrando el interlineado.

Su uso expresivo se analizará en el correspondiente apartado.

El tamaño del cuerpo

El efecto «lineal» de la mancha de texto, debido al pequeño tamaño de la tipografía, contribuye a crear una textura tipográfica suave y elegante. El tamaño del cuerpo varía entre seis y nueve puntos según sea su uso, como hemos visto en el apartado anterior. **Figura 9.**

Tipo, forma y color

El color en el texto se aplica de múltiples formas: tinta negra sobre blanco; fondos negros con texto calado en blanco; tinta plata sobre fondo blanco; tinta plata sobre negro; tinta plata sobre fondos oscuros tramados.

Las tintas elegidas ofrecen un suficiente contraste de luminosidad con el fondo incluso en los tamaños más pequeños utilizados (seis puntos).

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

Las formas tipográficas utilizadas son las siguientes: párrafo justificado con y sin sangría de primera línea y párrafo en bandera derecha.

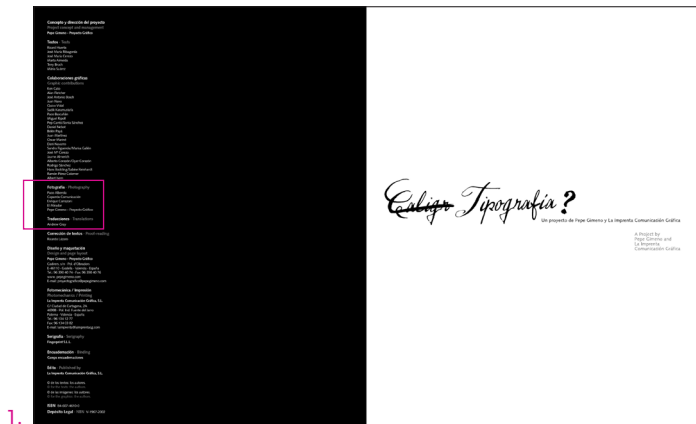
La composición justificada se utiliza en los textos largos y notas a pie de página. Los textos de los pies de foto se componen en bandera derecha.

En los textos justificados en castellano se utiliza la partición para mejorar el espaciado entre letras y entre palabras. Sin embargo, en los textos en inglés, donde se ha desactivado la partición, sí aparecen algunos renglones con espacios entre palabras más amplios, aunque no se llegan a apreciar ríos.

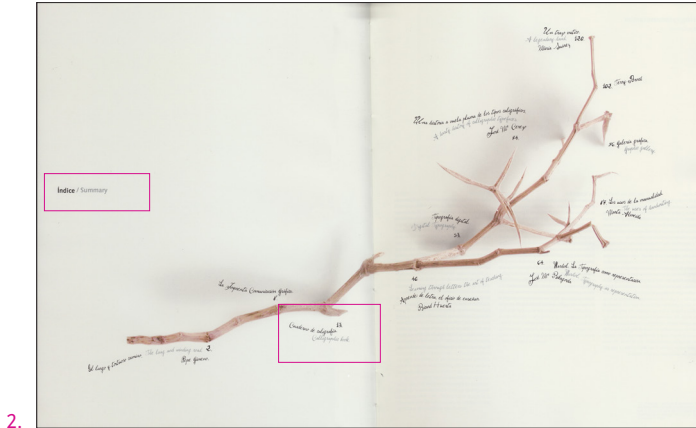
Con un mismo tipo de párrafo, sin embargo, esta forma tipográfica se presenta de múltiples maneras por el uso de la interlínea y de la altura de la caja de texto. La primera juega, especialmente un papel importante.

La sangría se utiliza en los tres primeros artículos, en la primera parte del libro. En el resto, el criterio es que la caja de texto resulte lo más compacta posible.

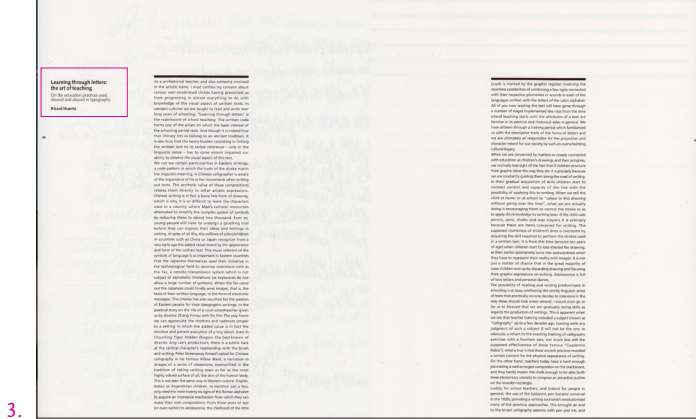
Las formas de los párrafos junto con otros recursos diacríticos como el color, contribuyen a que el lector diferencie las tipologías de texto. Pero es, sobre todo, la posición en la página y la disposición de los elementos entre sí los que guían el itinerario de lectura.



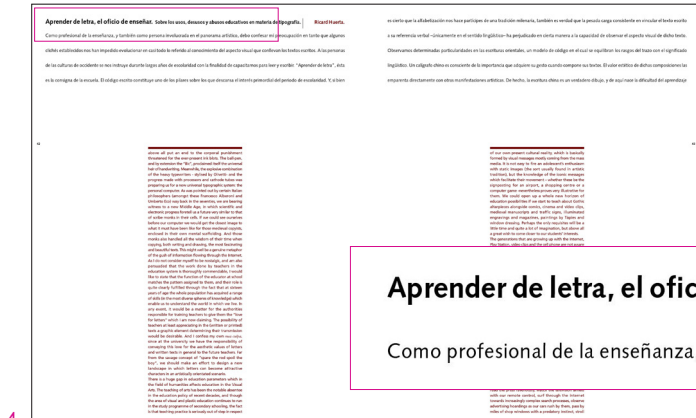
1.



2.



3.



4.

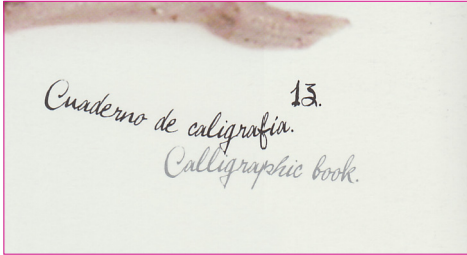
Figura 11. Jerarquización.

Ejemplos de jerarquización en la página de derechos, portada, índice y en el artículo «Aprender de letra, el oficio de enseñar».

Fotografía · Photography
 Paco Alberola
 Caparrós Comunicación
 Enrique Carrazoni
 El Mirador
 Pepe Gimeno - Proyecto Gráfico

Traducciones · Translations
 Andrew Gray

Índice / Summary



Learning through letters: the art of teaching
 On the education practices used, disused and abused in typography
 Ricard Huerta

1. Jerarquización por tamaño y estilo dentro de la misma familia y por cambio de tipografía.
2. Diferenciación por cambio de color y tipografía.
3. y 4. Jerarquización por tamaño y estilo dentro de la misma familia.

Fuente: Elaboración propia.

Aprender de letra, el oficio de enseñar. Sobre los usos, desusos y abusos
 Como profesional de la enseñanza, y también como persona involucrada en el panorama art

Tipografía de títulos

Para los títulos se utilizan ambas tipografías. Aunque la Pepe aparece solo en los títulos e índice del comienzo del libro. **Figuras 9 y 11.**

Jerarquía en el interior del libro

Se observan los siguientes recursos diacríticos que contribuyen a establecer la jerarquía de los títulos:

- Diferenciación por contraste de formas entre las familias caligráfica y palo seco utilizadas. En la portada tenemos un ejemplo de ello.
- Diferenciación por tamaño de cuerpo. En los textos de presentación, se repite este recurso, por ejemplo.
- Diferenciación de estilos dentro de la misma familia: uso de la negrita, para diferenciar categorías o tipos de información. No se utiliza la mayúscula en ningún caso.
- Diferenciación por uso de color. Se utiliza, como hemos visto, para diferenciar los idiomas, pero también en la jerarquización de los títulos. Así, se combinan de manera alterna. Por ejemplo, cuando el título principal en español aparece en negro, el subtítulo aparece en tinta plata; si el idioma es el inglés, el título principal se imprime en plata y el subtítulo en negro (ver páginas 6, 8, 12 y 14).

Cubierta

Es una cubierta expresiva. Sugiere el contenido utilizando como recurso la tipografía Pepe, tratada como una imagen para llamar la atención del futuro lector. Corresponde a la categoría de las llamadas portadas *tipográficas* y el enfoque de diseño es emocional. No hay un texto que informe del contenido del libro. La imagen, estampada sobre materiales poco convencionales, crea inmediatamente cierta expectación en el lector.

Para configurarla, se ha partido de una imagen con las letras del alfabeto, utilizada previamente para componer un cartel. **Figura 14.**

La imagen se estampó sobre goma EVA y, a continuación, se cortaron los módulos para incorporarlos a la encuadernación. El resultado es una composición abstracta, en la que se «reconocen» los glifos una vez se identifica la tipografía.

Ortotipografía

Para analizar la observancia de las reglas elementales de ortotipografía en este libro, se ha tomado como referencia la parte 3 por tener diversas tipologías de textos: títulos, subtítulos, texto largo y pies de fotos. Y, como ejemplo, la composición tipográfica de las páginas 78 y 79. A continuación se citan algunos ejemplos donde se han considerado las normas de ortotipografía. **Figura 12.**

- Guiones. Se utiliza el guion medio (dash) cuando debiera usarse la raya.
- Comillas. Se utilizan comillas altas o inglesas para un uso metalingüístico. Por ejemplo, cuando se describe un concepto antes de la palabra que lo designa, esta lleva comillas. Las citas también son «señaladas» con comillas. En los textos en español, serían más correctas las comillas bajas o latinas.
- Cursivas. En el gráfico se han señalado diferentes usos de la cursiva. Se ha utilizado: en títulos de libros; para denominar una circunstancia o fenómeno (en este caso una tipología de escritura); para destacar un determinado término.

- Versalitas. Se utiliza la versalita (aunque no siempre) para las cifras de siglos cuando estas van detrás de una palabra en minúscula. No se observan otros usos.
- Negritas. Se utilizan en los títulos y titulillos, pero nunca en el texto.
- Números. Se observa que se utilizan números capitales en el texto en vez de antiguos o elzevirianos.

Con todo ello se puede afirmar que se han considerado las normas básicas.

4.2.4.2.3. Legibilidad y lectura

Con todos los aspectos formales y funcionales analizados, tanto en la elección como en el uso, podemos afirmar que:

- La tipografía Syntax resulta muy legible incluso en tamaños pequeños, gracias a su altura de la x, a su estructura humanística y a los rasgos que permiten que los glifos sean percibidos y distinguidos por el lector.
- La interlínea amplia contribuye a que el texto se lea con comodidad.

Figura 12. Ortotipografía.

1 (1 y 2) Los tipos griegos de Aldo Manucio—como sucederá a los de Garamond o Estienne—siguen el modelo caligráfico de la época, con abundantes ligados, que contrastan con los utilizados en la composición griega de la *Biblia Poliglota Complutense*, impresa a partir de 1514.

2 (3) Tipos cursivos conocidos como *civilité*, empleados por Granjon mediados el siglo XVI.

3 (4) Forma de preparar una pluma, junto a unas muestras de las formas que se obtienen, según un grabado de 1605.

4 (5) Fragmento de un anuncio de 1880 de una pluma de metal.

5 (6) Los tipos de las familias Shelley (1972) y Snell (1966) diseñados por Matthew Carter basándose en la escritura de sus homónimos calígrafos, son arquetípicamente “letra inglesa”.

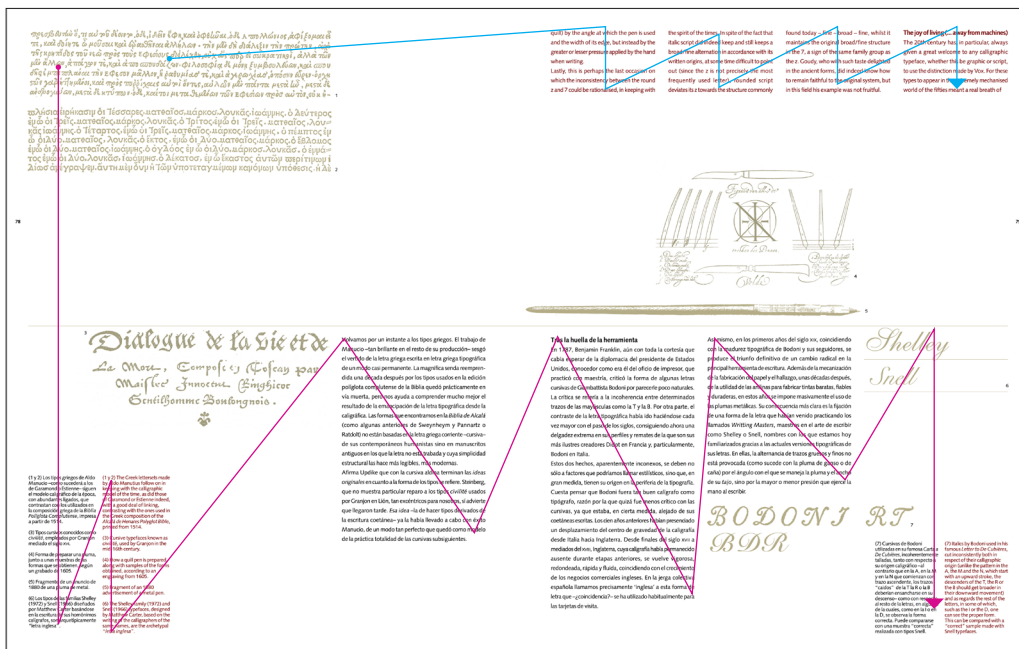
sólo a factores que podríamos llamar estilísticos, sino que, en gran medida, tienen su origen en la periferia de la tipografía. Cuesta pensar que Bodoni fuera tan buen calígrafo como tipógrafo, razón por la que quizá fue menos crítico con las cursivas, ya que estaba, en cierta medida, alejado de sus coetáneas escritas. Los cien años anteriores habían presenciado un desplazamiento del centro de gravedad de la caligrafía desde Italia hacia Inglaterra. Desde finales del siglo XVII a mediados del XVIII, Inglaterra, cuya caligrafía había permanecido ausente durante etapas anteriores, se vuelve vigorosa, redondeada, rápida y fluida, coincidiendo con el crecimiento de los negocios comerciales ingleses. En la jerga colectiva española llamamos precisamente ‘inglesa’ a esta forma de letra que—¿coincidencia?—se ha utilizado habitualmente para las tarjetas de visita.

Ejemplos de aplicación de normas ortotipográficas:

1. Uso de cursiva para extranjerismo.
2. Versalita para denominación de siglos en texto.
3. Números capitales en el texto en vez de antiguos o elzevirianos.
4. Uso metalingüístico de la lengua.
5. Guión medio (en dash) para un inciso.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 13. Itinerario de lectura.



Arriba el esquema representa el itinerario de lectura en los dos idiomas (diferenciados por el color de la línea).

Fuente: Elaboración propia.

- La longitud de la línea resulta adecuada para que el lector no salte de forma errónea de renglón a renglón. El número de palabras por línea está dentro de los parámetros recomendados para no cansar al lector. En varias ocasiones, la norma se rompe anteponiendo la función expresiva de la tipografía a la funcional.
- El uso del color en la tipografía no interfiere en la legibilidad, porque se procura siempre que haya un suficiente contraste de luminosidad entre el texto y el soporte donde se presenta.

Según el análisis descrito, se comprueban y se corroboran las cualidades atribuidas al diseño de la Syntax y su contribución al desarrollo de tipos de palo seco humanísticos, perfectamente válidos para su uso en textos de edición.

Esto fue lo que los diseñadores del estudio consideraron como prioritario en la elección de la Syntax: una fuente legible y versátil en su uso, que da lugar a la experimentación con la caja tipográfica.

Los recursos descritos utilizados para diferenciar las diferentes tipologías de texto contribuyen de manera eficaz a que el lector recorra la página y navegue por cada artículo de manera

cómoda. **Figura 13.**

4.2.4.3. Aspectos semánticos

4.2.4.3.1. Elección de la tipografía.

Tipografía de edición y de títulos

Syntax

A partir del análisis formal anteriormente expuesto, se puede concluir que esta tipografía tiene fuertes connotaciones históricas. Supone una estilización a partir de la estética clásica y un estudio racional de forma y legibilidad. Comunica cualidades propias de ese planteamiento: armonía, orden, simplicidad, pero también cercanía y gestualidad delicadamente sugeridas.

La forma y la estructura de la Syntax y sus referentes históricos se relacionan intrínsecamente con las reflexiones en torno a la caligrafía y la tipografía, la letra manuscrita y la letra digitalizada expuestas en el libro. Por tanto, la elección se adecua de manera eficaz al contexto cultural donde se enmarca la publicación y a los objetivos de comunicación.

FF Pepe

La tipografía que nos presenta Pepe Gimeno parece la reproducción de una grafía personal, que no controla la forma caligráfica, pero que gracias a la tecnología puede ser digitalizada y utilizada desde cualquier dispositivo; una tipografía más en el amplio espectro de tipos caligráficos que ofrecen las fundiciones, muchos de ellos tan indistinguibles como irrelevantes. Sin embargo, Pepe no es uno más. Esta tipografía está dotada de fuertes connotaciones históricas y emocionales que, como se apuntaba en el marco teórico, se presentan como capas de significación.

Las claves para apreciar su diseño, como apunta Javier González Solas (2003), están en su origen y en el concepto aplicado por su diseñador. A continuación, se exponen algunos aspectos que este autor destaca al respecto, y que se conforman como las capas de significado.

En primer lugar, la escritura original pertenecía a la madre de Warhol, Julia Warhola, quien con su letra torpe e ininteligible escribía las facturas de su hijo. Por las formas, se deduce que mamá Warhola se empeñaba en imitar algunos modelos de su época realizados con plumilla. Sin embargo, apunta González (2003): «la distancia impuesta por el *ductus* individual o por la edad, otorgan a esta fuente cierta aura clínica, de caso de estudio, de material de entomología, algo que hay que analizar hasta descifrar un contenido oculto, sea una historia, un trauma, un tiempo perdido» (p. 140). Es evidente que la señora no controlaba la forma, pero lo interesante es que esta escritura de trazo torpe y titubeante, de persona mayor, le aporta una connotación de humanidad y de ternura que forma parte del encanto de la tipografía.

Es evidente que Andy Warhol también era consciente de ello, porque, más tarde, le encargaría escribir los textos de la publicidad que diseñaba para los periódicos. Este, con su espíritu transgresor y su visión pop, se apropió de esas formas personales para varios proyectos, haciendo creer que eran suyas. Sin embargo, en el caso del libro de recetas, como afirma

González (2003), todo es un simulacro. Cuando la madre de Warhol se cansó de colaborar con su hijo, un periodista imitó esa escritura y con esa letra se editó *Wild Raspberries, by Andy Warhol and Suzie Frankfurt*. Y esta, en definitiva, va a ser el punto de partida para el diseño de Pepe Gimeno.

Es precisamente el intento por imitar la caligrafía aprendida o impuesta, sin lograr alcanzar lo pretendido, lo que dota a la Pepe de la frescura y la gracia que la caracteriza, sin caer en formas cursis, ñonas y relamidas de algunas caligrafías de gran tradición anglosajona.

Por otro lado, la tipografía hace una alusión a una persona, a un gesto-signo no sólo de lo que escribe, sino de quien lo escribe. La Pepe refuerza la idea del sujeto, le rinde homenaje y lo convierte en modelo, creando así una identidad. Así lo explica Ribagorda (2001):

La tipografía, que ya no caligrafía, convierte la letra en marca de Warhol. Al igual que la marca visualiza el discurso de una empresa, la Warhol aparece como una marca del pintor, como un signo de su obra. Andy Warhol intentó difuminar la relación entre original y reproducción, entre arte e industria. Un artista con un gran sentido del humor, cuyo discurso caminaba en la frontera entre lo manual y lo reproducido, entre el original y la copia, y que no dudaba en usar imágenes y fotografías ajenas para convertirlas en propias. Warhol intentaba convertir los signos en símbolos subjetivizados por la mano del autor. (p. 64)

Por último, la aportación de Pepe Gimeno es que, además de todo lo que connota la familia, la fuente puede ser repensada hoy para ser utilizada según lo exijan las condiciones del encargo o bien desde el distanciamiento y la ironía, como se puede apreciar en los ejemplos que el propio diseñador presenta en el libro, junto con las de los diseñadores invitados a colaborar (González, 2003).

4.2.4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

El párrafo justificado con sangría es la forma tipográfica más utilizada. Su composición es perfecta. Sin ríos, sin sangrías, de impecable construcción geométrica. Por otra parte, la composición en la página de las cajas tipográficas tiene un tratamiento en este libro que merece su análisis:

- En las páginas de introducción, los párrafos se ordenan a partir de una línea horizontal que recorre a media altura la doble página. Cada columna de texto tiene diferente dimensión vertical. El conjunto resulta en una transición de páginas de impecable orden, pero a la vez dotadas de ritmo. Este se acentúa en «Warhol. La tipografía como representación». Con el desplegable, el espacio es mayor y, por tanto, el recorrido del movimiento también. Ahora las cajas se disponen a la vez en la parte superior e inferior de la página, pero con distinto color para los textos en inglés. Se crea un juego de simetría a partir de un eje central horizontal que separa los idiomas. **Figura 9.**
- En «Aprender de letra, el oficio de enseñar», cambia la disposición de las cajas. Ahora la estructura la marca un eje central en la vertical. El texto arranca con la versión inglesa en

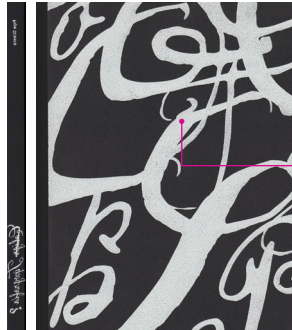
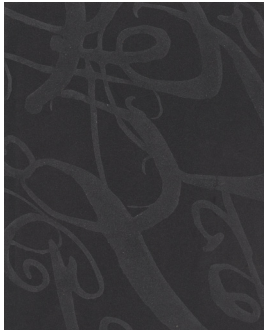
Figura 14. Semántica.



Entre 1955 y 1957, Warhol ilustró para el fabricante de calzado I. Miller anuncios publicitarios para el *New York Times*. El libro *À la recherche du shoe perdu*, que él mismo produjo, celebra el papel central que jugaron los zapatos en su carrera. El título es un guiño a la famosa novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. Las leyendas, con sus letras manuscritas, fueron transcritas por la madre de Warhol, Julia Warhola (o por los asistentes que imitaron su escritura).

Fuente: MoMA

Abajo y a la derecha cubiertas del libro. A la derecha el conjunto de cubiertas estampadas a partir de una imagen unitaria del alfabeto FF Pepe.



color y compuesto en una columna estrecha central. En la siguiente doble página empieza el texto en español en negro y en una caja que ocupa la retícula básica, situada en la parte superior de la página. Conforme se van pasando las páginas, esta «va creciendo» hasta ocupar todo el espacio, mientras que la que contiene la traducción va disminuyendo su altura. Los diseñadores plantean otra vez un juego tipográfico con principio y fin, a partir de las formas tipográficas que dibujan una historia construida en secuencias.

Así, la tipografía y el texto cobran un protagonismo inusual en la página cuando crecen, decrecen, invaden y se apropian del espacio. La forma adopta una actitud irónica que tiene que ver en este caso con el contenido del artículo. Ricard Huerta se lamenta precisamente de la ausencia de la cultura tipográfica en la educación. **Figura 11.**

- Si la organización de los párrafos es lineal en las anteriores partes comentadas, en «Los usos de la manualidad» podemos decir que es fragmentada. El ojo recorre ahora las páginas de este artículo, dibujando diagonales por el espacio. Aunque siempre dentro de un orden. La diversidad de tamaños genera un mosaico de figuras geométricas sobre el espacio, como si de una exposición de cuadros se tratara. **Figura 9.**

- En el texto «Un trazo mítico», la composición tipográfica se muestra como un ejercicio controlado de ruptura de todas las normas de legibilidad y composición en la página. La caja se voltea en la vertical, la interlínea se abre en exceso, la tipografía cambia de tamaño de manera creciente y decreciente a lo largo del renglón. Y por último, otra capa de texto (la traducción al inglés), sobre papel traslúcido, se superpone al texto en vertical, generando una trama o cuadrícula que dibuja un módulo seriado en la doble página. **Figura 10.** Con este planteamiento gráfico, los diseñadores están haciendo de nuevo un guiño a lo que María Suárez (2003) está destacando del artista: sus contradicciones, sus excentricidades y su pasión por la seriación, entre otros aspectos.
- Por último, el texto de Terry Broch se reproduce tal cual llegó al estudio de Pepe Gimeno. Una hoja de libreta con el texto mecanografiado y firmado por el autor. La hoja está literalmente pegada al papel del libro. El diseñador quiere dejar constancia de la «carta». Con ello, pone en valor el documento de una persona que conoció y trató personalmente a Andy Warhol. **Figura 15.**

Tipografía de títulos

En el caso del índice (compuesto con la tipografía Pepe) ocurre lo contrario. Se explotan las posibilidades de la nueva fuente con una alineación irregular y su trazado en movimiento en torno a una imagen, símbolo de todas las ramas que conforman el conjunto del libro.

Figura 11.

En la cubierta, como se ha explicado anteriormente, la tipografía se ha convertido en una imagen abstracta que es el resultado de tomar un fragmento de un cartel o de la página del libro donde aparece todo el alfabeto. Al tomar una parte, el diseñador está utilizando la figura retórica de la sinécdoque para presentarnos el alfabeto de Pepe. **Figura 14.**

Una representación abstracta, para presentarnos unos signos llenos de significación.

Por otro lado, el soporte seleccionado invita al tacto. El material goma EVA resulta ser un soporte para el texto-imagen blando, amable, atractivo para la interacción. En realidad, todo el libro es una sucesión de texturas cargadas de intencionalidad semántica. Las guardas, por ejemplo, imitan el papel secante utilizado en la práctica caligráfica.

Para terminar, la puesta en página experimental y arriesgada, siempre en una línea elegante, a la vez que lúdica e irónica, con exhibición de maquetas diversas, recursos de poesía visual y detalles de exquisito refinamiento (González, 2003), contribuye a comunicar de manera eficaz los contenidos del libro.

4.2.4.4. Aspectos técnicos

Gracias a la colaboración con La Imprenta, este libro se plantea como un pequeño muestrario de posibilidades expresivas de la tipografía con tintas y soportes, tanto con la tipografía Pepe como con la Syntax. Así, por ejemplo, en la parte 2, llamada «Tipografía Digital», se ofrece una versión pixelada de la tipografía impresa y casi oculta por una tinta termosensible, ordenada según una cuadrícula. Cuando el lector coloca sus dedos sobre el soporte, la

tinta se aclara y aparece la forma «digital». Con ello, se hace de nuevo alusión a lo manual (pasado) y la reproducción digital (futuro) de una forma experimental y lúdica.

El texto largo se imprime bien sobre todos los soportes y en las tintas empleadas, como veíamos en el apartado de tipografía y color.

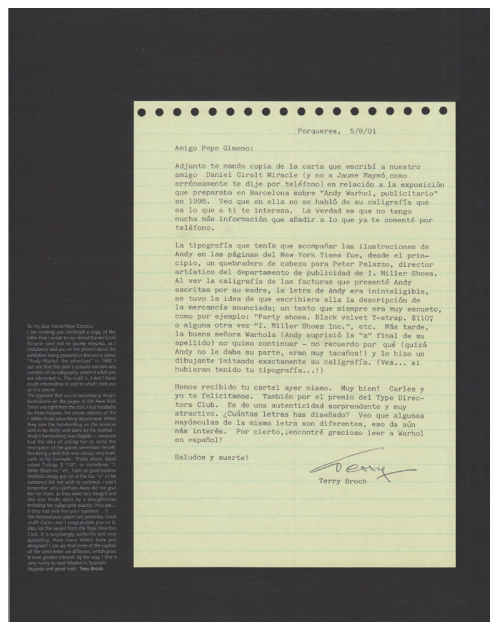
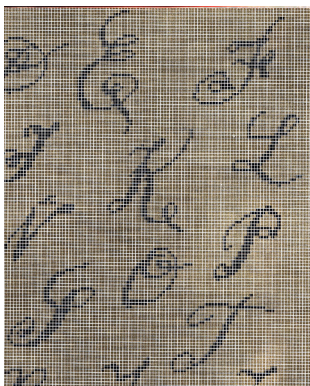
En la página del texto de Terry Broch observamos un mal comportamiento de la tinta plata sobre el fondo negro verjurado. Los perfiles de la Syntax no quedan tan nítidos debido a la textura del papel y a su reducido cuerpo. A pesar de ello, el texto sigue siendo legible.

En la cubierta, la tipografía se estampó mediante la técnica de serigrafía sobre la goma EVA en la parte anterior, con tinta blanca, mientras que en la posterior se utiliza un barniz. El texto del lomo entelado se imprimió con el mismo procedimiento y también se utilizó tinta blanca. Esta ofrece una gran opacidad sobre los dos soportes. En el caso del lomo, la tinta se embota en los ojos internos de las letras «e» de Pepe Gimeno, porque el tamaño del texto es demasiado pequeño para esta técnica de estampación directa.

Figura 15. Aspectos técnicos.

En la imagen de la izquierda una de las páginas de «Tipografía digital». Se puede apreciar en el detalle (abajo) como al frotar una letra, esta aparece por el efecto del calor.

A la derecha, el texto-carta de Terry Froch. Impresión sobre papel taladrado y pegado sobre el soporte de cartulina verjurada.



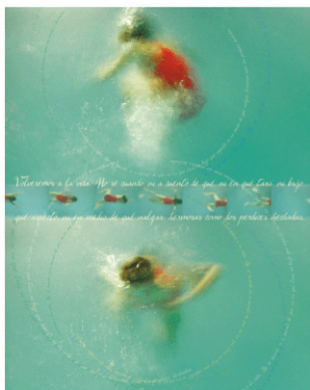
Fuente: Elaboración propia.

4.2.5. CONCLUSIÓN

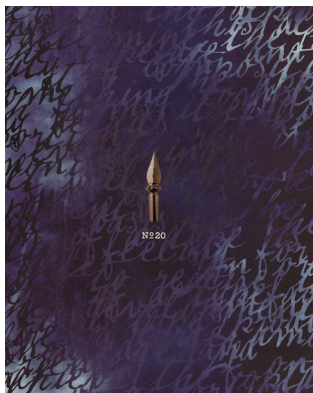
Caligr-tipografía es un libro de tipografía, pero también es un libro de ensayo, un muestrario y un medio para invitar a la reflexión sobre la relación entre la caligrafía y la tipografía: entre la forma escrita y la forma reproducida. A partir de este análisis, se puede concluir que el mensaje se aborda desde todas las posibilidades que puede ofrecer la letra: su construcción manual, su estilización, la abstracción, la tecnología y la composición. La elección de los medios para hacerlo está dotada de un proceso reflexivo en cuanto a la significación de todos ellos. Es interesante destacar como, para presentar una tipografía caligráfica se ha seleccionado otra fruto de un estudio y una reflexión en profundidad de la evolución de la letra. La carga semántica que ofrece la tipografía del texto le otorga al libro todo el sentido. Y el uso, sin embargo, de esta, no puede ser más sencillo y eficaz. Conviven en el libro dos formas aparentemente opuestas: lo gestual, lo personal, la autoría; y lo «construido»: lo emocional y lo racional. Pero ello se produce en perfecta armonía. Por tanto, estamos asistiendo a un buen ejemplo de como la elección de la tipografía y su uso son capaces de no solo potenciar, sino, también, amplificar el mensaje.

En definitiva, gracias a la tipografía en sus diversas manifestaciones, el mensaje llega al lector de manera atractiva y eficaz, invita a la interacción y convierte el libro en algo más que un *códice*. 📖

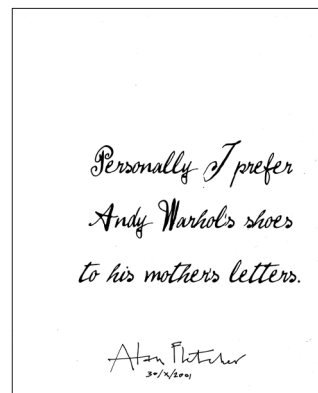
Figura 16. Imágenes del libro.



Juan Martínez



Juan Nava



Alan Fletcher

Arriba se muestran algunos ejemplos de la parte «Galería gráfica». Desde las interpretaciones más poéticas a las más irónicas encontramos en este apartado un amplio repertorio de posibilidades expresivas y de uso de la tipografía Pepe.

Fuente: Pepe Gimeno Proyecto Gráfico.

4.2.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- BrainPickings. (2015). Wild Raspberries: Young Andy Warhol's Little-Known Vintage Cookbook. *BrainPickings*. Retrieved from: <https://www.brainpickings.org/index.php/2013/11/20/wild-raspberries-andy-warhol-cookbook/>
- Cafilisch, M. (2012). *Análisis tipográficos: estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Comenas, G..(2014). Andy Warhol: from Nowhere to Up There cont. *WarholStars.org*. Retrieved of: http://www.warholstars.org/nowhere/andy_warhol_r21.html
- Dopico, M. (2011). *Arqueología tipográfica: la evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic.
- Etilvinilacetato. *Wikipedia. La enciclopedia libre*. (2015). Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Etilvinilacetato>
- Gimeno, P. (2002). *¿Atigr-tipografía? Un proyecto de Pepe Gimeno y La Imprenta Comunicación Gráfica*. Paterna: La Imprenta Comunicación Gráfica
- González, J. (2003). Estratigrafía tipográfica. Lo individual y lo cultural en la tipografía. *Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 100, pp. 138-142.
- Jubert, R. (2012). Hans Eduard Meier, una vida dedicada a los caracteres. *Typotheque*. Recuperado de: http://www.typotheque.com/articles/hans_eduard_meier_una_vida_dedicada_a_los_caracteres
- Meier, H. E., Jubert, R., & García, C. (2011). *La evolución de la letra*. Valencia: Campgràfic.
- MOMA. *MoMA. Museum of Modern Art*. Recuperado de: <http://www.moma.org/collection/works/17459?locale=en>
- Satue, E., & Agencia Española de Cooperación Internacional. (2005). *Listos para leer: diseño de libros en España = Ready to read: book design from Spain. Catalogo de la exposicion organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación-AECI y el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio en el año 2005*. Madrid: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.
- Warhol, A. & Frankfurt, S. (1997). *Wild Raspberries by Andy Warhol and Suzie Frankfurt*. Boston: Little, Brown and Company.
- Wrbican, M. (2006). Cronología de Andy Warhol. *The Warhol: recursos y lecciones*..Recuperado de: http://www.warhol.org/sp/20c_chron.html

4.3

La nueva tipografía

4.3.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos de la publicación



Título	La nueva tipografía [Texto impreso] : manual para diseñadores modernos		
Autor/es	Jan Tschichold ; traducido por María Teresa Albero, Estela Marqués y Ana Elisa Gil (addenda) ; introducción de Josep M. Pujol.		
Lugar/Editor/Año	València : Campgràfic, 2003		
Impresión	Martín Impresores	N° de pág / imág.	LXXXVIII, 291 p. : il.
D.L.	V-3929-2003	ISBN	978-84-370-6853-4
Formato y encuadernación	21 cm ; rústica	Idiomas	Castellano
Diseño	Campgràfic	Maquetación	Fèlix Bella

Tipología

Divulgación/tipografía

Diseñador/es

Fèlix Bella. Campgràfic.

4.3.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.3.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

En 1928, Jan Tschichold escribe *La nueva tipografía* y sienta las bases del movimiento moderno en tipografía. En el marco de los movimientos de vanguardia, el autor rompe con los parámetros de la composición tipográfica del libro «antiguo» y establece las directrices de las nuevas formas y normas en la tipografía y en el libro.

La presente edición presenta el contenido del original, tal y como se publicó por primera vez. Por ello, su interés es doble para el lector: primero, porque reproduce la estética innovadora de ese momento; y, segundo, por el valor de sus reflexiones y aportaciones a la tipografía.

Al texto de Tschichold le acompañan otros que complementan la publicación. En la «Introducción», Josep Maria Pujol presenta al autor en su contexto artístico, profesional y cultural. Su aportación es fundamental para entender la relevancia del diseñador y su obra. Tras *La nueva tipografía*, y como continuación de esta, tres textos conforman una tercera parte del volumen llamada *Addenda*. Su autores, entre ellos el propio Tschichold, hacen una revisión sobre la obra y su autor desde tres puntos de vista muy dispares.¹

En sus tres partes, el libro viene a poner en evidencia el valor del tipógrafo, sus aportaciones al Movimiento Moderno y la relevancia de ambos.

¹ Este apartado apareció en la edición alemana de 1987 con los mismos autores. Los editores decidieron incorporarlo respetando el facsímil alemán. En la versión en lengua inglesa de 1995 se omite. Ver Anexo.

En cuanto a la obra en sí, sus principales postulados son: la eliminación de los ornamentos en favor de la función y la claridad, la estandarización en la producción, la disposición asimétrica, la tipografía de palo seco como forma básica de la escritura y la inclusión de la fotografía como parte integrante del libro.

Estos principios causaron un gran impacto en su momento y supusieron un antes y un después en la percepción de lo que debía ser la tipografía del siglo xx.

4.3.2.2. Público objetivo

Este libro está dirigido a profesionales y estudiantes de diseño gráfico, a profesionales del mundo de la comunicación visual, así como a todas aquellas personas interesadas en la historia y la evolución de la palabra impresa a nivel nacional e internacional.

4.3.2.3. Contexto socio-cultural

Campgràfic es la responsable de la edición en castellano de *La nueva tipografía*. Esta editorial especializada en tipografía, se fundó en Valencia en 2000. Con más de 40 títulos, después de 14 años, sigue siendo, junto a Tipo e,² la única en España que publica libros sólo de esta disciplina. Su catálogo incluye obras de pensamiento tipográfico (como es el caso que nos ocupa), así como libros de carácter didáctico para la enseñanza y la difusión de la tipografía.

La publicación de este tomo, como ocurre en otros casos, es de gran relevancia en el panorama editorial especializado en España, ya que ofrece traducido el texto original de Jan Tschichold.

En el ámbito editorial, este título no pasó desapercibido y fue premiado e incluido en varias selecciones de libros a nivel nacional por su calidad, tanto en contenido como en forma.

4.3.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.3.3.1. Formato

Libro cerrado: 14,5 × 21 cm. Libro abierto: 29 × 21 cm. Son las mismas dimensiones que la edición de 1928. [Figura 1.](#)

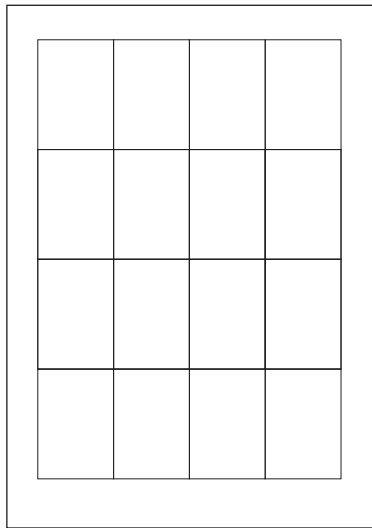
4.3.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

La proporción es 1:1,4. Esta proporción (quinta disminuida en la escala cromática de Bringhurst) corresponde al estándar DIN A5. Fiel a sus principios, Jan Tschichold escoge una medida de papel que se ajuste a un formato de producción industrial.³

2 Tipo e es un proyecto editorial interesado en publicar libros cuyo marco sea el de la tipografía y el diseño latinos, que nació de la mano de Manuel Sesma, profesor en la Universidad Complutense de Madrid, editor externo de Gustavo Gili, y Elena Veguillas, ex-editora de Iconographic Magazine, graduada del Master de Investigación Tipográfica de la Universidad de Reading, en 2010. Actualmente cuenta con dos títulos: *Tipo elige tipo* (2010) y *Cómo crear tipografías* (2012). <http://tipo-e.com/>

3 Este tamaño corresponde a la serie A de DIN. DIN es el acrónimo de Deutsches Institut für Normung (Instituto Alemán de Normalización). Fue establecido el 22 de diciembre de 1917.

Figura 1. Formato



Esquema del aprovechamiento de papel:
 Pliego de impresión: 100 × 70 cm
 Formato de página: 14,5 × 21 cm



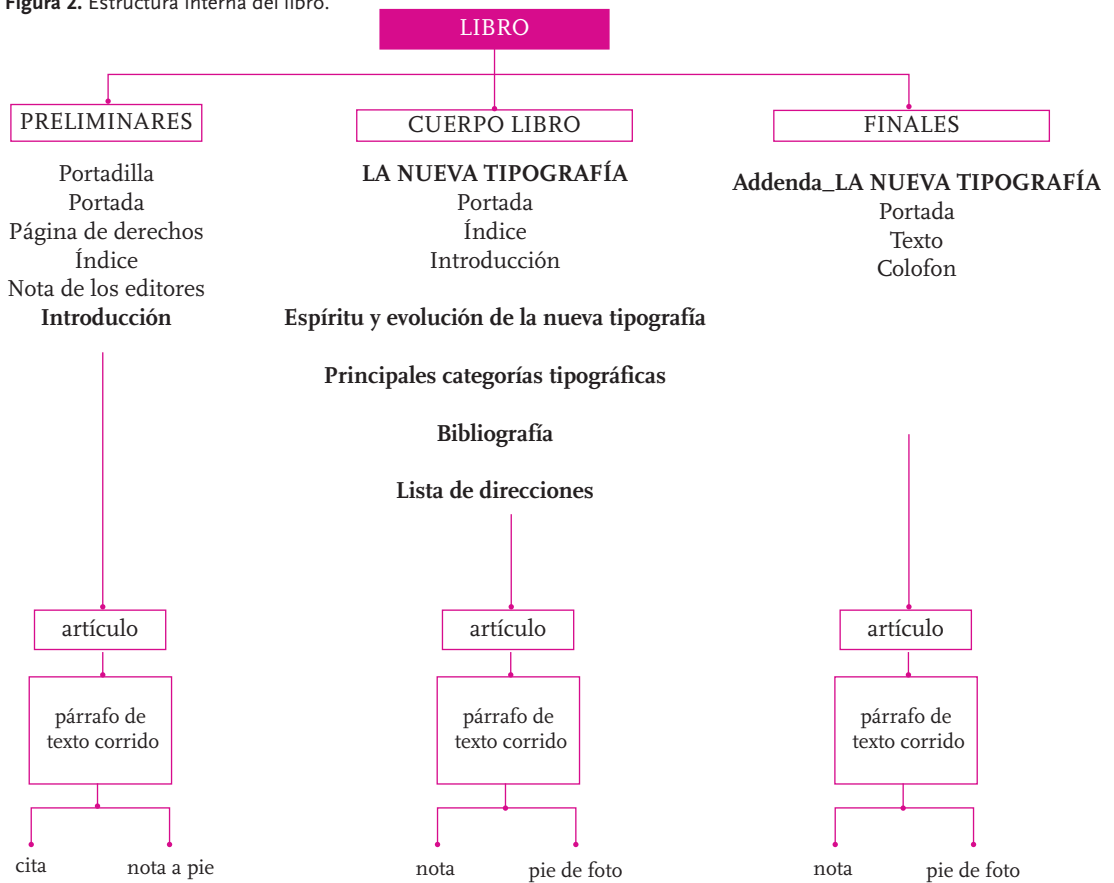
El libro mantiene el tamaño y las proporciones del original de 1928 (arriba).



Libro cerrado: 14,8 × 21 cm

Fuente: Campgràfic.

Figura 2. Estructura interna del libro.



Fuente: Elaboración propia.

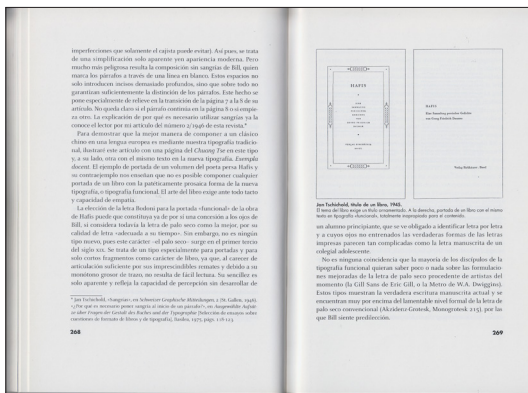
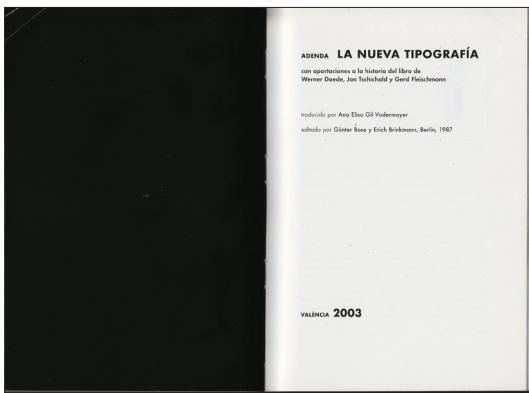
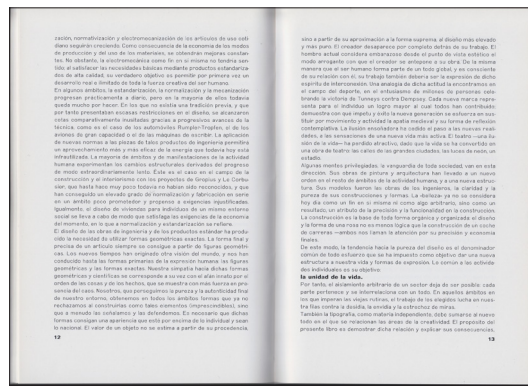
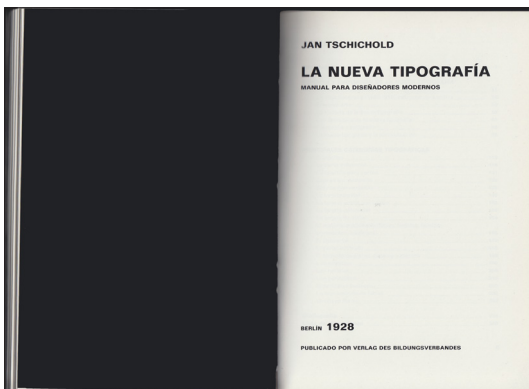
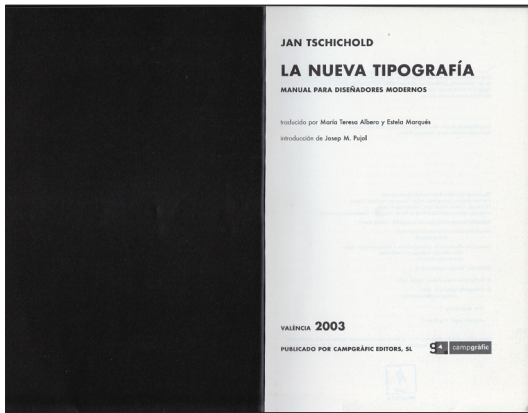
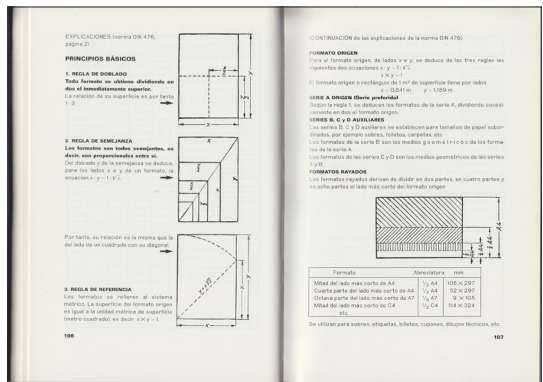
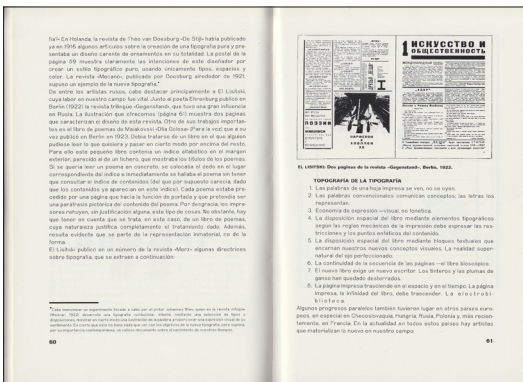
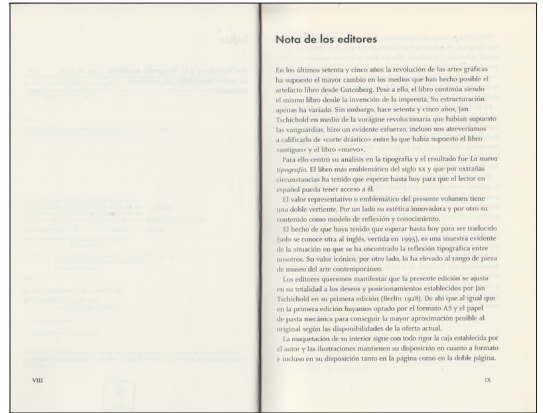
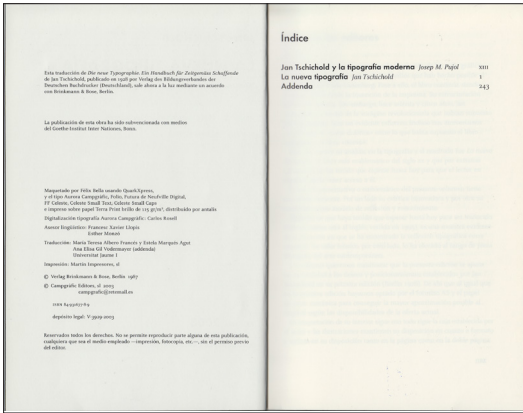


Figura 3. Estructura.

Páginas de las tres partes del libro. Las tres precedidas de una portadilla con el mismo esquema compositivo: títulos alineados a la izquierda, ordenados en la vertical siguiendo

los mismos criterios de estructura y de diácrisis tipográfica. La repetición le aporta coherencia al conjunto, a la vez que se mantienen los criterios de la colección de la editorial.

Fuente: Campgràfic.



4.3.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

El libro es un ensayo. Contiene algunas imágenes, pero la mayoría de las páginas son de texto. Tiene un formato suficiente para exhibir los ejemplos. Es un libro para ser leído antes que visto. En realidad, se ajusta a los contenidos y es coherente con los mismos, porque es un estándar. Su formato pequeño nos remite a un libro de consulta o manual, que es su principal objetivo.

4.3.3.2. Estructura

4.3.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción

Figuras 2 y 3.

Externas

Cubierta. Encuadernación en rústica con solapas.

Preliminares

- Portadilla
- Portada
- Páginas de derechos

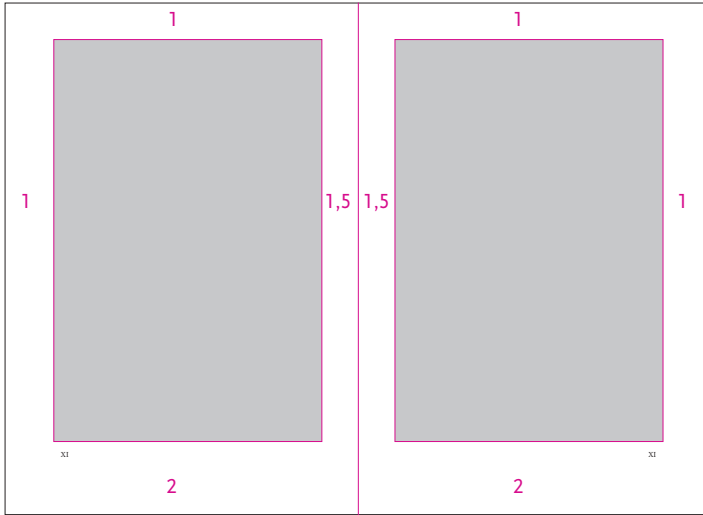
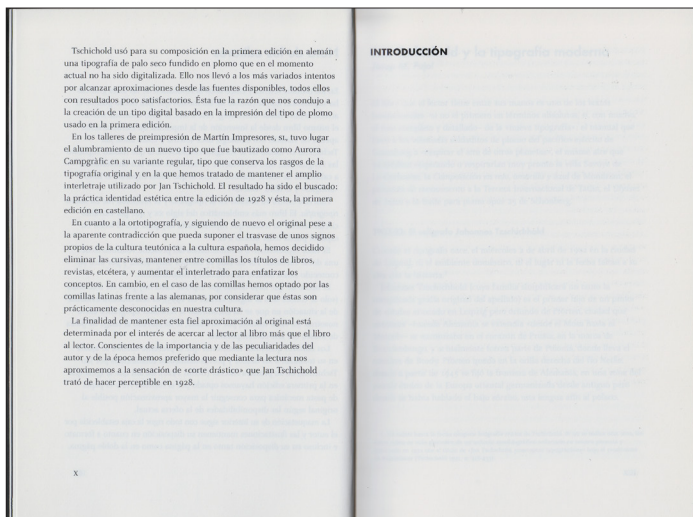
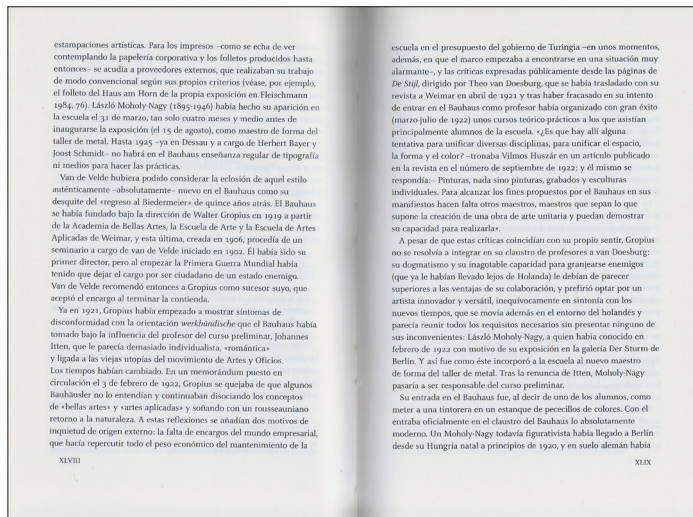


Figura 4. Retícula.

Retícula 1. Retícula básica basada en medidas. Los márgenes tienen entre sí una relación proporcional. La rejilla base se inicia a partir de los márgenes superiores y determina la altura de la mancha tipográfica.



- Índice
- Nota de los editores
- Introducción. Jan Tschichold y la tipografía moderna.

Cuerpo/bloque libro:

- La nueva tipografía

Finales

- Addenda. Contiene tres artículos o textos de los autores Werner Doede, Jan Tschichold y Gerard Fleischmann.

En la estructura interna de la página se encuentran los siguientes elementos: texto o párrafo de texto, notas a pie, pies de foto y notas al final.

4.3.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

Los tres bloques de contenidos principales están diferenciados por la tipografía y por la elección del papel. La «Introducción» y la «Addenda» están compuestos con una tipografía romana, empleando para los títulos la Futura ND; en «La nueva tipografía» se han utilizado dos palo seco. Esta alternancia permite identificar rápidamente una parte u otra.

4.3.3.3. Retícula

Figura 4.

4.3.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

En todo el libro se utiliza una retícula básica, con una sola caja tipográfica. Los márgenes están determinados por una relación de proporciones entre ellos.

Según las medidas de márgenes la caja no es proporcional al tamaño de la página. Los márgenes tampoco coinciden con la interlínea (retícula tipográfica).

Distinguimos tres tipologías:

- Retícula 1. Es la retícula básica. Se utiliza en la «Introducción». Los márgenes guardan una relación de proporción. La interlínea se ajusta a la altura de la caja.
- Retícula 2. Coincide con la anterior; solo cambia la posición de la paginación. Se utiliza en «La nueva tipografía». Las imágenes se insertan en esta estructura, pero se componen de manera asimétrica. Ocupan, en algunas ocasiones, el ancho de la caja tipográfica. Los pies de foto se colocan entonces bajo la imagen. En otras ocasiones, la imagen y su correspondiente pie, uno junto al otro, se ajustan al ancho de la retícula. No hay una retícula que determine el ancho de la imagen, sino que esta se coloca según sus proporciones y según la longitud del pie de foto que la acompaña (ejemplos páginas 34 y 35). En algunas páginas, imágenes y textos se giran, si las proporciones y el sentido de la lectura lo requieren (ejemplos en páginas 158 y 159).
- Retícula 3. Sobre la base de la anterior se amplían los márgenes inferior, superior y exterior. La interlínea se ajusta como en los casos anteriores a la caja de texto. Como en la Retícula 2, pies de foto e imágenes se organizan dentro del espacio de la caja tipográfica.

4.3.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

La retícula, como el formato, se ha decidido en base al libro original de Tschichold. Como el contenido es mayoritariamente texto, la caja tipográfica única es la opción más adecuada.

4.3.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.3.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Varias son las tipografías que aparecen en este libro. Para nombrarlas se van diferenciar por su uso para, a continuación, analizarlas con detalle.

Tipos de edición: FF Celeste, Aurora Campgràfic

Tipos de títulos y pies de fotos: Futura de Neufville Digital Regular y Bold, Folio Bold.

Fuente 1:

Nombre de la fuente. FF Celeste.

Autor/diseñador. Christopher Burke.

Año. 1995.

Aplicación/uso de la tipografía original

Fue concebida para textos extensos, pero también se puede aplicar a diseño de marcas. Fue diseñada para la composición tipográfica digital y la litográfica.

Grupo de clasificación Romana de Transición.

(Ver análisis del libro *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura.*)

Nombre de la fuente. Celeste Small Text.

Autor/diseñador. Christopher Burke.

Año. 1998.

Aplicación/uso de la tipografía original

Esta variante o estilo llamada Small Text se añadió a la familia en 1998 para su uso en textos como notas a pie u otros que se compongan en cuerpo ocho o menor. Se utilizó por primera vez para el libro *Paul Renner: the art of typography* (London: Hyphen Press, 1998).

Grupo de clasificación Romana de Transición

Fuente 2:

Nombre de la fuente. Aurora Campgràfic.

Autor/diseñador. Carlos Rosell, José Luis Martín y Montse Mas.

Año. 2003.

Grupo de clasificación Neogrotesca.

Aplicación/uso de la tipografía original

Tschichold expresa en el propio libro (p. 75) que, para la elección de la tipografía, se tuvo que limitar a las existencias de la imprenta (la Buchdruckwerkstatt GmbH). Según afirma Werner Doede (2003), la tipografía que utilizó Tschichold fue la Akzidenz Grotesk. Robin Kinross, citado por Kupferschmid (2014) y Tschichold (1995), matiza y afirma que fue «una» Akzidenz Grotesk diseñada en 1900 por un diseñador anónimo. Los editores comentan al

Figura 5. Tipografía FF Celeste y Celeste Small Text.

0° -4°

Hamburguerfont

FF Celeste Regular, 59 puntos

Hamburguerfo

Celeste Small Text, 59 puntos

nn n

Los editores queremos
Los editores queremos

Tipografía FF Celeste y Celeste Small Text. La altura de la x es mayor en la versión Small Text. La anchura de la letra y el espesor de los trazos también.

FF Celeste Regular y la Celeste Small Text a 24 puntos. Al mismo tamaño de cuerpo, el texto se percibe ópticamente más grande en la versión de Small Text, de hecho, ocupa más.

a grafía original del apellido) es el primer hijo de un pintor afincado en Leipzig pero oriundo de Pforten, ciudad que cuando Alemania se extendía «desde el Mosa hasta el se encontraba en el corazón de Prusia, en la marca de Burgo, y actualmente forma parte de Polonia, donde lleva el nombre de Brody. Pforten queda en la orilla derecha del río Neiße, a partir de 1945 se fijó la frontera de Alemania, en una zona del extremo de la Europa oriental germanizada desde antiguo pero hasta había hablado el bajo sórabo, una lengua afín al polaco.

hasta la fecha ninguna biografía crítica de Tschichold. Si no se indica otra cosa, los datos de su vida proceden de un artículo autobiográfico redactado en tercera persona y publicado en 1972 con el título de «Jan Tschichold, praeceptor typographiae» bajo el seudónimo de Tschichold 1991, II: 416-433).

XIII

Detalle de la página XII. Texto y nota a pie de página compuestos con la tipografía FF Celeste Regular y Celeste Small Text.

FF Celeste 10/13 puntos

Celeste Small Text 6,5/9

En color azul las variaciones de la versión Small Text.

Fuente: Elaboración propia.

inicio del libro que fue una palo seco fundida en plomo, que hoy en día no está digitalizada. Esta fue la razón por la que decidieron producir una fuente basada en la empleada en la primera edición. El resultado fue un nuevo tipo bautizado como Aurora Campgràfic. El nombre se debe precisamente a una grotesca muy usada en la época de Tschichold: la Aurora-Grotesk, diseñada por Weber Stuttgart en 1912. Con ello, los editores hacen un guiño a la de Stuttgart: «Efectivamente, le pusimos el nombre por la Aurora Grotesk, pero de una manera totalmente arbitraria, no porque nos pareciera que fuera la tipografía más parecida» (José Luis Martín, comunicación personal, 22 de enero de 2015).

Fuente 3:

Nombre de la fuente. Futura ND.

Autor/diseñador. Paul Renner para Bauer Type Foundry.

Año. 1928.

Grupo de clasificación Palo Seco. Geométrica.

Aplicación/uso de la tipografía original. Textos y títulos.

(Ver este apartado en el análisis de *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura.*)

Fuente 4:

Nombre de la fuente. Folio.

Autor/diseñador. Konrad F. Bauer y Walter Baum.

Año. 1957. El desarrollo de todos sus pesos y anchos se realizó entre 1957 y 1962.

Grupo de clasificación Palo Seco Neogrotesca.

Aplicación/uso de la tipografía original.

La tipografía fue diseñada para títulos y gracias, a su amplia variedad de estilos, se ha utilizado frecuentemente en periódicos, sobre todo, para titulares.

En la versión original del libro de 1928, Tschichold utilizó la versión Bold de la tipografía de texto. Para la edición que nos ocupa, ante la imposibilidad de utilizar el mismo tipo de plomo, y tras realizar algunas pruebas con la Aurora en Bold, los editores decidieron que la mejor opción era utilizar la Folio Bold, porque el grueso del trazo se ajustaba más al original (Ver el apartado «Anexo» de este análisis).

4.3.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.3.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Celeste Small Text

En el análisis del libro *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*, se realizó el estudio detallado de la tipografía Celeste. A continuación, destacaremos únicamente aquellos ajustes que el diseñador hizo para esta versión. **Figura 5.**

Proporciones y estructura básica

Las anchura es proporcionalmente mayor que la Celeste.

Altura de la x

La altura de la x también es mayor.

Figura 6.



Espesor y color tipográfico

El grosor de los trazos aumenta. Sin embargo, los ojos no se perciben más cerrados ya que se ha aumentado también el ancho de la letra. Como consecuencia de esto, el bloque de texto tiene un color tipográfico más oscuro.

Aurora Campgràfic

Figura 6.

Construcción de la letra, trazado

Observamos un trazado monolineal de formas suaves y terminaciones redondeadas, ligeramente lobuladas. Las líneas son irregulares en su dibujo.⁴ Las astas no son rectas y tampoco perpendiculares a la línea base.

Forma y contraforma

Los ojos son ovalados y estrechos de perfil un tanto irregular. Los trazados de las letras «a», «c», y «e» son muy cerrados. La «o» es ligeramente rectangular.

Proporciones y estructura básica

En general, la proporción de las letras es estrecha, aunque hay algunos caracteres que llaman la atención por su anchura en relación con el resto del alfabeto. Estamos hablando, por ejemplo, de la «u» o la «o». La estructura básica corresponde a la de los palos seco de del s. XIX: un esqueleto propio de las romanas modernas, pero con el revestimiento más simple posible. La modulación es vertical.

Altura de la x

La altura de la x es elevada.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

La altura de la mayúsculas y las ascendentes es la misma.

Espesor y color tipográfico

La ausencia de contraste entre trazos finos y gruesos hace que produzca una mancha tipográfica homogénea. Los trazos finos generan un gris claro.

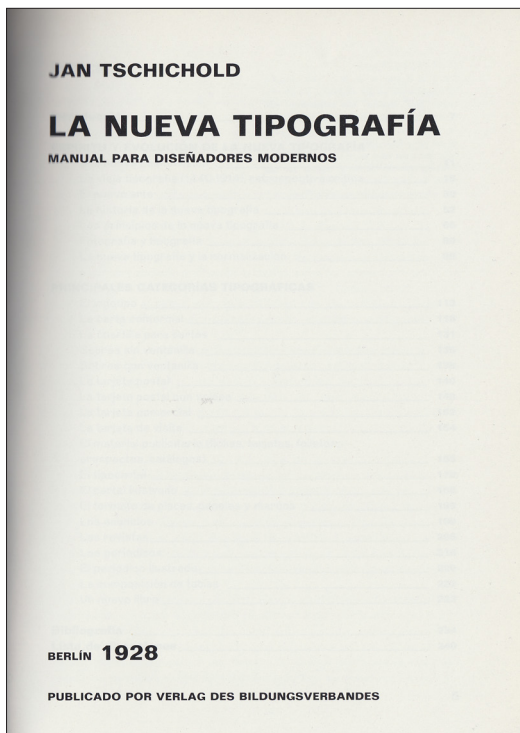
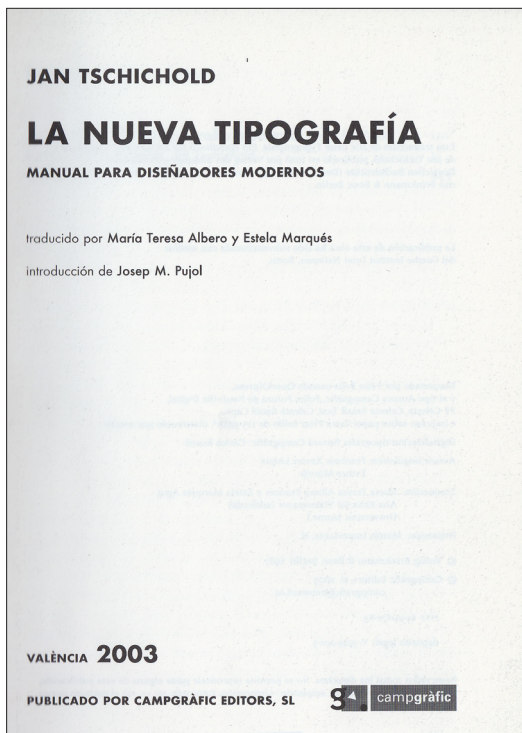
Principios de homogeneización y diferenciación.

Los trazos curvos de la «c» y de la «r» son muy cerrados, lo que dificulta la diferenciación de otras letras como la «o» o la «n». Si bien esto no es percibido por el lector, sí le resta legibilidad a la tipografía.

Sin embargo, la repetición en las formas de los fustes y arcos genera una cadencia (ritmo) que facilita la lectura. También se repiten ciertos detalles constructivos, como la unión de las

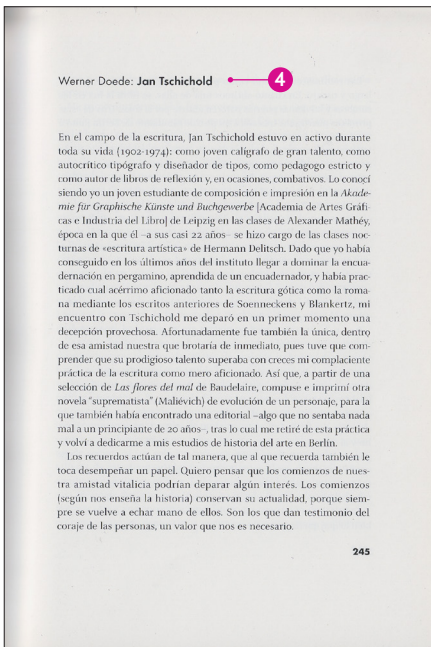
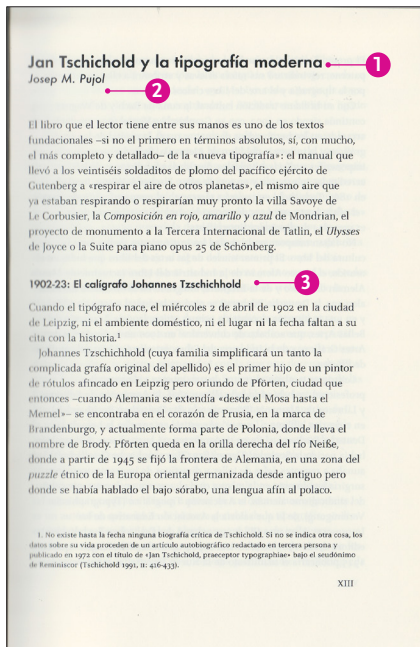
⁴ Estos trazos irregulares, casi torpes, fueron realizados para tratar de imitar la tipografía de plomo impresa. Así lo explican los editores: «Al principio la Aurora (al ser digital) quedaba tan bien impresa, que no se parecía al original (impreso en plomo). Así que hubo que retocarla varias veces, hasta conseguir que ópticamente se pareciera al original alemán» (José Luis Martín, comunicación personal, 9 de octubre de 2015).

Figura 7. Jerarquización tipográfica en los títulos. Recursos diacríticos.



Portada del libro (arriba a la izquierda) y portadilla del capítulo «La nueva tipografía» (arriba a la derecha). Tipografías Futura ND Light, Medium y Bold y Folio Bold. Diferenciación por cambio de tamaño y estilo dentro de la misma familia.

Fuente: Elaboración propia.



Retículas 1 y 3. Páginas de la «Introducción» (a la izquierda) y la «Addenda» (a la derecha). Tipografía Futura ND Light y Medium. Diferenciación por cambio de tamaño y estilo dentro de la misma familia.

1. Futura ND Medium, 15 pts
2. Futura ND Medium Italic, 10 pts
3. Futura ND Medium, 9,5 pts
4. Futura ND Light y Medium, 9,5 puntos

Figura 8. Jeraquización tipográfica en página.



Uso de la diacrisis tipográfica para establecer las diferentes tipologías de texto.

1. Títulos. 2. Subtítulos. 3. Texto. 4. No se utiliza el espacio vertical para separar párrafos. 5. Uso de la sangría francesa para estructurar un listado. 6. Notas a pie. En este caso, se utiliza también el recurso del filete para separar texto de notas a pie. 7. Pie de foto.

Doble página de «La nueva tipografía». En este capítulo, los títulos están compuestos en Folio Bold. Como recurso diacrítico se utiliza la mayúscula para diferenciar categorías de títulos dentro de la misma página.

Folio Medium 10 puntos Aurora Campgràfic, 10 puntos ◀ Igual tamaño de cuerpo pero diferentes dimensiones.

rúbricas, formas florales mitológicas, con cierres, lemas y números romanos. El libro ha de ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Mejor dicho: mi revolución va, entre otras cuestiones, contra la denominada armonía tipográfica de la página, que se opone completamente al torrente estilístico que desprende la página. Emplearemos, si es necesario, tres o cuatro colores y veinte tipos de escritura diferentes en una misma página. Por ejemplo, la *cursiva* para una serie de efectos rápidos y similares, la **negrita** para imitar tonos fuertes, etc. Se trata de una nueva concepción de página pictórico-tipográfica.

Ortografía de libre expresión (Orthographe libre expressive)

La necesidad histórica de una ortografía de libre expresión se percibe en las continuas revoluciones que han liberado gradualmente a

Aurora Campgràfic, 7,5/11 puntos

Folio Bold, 8,7 puntos.

Las alturas de las minúsculas se han igualado ajustando el tamaño de cuerpo de la Folio.

la **negrita** para imitar **xx**:

El espacio entre palabras se corresponde al que ocupa la letra «n» o 2/3 de espacio eme.

■ = 2/3 eme

Fuente: Elaboración propia.

Figura 9. Tipografía para títulos. Aspectos formales de la tipografía Folio.

8 0°

Hamburgerfont x

Folio Light, 48 puntos

Hamburgerfont x

Folio Bold, 48 puntos

OHamburgefo

Volta Medium, 48 puntos

Hamburgerfontsx

Folio Light, 48 puntos (en color cyan) y Akzidenz Grotesk Regular, 48 puntos (en color magenta).
Minúsculas (arriba) y mayúsculas (abajo).

LA NUEVA

TIPOGRAFÍA R R

Tipografía Folio Light y Bold.

LA NUEVA TIPOGRAFÍA

1928

anuhr

Tipografías Folio y Aurora.

Fuente: Elaboración propia.

astas con los hombros o las terminaciones redondeadas. Estas repeticiones contribuyen a generar una textura uniforme, pero llena de matices.

Tipografía de títulos

Para los títulos se utilizan dos tipografías. En las retículas 1 y 3, la Futura ND Bold/Medium es la tipografía de títulos, algunas veces combinada con la Light. En la retícula 2, todos los títulos se componen con la Folio Bold. **Figura 7.**

Futura ND

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

(Ver este apartado en el análisis de *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*).⁵

Folio Bold

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Esta familia se utiliza en los títulos en su versión negrita, en mayúscula y minúscula, en el capítulo de «La nueva tipografía».

Folio, como otras familias neogrotescas de su época, está basada en el trazado de los primeros palo seco del XIX, sobre un esquema humanístico. Su planteamiento busca la armonía en una construcción que, sobre todo, sea funcional.

Según sus creadores, Folio fue concebida según varios referentes. Por un lado, su esquema constructivo parte del tipo egipcio Volta (1995), de los mismos diseñadores, pero sus formas monolineales evidencian las características propias de las grotescas del XIX. La Akzidenz Grotesk es la principal influencia (Dopico, 2011).

Folio Bold resulta de anchas proporciones y gran altura de x. Los ojos en las minúsculas son estrechos y ovalados, mientras que en las mayúsculas son anchos y cuadrangulares. La letra tiene un gran espesor, en general, con cambios muy abruptos de modulación sobre todo en los puntos de unión con las astas principales. Los terminales son rectos. La abertura en las letras «c», «e» y «g» es estrecha. Los vértices son planos. La «g» es de ojal abierto. El gancho de la «a» se insinúa con una ligera curvatura. La cola de la «R» presenta una doble curvatura. La «G» mayúscula tiene espolón. **Figura 9.**

Aurora y Folio tienen en común el esquema constructivo humanístico, pero son diferentes en cuanto a su estructura y forma. En el texto largo se destacan algunos términos mediante

⁵ El análisis formal y semántico es aplicable a esta versión, aun conscientes de que hay sutiles cambios entre esta versión y la utilizada en el libro *Josep Renau. Cultura y compromiso*.

Figura 10. Espaciado entre letras.



El entorno izquierdo de la «n» es mayor del 50% de su contraforma. El espacio derecho de la «n» debería ser un poco más estrecho que el izquierdo. El espaciado, en general, es muy amplio.

Fuente: Elaboración propia.

el uso de la Folio en Bold. Sobre todo por el espesor de la Folio, se produce un gran contraste entre ambas. Como no son coincidentes en cuanto a la altura de la x, los diseñadores han ajustado el tamaño de la tipografía Folio hasta igualarla cuando aparecen en la misma línea. **Figura 8.**

4.3.4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Se va a diferenciar, en este apartado, el uso de las dos tipografías utilizadas en sus respectivas retículas.

FF Celeste, Celeste Small Text / Retículas 1 y 3. Figura 5.

La palabra

El espacio interno de la letra y los espacios entre los caracteres es equilibrado. Lo mismo ocurre respecto al espacio entre letras, en general. Si nos fijamos en la versión Small Text, observamos que para los cuerpos pequeños el espaciado se hace mayor, pero se iguala ópticamente a los blancos internos, porque estos son más amplios también en esta versión. La tipografía Celeste dispone de ligaduras para los pares de letras «fi» y «fl».

El espaciado entre palabras

El texto tiene un color tipográfico homogéneo, tanto cuando los textos están justificados a la izquierda como cuando están justificados. También en la versión Small Text. El espacio entre palabras corresponde al que ocupa aproximadamente una «n» del mismo alfabeto.

La línea

El número de caracteres por línea oscila entre 63 y 70. Con lo que la longitud de la línea para el tamaño de cuerpo seleccionado no resulta excesiva. Ello da como resultado que la línea se lea cómodamente y que resulte adecuado para el tipo de texto y de lectura que el libro requiere.

La interlínea

La interlínea es tres puntos mayor que el tamaño del cuerpo. Aunque la altura de la x no es excesivamente alta, esta holgada interlínea le aporta a la página una textura tipográfica equilibrada y agradable para la lectura continua. En el caso de las citas y las notas a pie se mantiene el criterio de un interlineado amplio, similar al seleccionado para el texto largo. En el primer caso, es de cuatro puntos más del tamaño del cuerpo; en el segundo, lo supera en tres puntos y medio.

El tamaño del cuerpo

El tamaño del cuerpo (10 puntos) se adecua a la altura de la x de la tipografía Celeste. Resulta apropiado para una lectura continua de los textos de las partes que estamos analizando. Para las citas se utiliza un tamaño menor (ocho puntos) en la misma versión de la Celeste. En el caso de las notas a pie, el tamaño de cuerpo es muy pequeño (seis puntos), pero, gracias a la gran altura de la x de la Celeste Small Text, la tipografía se percibe mayor y resulta legible.

Tipo, forma y color

En ambas retículas los textos siempre aparecen sobre fondo blanco.

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

Encontramos en este apartado diferencias entre la composición tipográfica de la «Introducción» y la «Addenda», pero también muchos criterios comunes.

Para empezar, el tipo de párrafo es diferente en una y otra parte. En la «Introducción», el texto largo, las citas y las notas a pie están justificados a la izquierda; mientras que, en la «Addenda», texto, notas a pie y pies de foto son párrafos justificados, esto es, todas las líneas son de la misma longitud.

Se utiliza sangría de diferentes tipos según sea la naturaleza del texto. Así encontramos:

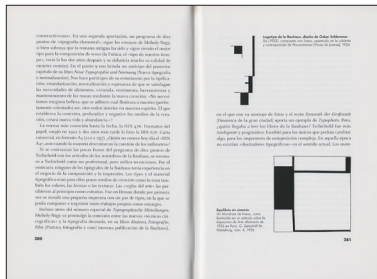
- Sangría de primera línea. En los textos largos de la «Introducción» y la «Addenda», hay una sangría de primera línea de un cuadratín.
- Sangría izquierda. En el caso de las citas de la «Introducción», hay una sangría izquierda de 3 mm (un cuadratín) y no hay sangría de primera línea cuando hay cambio de párrafo. También se utiliza esta sangría para componer un listado dentro del texto de la «Addenda» (pág. 273).
- Sangría francesa. Se utiliza en el «Apéndice», en la «Lista de referencias» y en las notas al final del texto de la «Addenda». Es también de tres mm.

Figura 11. Composición de los pies de foto.

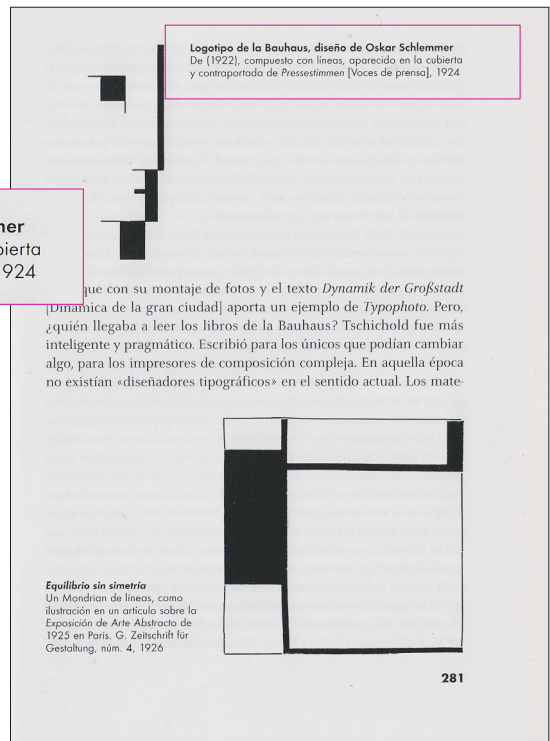
Pies de foto de foto de la «Addenda». Doble página y detalle de la composición en página. Los textos están justificados a la izquierda. Abajo se reproduce con la tipografía Futura.

Logotipo de la Bauhaus, diseño de Oskar Schlemmer
De (1922), compuesto con líneas, aparecido en la cubierta y contraportada de *Pressesstimmen* [Voces de prensa], 1924

Logotipo de la Bauhaus, diseño de Oskar Schlemmer
De (1922), compuesto con líneas, aparecido en la cubierta y contraportada de *Pressesstimmen* [Voces de prensa], 1924



Fuente: Elaboración propia.



La «Addenda» tiene dos tipos de notas: unas a pie de página, cuyo signo de llamada es un asterisco y se separan del texto mediante un filete, y las otras al final, numeradas.

Tanto los diferentes tipos de párrafo, como los de sangría, contribuyen a diferenciar las tipologías de texto y a localizarlas con rapidez.

Los pies de foto de la «Addenda» atienden a otros criterios al margen de la caja tipográfica básica. **Figura 10.**

Los pies de foto que ilustran los textos de Werner Doede, Gerd, Fleischmann y el propio Tschichold están compuestos con la tipografía Futura, en Bold y Ligth. Ambos estilos se utilizan para diferenciar dos categorías de texto dentro del propio pie: un texto principal (o titulillo del pie) y un texto o descripción que amplía datos de la imagen.

En general, tanto el espaciado entre letras como el de palabras resulta equilibrado. En algunos casos, el texto se compone en un párrafo justificado y se ajusta a la retícula tipográfica pero, en la mayoría, los textos están justificados a la izquierda y su dimensión horizontal varía en función del ancho de la imagen a la que acompañan.

El tamaño del cuerpo y la interlínea es de 6,5 y 8,5 puntos, respectivamente. La altura de la x de la Futura no es elevada, por lo que percibimos una interlínea equilibrada pero no tan amplia como en los otros textos.

Aurora Campgràfic / Retícula 2.
Figura 8.

La palabra

El espaciado entre los caracteres es muy amplio en la tipografía Aurora. Para analizarlo, nos hemos fijado en el método de Walter Trazy citado por Cheng (2006) y Catopodis, (2014), para sistematizar el espaciado entre letras. Así, por ejemplo, tomando como referencia la «n» minúscula, observamos que su entorno izquierdo es mayor que el 50% de la contraforma. La tipografía dispone de ligaduras para los pares de letras «fi» y «fl». En algunas páginas, el espaciado entre letras se abre todavía más, pero en estos casos es debido a la justificación del párrafo, aunque en la mayoría de los casos es intencionado. De esta manera, Tschichold destaca algunos términos o conceptos que le interesa enfatizar. Según Gerd Fleischmann (2003), Tschichold utiliza, para el realce de texto, el espaciado entre palabras (pensamos que quería decir entre letras también), una costumbre antigua utilizada cuando se componía con la letra gótica de fractura y de la schwabacher. **Figura 17.**

El espaciado entre palabras

El texto tiene un color tipográfico homogéneo tanto cuando los textos están justificados a la izquierda, como cuando están justificados. El espacio entre palabras corresponde a parámetros de ajuste por defecto (lo que ocupa una letra «n» o 2/3 de «m»). La relación con la interlínea también es equilibrada. En algunas páginas, el espaciado entre palabras es excesivo, pero en estos casos es debido a la justificación del párrafo.

La línea

El ancho de la caja tipográfica resulta equilibrado con respecto al tamaño del cuerpo y la retícula. El número de caracteres por línea varía entre 70 y 75 caracteres. Esta cantidad estaría dentro de los parámetros recomendados para una lectura cómoda.

La interlínea

La altura de la x es muy elevada en la tipografía Aurora, por lo que necesita una interlínea amplia. En este caso se ha seleccionado un espacio de 11 puntos.

El tamaño del cuerpo

Al ser la altura de la minúscula tan elevada, percibimos el tamaño seleccionado, en este caso 7,5 puntos, como si correspondiera a un cuerpo mayor. Efectivamente, como se muestra en la Figura 8, si comparamos la tipografía Folio con la Aurora, al mismo tamaño de cuerpo, la segunda tiene una dimensión mayor. Esto es una cuestión que se repite en esta y otras tipografías: «Es importante mencionar que entre las fuentes disponibles en el mercado, no existe un estándar que determine una altura común para las mayúsculas, altura

Figura 12. Bibliografía de «La nueva tipografía».

En estas páginas podemos observar como se utilizan los recursos diacríticos para jerarquizar los títulos y ayudar al lector a localizar y seleccionar los datos que se incluyen. Tschichold establece un código de signos para identificar tipografías de libros e indicar sus preferencias. Para el

listado bibliográfico se utiliza la sangría francesa. Para diferenciar los autores o los títulos de las revistas del resto de datos de la publicación, estos se componen en mayúsculas.

Fuente: Elaboración propia.

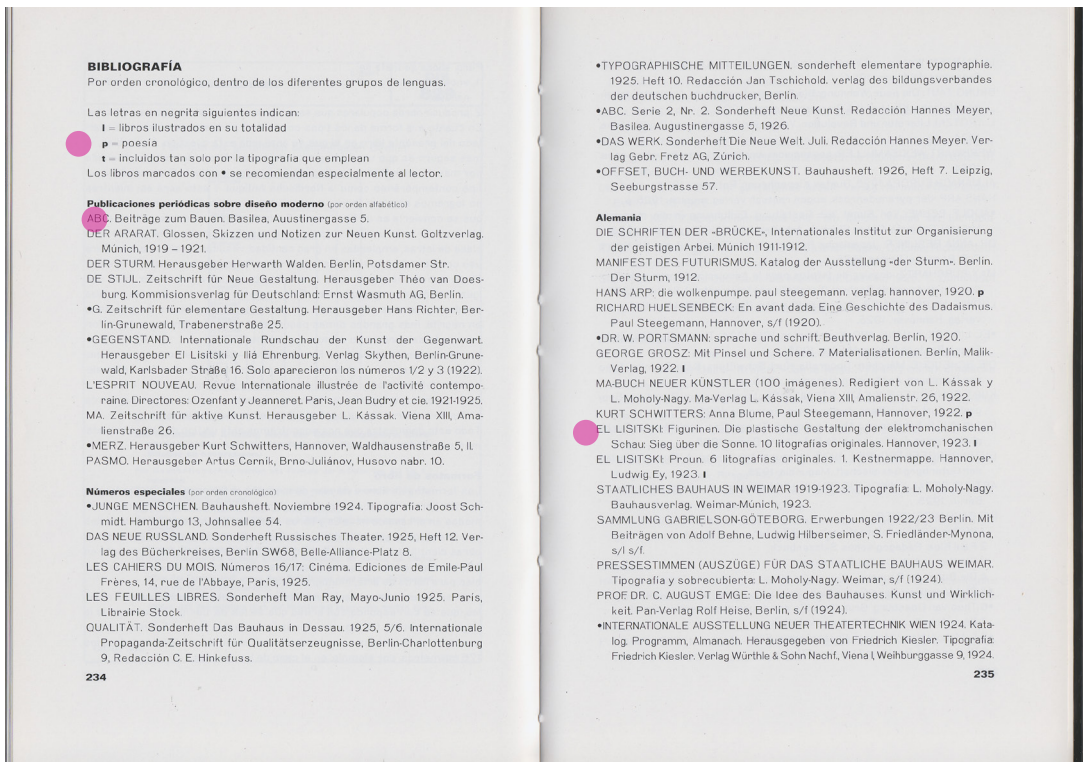
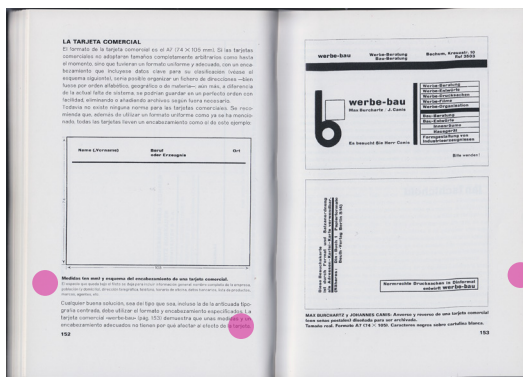
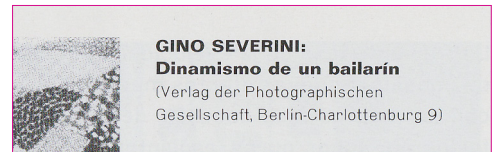


Figura 13. Composición de los pie de foto.



Pies de foto en «La nueva tipografía».
 Pueden ser de diversa longitud y posición en la página, dependiendo de las dimensiones de la imagen.
 Se usan las tipografías Folio Bold y Aurora. Como recursos diacríticos se utilizan: el cambio de mayúscula a minúscula y el cambio de tipografía.



Fuente: Elaboración propia.

de x, ascendentes y descendentes. Estas dimensiones son intrínsecas a cada familia y constituyen cualidades que aportan diferenciación y funcionalidades específicas» (Catópodis, 2014, p. 84).

En las notas a pie de página y pies de foto se ha utilizado un tamaño aún menor, 6 puntos, con una interlínea de ocho.

Tipo, forma y color

Todas las tipografías de texto de este capítulo aparecen impresas en negro sobre blanco con perfecta nitidez.

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

En este capítulo encontramos los siguientes tipos de párrafo:

- Justificado. Para el texto largo, los pies de foto y las notas a pie.
- Justificado a la izquierda. Utilizado en los pies de foto cuando estos son de caja estrecha.

En las citadas tipografías no se utiliza sangría de primera línea. Ni hay espacio en blanco para separar párrafos. Tampoco cuando hay titulillo.

Sí se observan diferentes usos de la sangría:

- Sangría izquierda. Para separar un listado de características de su enunciado.
- Sangría francesa. Se utiliza en listados, aunque no en todos. Llama la atención que en unos casos el número queda «volado» al margen de la caja tipográfica, mientras que en otros se integra en el ancho. También se utiliza en la bibliografía, donde además Tschichold incorpora un código de caracteres en Bold para que el lector identifique diferentes tipologías de libros que al autor le interesa destacar. **Figura 12.**
- La composición quebrada se utiliza para el «Índice», donde además se combina la sangría y la tabulación.

Como diacríticos exógenos se utilizan filetes para las notas a pie, flechas para señalar imágenes y filetes verticales para llamar la atención sobre algunos conceptos que se están desarrollando en el texto.

Todos estos recursos nos ayudan a localizar mejor las diferentes tipologías de texto o de información dentro del mismo.

Los pies de foto, como en la «Addenda», tienen dos tipos de información. En primer lugar, un texto que define la propia imagen y/o el autor de la misma. Se compone en Folio Bold con párrafo justificado a la izquierda. A continuación, puede haber un comentario o descripción que amplía el pie. Este texto se compone en la tipografía Aurora y el párrafo puede ser justificado o justificado a la izquierda, según sea su longitud. El ancho de la línea dependerá de la imagen a la que acompañe. En varias ocasiones, las imágenes están giradas 90°. Los pies de foto entonces, se giran también situándose debajo de las mismas.

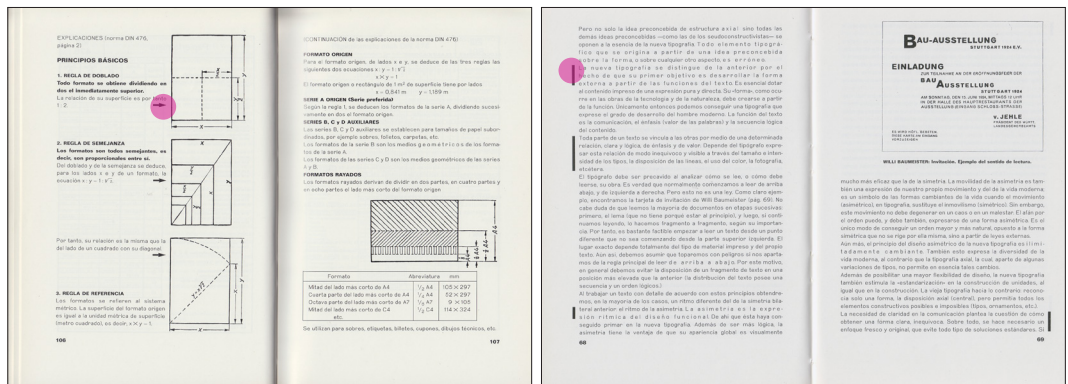
Tipografía para títulos

En el caso de los títulos, los criterios que se han adoptado en las tres partes del libro son similares. **Figuras 3, 7, 8, 11 y 12.**

Jerararquía en el interior del libro

En primer lugar, hay que señalar que la tipografía utilizada en la mayoría de los títulos es

Figura 14. Elementos diacríticos exógenos: flechas horizontales y filetes verticales.



Fuente: Elaboración propia.

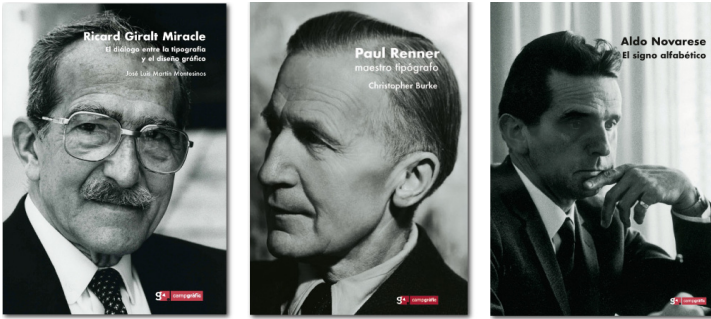
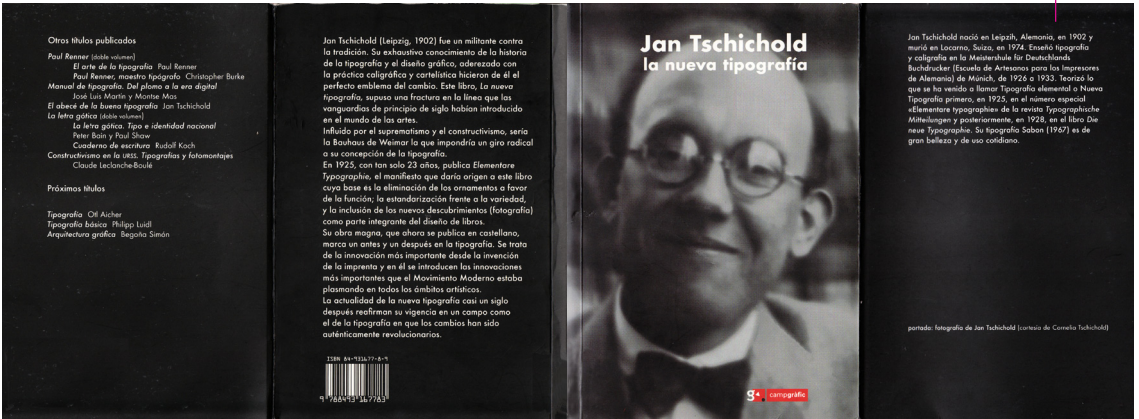


Figura 15. Cubierta

La Futura ND es la tipografía para las cubiertas y títulos del interior de la colección de Campgràfic. Como recursos diacríticos para establecer los niveles de jerarquía se utiliza el tamaño y el cambio de estilo. Se combinan la Bold, la Medium, la Light en normal o itálica, según convenga. La sangría también se utiliza para crear categorías dentro del listado de libros de la solapa.

Fuente: Elaboración propia.



la Futura ND, porque es la tipografía de la colección Campgràfic. Por ello, aparece en los títulos de las páginas preliminares, la «Introducción» y la «Addenda».

Los recursos diacríticos que se utilizan, en general, son los siguientes:

- Cambio en el tamaño del cuerpo. Establece los niveles de los títulos, tanto en las portadillas como en interior del capítulo. Por ejemplo: en la «Introducción» se establecen dos niveles de importancia. Los títulos principales están compuestos a 15 puntos y los titulillos a 9,5/10 puntos. El cambio de tamaño también es el recurso más destacado en las portadillas, donde se crea un gran contraste entre unos textos y otros, incluso en el mismo renglón. Figuras 3 y 7.
- Cambio de mayúsculas a minúsculas. Se utiliza en casi todos los casos para establecer niveles de importancia. En los pies de foto de «La nueva tipografía», por ejemplo, la caja alta corresponde al autor de la imagen que se describe a continuación en caja baja. Figura 13.
- Cambio de estilo. Las combinaciones Regular/Bold y Light/Medium buscan establecer gran contraste de espesor para diferenciar, igualmente, tipologías de texto. Se utiliza en títulos y en pies de foto. Figuras 7 y 13.
- Cambio de tipografía para enfatizar determinadas palabras sueltas. El diseñador sustituye la Aurora por la Folio Bold. Observamos que el tamaño del cuerpo de ambas no coincide. Se ha modificado el cuerpo de esta última para igualar la altura de las x. Figura 8.

Como ya se ha comentado, son varios los diacríticos exógenos que se utilizan para jerarquizar los elementos en la página. Estos son: filetes horizontales, verticales, y flechas. **Figura 13.**

Cubierta

Como el libro pertenece a una colección, el diseño de la cubierta se rige por los criterios establecidos anteriormente en cuanto a la imagen y a la composición tipográfica. En esta serie dedicada a la obra de diversos tipógrafos, siempre aparece el retrato en blanco y negro de los mismos y el nombre en Futura Bold en caja baja, situado en la parte superior derecha. No es el caso de este volumen, en el que el bloque, de solo dos renglones, se justifica en el centro. Si hay subtítulo, este se sitúa inmediatamente debajo en el mismo u otro peso.

Figura 15.

En la parte posterior de la cubierta, un texto en Futura Medium, compuesto en párrafo justificado a la izquierda, informa al lector del contenido y señala la relevancia de su publicación. Las solapas también se utilizan para aportar más información sobre el autor (en la delantera) y sobre la colección (en la trasera). También estos textos se presentan en Futura ND Medium, utilizando los recursos diacríticos necesarios para diferenciar títulos de autores y subcategorías dentro de una misma publicación.

Ortotipografía

En este apartado se analizará, por un lado, el tratamiento ortotipográfico de la «Introducción» y la «Addenda» y, por otro, el de «La nueva tipografía».

Introducción y Addenda

Para el análisis de estas dos partes se ha escogido una página de la «Introducción» que tuviera variedad de tipologías de texto. Se trata de la página XIX. **Figura 16.**

- Uso de corchetes. Se utiliza en varias ocasiones para añadir datos que no constan en una cita, pero que el autor, en este caso Josep M. Pujol, considera importante que estén presentes.
- Comillas dobles. Se utilizan, en general, las comillas latinas para algunas expresiones metalingüísticas como, por ejemplo, destacar algunos conceptos o términos a los que se ha hecho referencia de algún modo en el texto previamente.
- Comillas simples. Con un fin metalingüístico también, se utilizan para, por ejemplo, un texto que define un término precedente.
- Cursiva. Se utiliza en varios casos cuando la descripción de un determinado concepto va antes de la palabra que lo designa.
- Mayúsculas y versalitas. Como indica la norma, la mayúscula se utiliza para hacer referencia a nombres propios de instituciones (edificios), movimientos, épocas o periodos históricos, etc. La versalita se usa en las numeraciones de los siglos.
- Citas textuales, bibliográficas y notas. Las citas textuales se componen en un cuerpo menor y con sangría izquierda. Las notas a pie, también en un cuerpo menor y sin filete. La lista de referencias bibliográficas está compuesta según la norma Chicago 16th Author-Date.

En el caso de esta edición, las normas ortotipográficas aplicadas por los autores fueron tenidas en cuenta por el maquetador de los textos.

Figura 16. Análisis ortotipográfico. Detalle de página XIX de la «Introducción». (Escala 100%).

Grautoff nos proporciona un precioso testimonio acerca del momento exacto en el que aparece este concepto y el sentimiento de novedad que suscita:

Quizá podrá parecerles prematuro a muchos que me proponga en el presente libro la tarea de escribir el proceso de desarrollo del moderno arte del libro [Buchkunst] desde el momento en que no hace apenas más que ocho años que puede hablarse de arte por lo que al libro se refiere; muchos temerán también sin duda que mi libro pueda sucumbir y no deje de hacerlo ante el hoy tan inmediato peligro de fomentar una sobrevaloración de la presentación gráfica del libro [Buchausstattung]. (1901, [7])

Como en el caso de Morris en Inglaterra, tampoco se ha originado la nueva Buchkunst en las imprentas, sino que es obra de un nuevo profesional que proviene del exterior: el Buchkünstler, el 'artista del libro', es decir, el artista que se dedica a la ilustración, la caligrafía y la creación de tipos de imprenta y material de ornamentación y asume también el diseño y el control de la producción del libro hasta su encuadernación para obtener esa obra concebida unitariamente y con espíritu artístico de la que habla Loubier. La aparición de esta nueva figura,⁵ que introduce un nuevo estadio evolutivo en la división del trabajo en el interior de las artes gráficas, es crucial: se asiste ahora al momento en que la parte «artística» de la tipografía se desvincula de la parte «técnica» y pasa a un primer plano, al momento en que los productos impresos dejan de ser objeto de las recetas de taller aplicadas con más o menos tiento por un obrero para pasar a ser objeto de libre creación –de creación reflexiva y consciente– por parte de un especialista ajeno a ella que asume la misión de indicar al cajista y al impresor lo que deberán hacer en cada caso. Tanto es así que en 1910 se funda en Leipzig, con sede en la Academia, su primera asociación

5. El análogo inglés del Buchkünstler alemán es el typographer, que sin embargo tiene un perfil y una inserción profesional notablemente distintos, como corresponde a dos culturas tipográficas muy diferentes. Véase cómo explica Oliver Simon en 1928 las funciones y la aparición del typographer en Pujol (1998, 28–29 y n. 15). Hay que advertir también que con la aparición de la Nueva Tipografía los términos Buchkünstler y Buchkunst quedarán restringidos a los miembros

1. y 2. Uso de corchetes. En la cita se añade una palabra que no está en el original pero a la que el autor hace referencia porque ha definido el término en la página anterior. En el paréntesis, hace otro paréntesis para indicar un dato: este se coloca entre corchetes.

3. Uso de comillas simples. Se utilizan para señalar que es una definición de la palabra precedente que va en cursiva.

4. Uso de comillas dobles para hacer referencia al concepto de arte aplicado al libro sobre el se reflexiona en la página anterior.

5. Uso de mayúsculas. Academia es nombre propio porque se refiere al edificio de la Academia de Artes Gráficas y de la Industria del Libro de Leipzig antes mencionada.

6. Uso de la cursiva. Palabra que contiene una definición que previamente se ha explicado en el texto.

7. Referencia bibliográfica con la fecha de publicación, páginas y número de la nota al pie al que hace referencia a su vez, esta nota a pie.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 17. Análisis ortotipográfico de «La nueva tipografía».

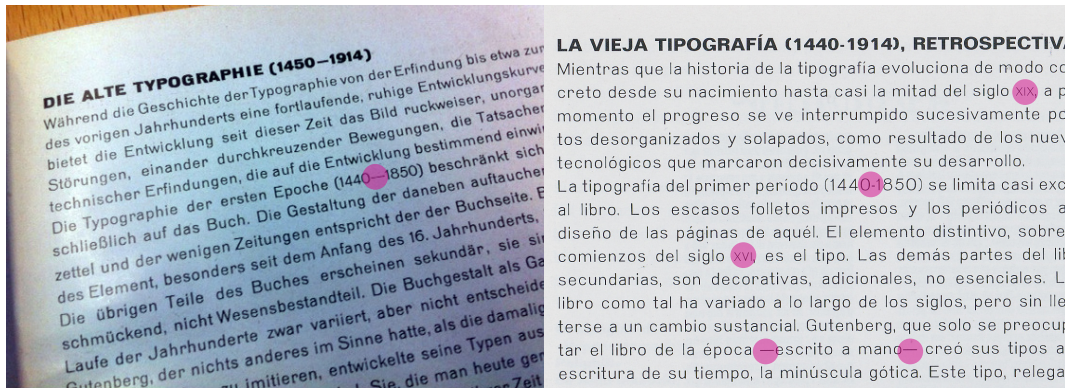


Imagen del libro original. A la derecha, detalle de la página 15 de la edición de Campgràfic.

Fuente: Indra Kupferschmid.

LA VIEJA TIPOGRAFÍA (1440-1914), RETROSPECTIVA

Mientras que la historia de la tipografía evoluciona de modo cíclico desde su nacimiento hasta casi la mitad del siglo XIX, a lo largo de este momento el progreso se ve interrumpido sucesivamente por crisis tecnológicas, desorganizadas y solapadas, como resultado de los nuevos avances tecnológicos que marcaron decisivamente su desarrollo.

La tipografía del primer periodo (1440-1850) se limita casi exclusivamente al libro. Los escasos folletos impresos y los periódicos de la época no tienen el diseño de las páginas de aquél. El elemento distintivo, sobre todo en los comienzos del siglo XVI, es el tipo. Las demás partes del libro, como las secundarias, son decorativas, adicionales, no esenciales. El libro como tal ha variado a lo largo de los siglos, pero sin llegar a un cambio sustancial. Gutenberg, que solo se preocupó de imprimir el libro de la época —escrito a mano— creó sus tipos a imitación de la escritura de su tiempo, la minúscula gótica. Este tipo, relegado

Se ha eliminado el uso de las mayúsculas propio de la escritura tradicional alemana.

Se utilizan las versalitas para la numeración de los siglos.

pensamos con claridad, y enfocamos cada trabajo con firmeza y nitidez, a menudo daremos con una buena solución.

El requisito más importante es la objetividad. Sin embargo, esto no implica una clase de diseño en que se omita todo lo que anteriormente se añadía, como en el papel de carta «Das politische Buch» que aquí se muestra. Es cierto que el tipo es legible y que carece de ornamentos. Pero éste no es el tipo de objetividad al que nos referimos. En este caso, estaría mejor hablar de pobreza. Este papel de carta muestra a propósito la oquedad de los viejos principios: el uso de tipos decorativos.

A pesar de todo, es absolutamente necesario omitir todo lo superfluo. Hay que desterrar las viejas ideas sobre el diseño y desarrollar nuevas directrices desde el principio. Es obvio que el diseño funcional representa la abolición de la decoración que ha reinado durante siglos.

El uso de ornamentos, sea cual sea su estilo o calidad, proviene de una actitud de ingenuidad pueril. Muestra un descontento hacia el uso del diseño puro, un consentimiento del instinto primitivo de «decorar» (que revela, en última instancia, un miedo a la apariencia pura.) Es realmente fácil emplear ornamentos para camuflar errores de diseño. El reconocido arquitecto Adolf Loos, uno de los primeros precursores del diseño puro, escribió ya en 1898: «Cuanto más primitiva es una civilización, más extravagante es el uso que hacen de los elementos decorativos. Los indios lo recargan todo de ornamentos: barcas, timones, flechas... Insistir en la decoración es situarse al mismo nivel que ellos. Debemos superar este rasgo indio que todos llevamos. Los indios dicen: esta mujer es bella porque lleva

Página 70 (detalle).

1, 3 y 4. Uso de comillas. Se utilizan para títulos de obras, para indicar el tono irónico de la palabra «decorar» y para acotar una cita textual.

2. Espaciado muy amplio para destacar el término funcional. Es posible que este recurso diacrítico sustituya a la cursiva.

La raya. Se utiliza para indicar incisos o aclaraciones con la función del paréntesis. Llama la atención que en la versión original se utiliza también para la numeración inclusiva. Esto ha sido también modificado. Las numeraciones relacionadas están separadas por un guión.

1440—1850

1440-1850

Fuente: Elaboración propia.

La nueva tipografía

Con respecto a este capítulo, los editores nos hacen una advertencia al principio del libro (Tschichold, 2003):

En cuanto a la ortotipografía, y siguiendo de nuevo el original, pese a la aparente contradicción que pueda suponer el trasvase de unos signos propios de la cultura teutónica a la cultura española, hemos decidido eliminar las cursivas, mantener entre comillas los títulos de libros, revistas, etcétera, y aumentar el interletrado para enfatizar los conceptos. En cambio, en el caso de las comillas, hemos optado por las comillas latinas frente a las alemanas, por considerar que éstas son prácticamente desconocidas en nuestra cultura. (p.X)

Teniendo en cuenta estos apuntes, nos fijaremos en algunos aspectos que aparecen en las figuras 11 y 15.

- La raya. Se utiliza para indicar incisos o aclaraciones con la función del paréntesis. Llama la atención que en la versión original se utiliza también para la numeración inclusiva. Esto ha sido también modificado. Las numeraciones relacionadas están separadas por un guión.
- Comillas dobles. Se utilizan para los títulos de obras, libros o cualquier publicación; también para destacar con tono irónico algún término; y, por último, para acotar una cita textual. Se han sustituido las alemanas por las latinas.
- Mayúsculas y versalitas. A pesar de que el propio Tschichold defiende en las páginas de *La nueva tipografía* (Tschichold, 2003) la eliminación de las mayúsculas en los sustantivos, sigue las normas de la ortografía oficial alemana. En la edición de Campgràfic, los editores han decidido eliminarlas para que resulte más cómoda la lectura para el público de habla hispana. Se utilizan para los nombres propios y los títulos de las obras a las que se hace referencia, entre otros usos propios de la ortografía española. Se utilizan las versalitas para las numeraciones de los siglos. Estas resultan más finas que el resto de los caracteres. **Figura 17.**
- No hay uso de cursivas.
- Citas textuales, notas y referencias bibliográficas. Las citas textuales extensas tienen sangría izquierda y el mismo tamaño de cuerpo que el resto del texto. Si hay numeración (como hemos visto), se compone con párrafo francés. Las notas a pie se componen en un cuerpo menor al de lectura y están «señalizadas» con un punto (signo gráfico, no tipográfico), en vez de con numeración. **Figura 8.**
- En el listado bibliográfico, se diferencian los títulos de las publicaciones periódicas y los autores con mayúsculas. No se utilizan cursivas ni comillas para los títulos de libros.

4.3.4.2.3. Lectura y legibilidad

En cuanto a la legibilidad, se puede afirmar que en las tres partes analizadas se han cuidado todos aquellos aspectos que contribuyen a garantizar una lectura cómoda: en la elección de la tipografía, en su uso y en la composición en página (retícula).

- La elección de la tipografía. En el caso de la tipografía Celeste, la altura de la x, la diferenciación de sus caracteres y su equilibrada relación entre forma y contraforma, facilitan su reconocimiento. La estructura básica y la gran altura de la x son las cualidades más

significativas que hacen que la Aurora Campgràfic sea un tipo legible. También el espesor contribuye, como explica Tschichold (2003), a que la lectura sea agradable:

Evidentemente, no es muy recomendable imprimir todo un libro en palo seco negrita o seminegrita, ya que esta clase de letras, empleadas en gran cantidad, resultan difíciles de leer. Para uso cotidiano, hay que utilizar la palo seco fina o regular, y este libro constituye una buena muestra de que este tipo de letra puede ser leída con igual facilidad que cualquier otra. (p. 233)

- El contraste entre ambas familias nos ayuda a situarnos en las diferentes partes del libro.
- El uso. En el caso de las composiciones de las retículas 1 y 3, el correcto espaciado entre letras y la adecuada elección de la interlínea, la sangría y la longitud de la línea garantizan una cómoda lectura. Sin embargo, algunas decisiones de Tschichold en cuanto al *track*, la eliminación de sangrías o un amplio espaciado entre palabras, nos parece hoy que restan legibilidad al conjunto.
- En todo el libro, la diferenciación establecida para cada tipología de texto, bien por la tipografía seleccionada, bien por su posición en la página, garantiza su identificación y el itinerario de lectura.

4.3.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma

4.3.4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición

FF Celeste

La tipografía Celeste fue concebida para su uso en textos largos. Su diseño parte de la estructura de las romanas modernas, pero sus trazos se engrosan para mejorar su funcionalidad. Por tanto, tiene el aspecto de una tipografía de Transición. Sus formas tienen connotaciones históricas, pero su diseño está planteado desde una perspectiva contemporánea. Sus peculiares detalles en los remates y en las terminaciones la dotan de un aire fresco y dinámico.

En definitiva, Celeste comunica un cierto clasicismo no exento de modernidad. Tradición y modernidad en tipografía son también conceptos asociados a Campgràfic.

Aurora Campgràfic

Esta tipografía que reproduce la usada por el autor de *La nueva tipografía* es grotesca. Tschichold la seleccionó para que tuviera una función fundamentalmente práctica y que fuera acorde «intelectualmente» con su tiempo. Para el tipógrafo, solo la Akzidenz Grotesk, con sus líneas serenas y su carácter eminentemente funcional, reúne las cualidades que deben tener las palo seco. En cuanto a la expresividad de los tipos, Tschichold (2003) afirma: «Todo modo de escritura, especialmente los tipos, es la expresión suprema de su tiempo, al igual que cada hombre es símbolo de su época. [...] Nuestro tiempo se caracteriza por la búsqueda de la claridad y la verdad, por la pureza de la apariencia. [...] Exigimos a los tipos claridad, sencillez y abandono de lo superfluo» (pp. 79-80).

Si analizamos la cuestión más de 80 años después, podemos afirmar que, efectivamente, Aurora comunica el contexto de su época. Su trazado simple nos transmite la claridad, la calma y la austeridad pretendidas por Tschichold.

Tipografía de títulos en interior y cubierta

Futura ND

Como la FF Celeste, Futura ND fue la familia elegida por Campgràfic para la composición de los títulos en la colección de libros de tipografía. Por su origen y sus formas geométricas, tiene fuertes connotaciones históricas. Se podría afirmar que la mayoría de los lectores de esta editorial pueden identificar esta tipografía y asociarla al concepto de tipografía moderna, a su contexto y a lo que significó su aparición en el siglo xx. El propio Tschichold se refiere a ello como un «avance sustancial» en el diseño de tipos de palo seco.

Por otro lado, la tipografía Futura también comunica simplicidad, y el peso elegido, en este caso para la cubierta, hace que la composición resulte rotunda. **Figura 15.**

Folio

Las formas lineales de esta familia negrotesca remiten a la gráfica de los años 50. Estamos hablando del estilo internacional en Suiza. En esta época apareció un nuevo grupo de familias que revolucionaron el mundo de la comunicación visual, porque, siendo de palo seco, poseían una armonía formal no alcanzada anteriormente por ninguna tipografía lineal. Esta armonía le viene dada por un diseño de trazado funcional sobre un esquema humanístico (Martín & Mas, 2004), rico en minuciosos ajustes ópticos y técnicos que le otorgan a la tipografía un aspecto dinámico y equilibrado. **Figura 15.**

Sin embargo, en este caso, lo que se pretende es comunicar la estética de las tipografías grotescas del siglo xix. Como hemos comentado anteriormente, Folio reúne las características formales de la Akzidenz Grotesk. Por tanto, su elección debía atender tanto a las premisas de la reproducción de un facsímil como a representar los principios estéticos y funcionales de un contexto histórico y cultural determinado.

4.3.4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Analizaremos este apartado por partes para ver como tipografía y retícula interaccionan para comunicar sensaciones distintas en el lector.

Introducción

En esta primera parte, el diseñador ha optado por utilizar la tipografía y la retícula corporativas, aunque con algunos cambios. En la mayoría de los libros de la colección, la página se divide en dos partes: una columna estrecha para las notas y algunas imágenes y otra ancha para los textos largos. En esta ocasión, debido al formato, hay una sola caja tipográfica pero la composición sigue siendo justificada a la izquierda.

Por tanto, la página comunica, por un lado, la imagen de identidad de Campgràfic y, por otro, una composición clásica actualizada.

La nueva tipografía

En la composición de la página, Tschichold aplica los principios teóricos que defiende en el texto para que la lectura sea lo más clara posible: el contraste entre los diferentes textos utilizando tamaños y pesos; los oscuros filetes que según el propio autor «enfatan la luminosidad de las áreas en blanco, y contribuyen de manera extraordinaria al efecto global» (Tschichold, 2003, p. 72); y la composición asimétrica en las páginas con texto e imagen o solo imágenes. Los elementos se ordenan con la lógica del itinerario de lectura o el tamaño que ocupan en la página. Así, los párrafos pueden tener diferentes formas, incluso pueden estar girados 90°. El uso de las sangrías, por ejemplo, tiene un propósito eminentemente práctico. Con todo ello, podemos afirmar que la puesta en página comunica exactamente lo que Tschichold pretendía: claridad, orden y austeridad. Ante nuestros ojos, se presenta como un documento de su tiempo con toda la carga cultural que lleva consigo. Tiene, además, un gran valor simbólico por su contenido y por su forma, por lo que supuso en su día y por la influencia que ejerció en la historia de la composición tipográfica.

Addenda

En esta parte, la retícula se aproxima más a la propia de la página clásica. La caja de texto es ahora justificada y la tipografía romana. Sin embargo, el contraste es menor con respecto a la anterior estructura. Esta parte, en realidad, es una prolongación de la anterior. De hecho, la paginación sigue la numeración de la misma. Gracias a este detalle, a la retícula y al papel se consigue esta unidad. Tipografía y retícula comunican orden, claridad y armonía.

Tipografía de títulos en interior y cubierta

La composición de los títulos en el interior viene determinada por el diseño de Tschichold de 1928. Así, por ejemplo, las páginas preliminares de las tres partes mantienen los criterios de las de «La nueva tipografía». Al mismo tiempo, se utiliza la Futura ND para no perder la referencia de la colección de Campgràfic. **Figura 3.**

Como en la tipografía de edición, la composición tipográfica de los títulos no tiene una función emocional, sino funcional. Se trata de comunicar, a través del contraste de tamaño y de color tipográfico sobre todo, los niveles de importancia de la información. La composición en página asimétrica de los títulos y los recursos diacríticos utilizados refuerzan la idea de claridad y funcionalidad de la nueva tipografía.

En la cubierta, la composición tampoco tiene un intención expresiva. Como comentamos anteriormente, solo tiene una función corporativa e informativa, aunque podríamos afirmar que, por los tipos de párrafo seleccionados y su disposición en el marco, es coherente con los principios que defiende el texto de Tschichold.

4.3.4.4. Aspectos técnicos

Como se ha comentado en el anterior apartado, se han utilizado dos tipos de papel diferentes para esta edición: el Gardapat 13 Klassica de 115 gr/m² para la «Introducción» y la «Addenda»; el Terra Print brillo, del mismo gramaje, para el resto. El primero es un estucado mate; el segundo, un papel de pasta mecánica brillante.

Con estos dos soportes se pretende, por un lado, respetar la línea editorial, como en otros aspectos, y, por otro, reproducir lo más fielmente posible la publicación de 1928.

En ambos, la tipografía luce nítidamente en todos los tamaños y en las dos tipografías utilizadas. Las tipografías parecen más finas impresas sobre el papel brillante que sobre el mate. Esto tiene que ver con la porosidad del papel. Cuanto más lo sea, más tendencia tiene la tipografía a expandirse sobre el soporte. Es lo que se denomina ganancia de tinta.

La Celeste no presenta ningún problema técnico, ya que las variantes como la versalita o los posibles problemas de reproducción en cuerpos pequeños han sido resueltos con el desarrollo de los estilos correspondientes.

Cuando la tipografía se imprime sobre fondo negro en la cubierta, los caracteres tienen el peso y el tamaño adecuados para una correcta lectura.

4.3.5. CONCLUSIÓN

La elección y uso de la tipografía en este título resulta interesante por varios motivos:

- Atiende a criterios de la reproducción de un facsímil: fidelidad y rigor en la forma y contenido.
- Ante la imposibilidad de utilizar los recursos originales, el diseñador ha tenido que diseñar la tipografía y seleccionar una existente (en el caso de la Folio), según los principios formales y estéticos descritos en los textos del propio título. Ello ha exigido un estudio detallado de las formas originales, lo que amplifica para el diseñador y para este estudio el significado de la tipografía del libro.
- La decisión de respetar la forma tipográfica original le otorga al libro una doble función semántica: por un lado, comunica los principios de Tschichold, y, por otro, transporta al lector al contexto histórico. La tipografía empleada contribuye de manera fundamental a construir la identidad estética de 1928, a la vez que refuerza el mensaje del libro.
- El considerar el formato, retícula, composición tipográfica y materiales originales, contribuye a que el lector se sienta «transportado» durante la lectura al contexto histórico aludido.
- La reproducción de un texto, en cuanto a forma y contenidos de una edición, en el marco de una colección ya existente y perteneciente a un periodo histórico muy distante, ha requerido por parte del diseñador una labor de armonización y convivencia de formas tipográficas muy diferentes, para aunar en una misma edición los principios estéticos de contextos muy diferentes. 🍷

4.3.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- Antiqbook. (2015). *Die neue Typographie*. Antiqbook. Retrieved from: <http://www.antiqbook.nl/boox/hew/28278.shtml>
- Burke, C. (2015). Celeste. A note on the development of the typeface. *Hybernia type*. Retrieved from: <http://www.hiberniatype.com/Celeste/celeste.html>
- Catopodis, M., & Fontana, R. n. (2014). *Tipometría: las medidas en diseño gráfico*. València: Campgràfic.
- Cheng, K. (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Deconstructed. Graphic Design & Art Direction. (2014). The New Typography. *Deconstructed. Graphic Design & Art Direction*. Retrieved from: <http://www.deconstructed.org.uk/DeBlog/the-new-typography/>
- Devroye, L. (2015). Aurora Grotesk. *Luc Devroye*. Retrieved from: <http://luc.devroye.org/fonts-50647.html>
- Doede, W. (2003). Addenda. En Tschichold, J., *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*. p. 251. València: Campgràfic.
- Dopico, M. (2011). *Arqueología tipográfica : la evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic.
- Fleischmann, G. (2003). Addenda. En Tschichold, J., *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*. p. 278. Valencia: Campgràfic.
- Kupferschmid, I. (2014) Live Type Research in Barcelona. *Kupferschmid*. Retrieved from: <http://kupferschrift.de/cms/2014/09/live-type-research-in-barcelona/>
- Lebedev, A. (2015). The New Typography. A Handbook for Modern Designers by Jan Tschichold. Art.Lebedev. Retrieved from: <http://www.artlebedev.com/everything/izdal/novaya-tipografika/>
- Martín, J.L., & Mas, M. (2004). La tipografía en Suiza. *Unos Tipos Duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/la-tipografia-en-suiza/>
- Pelta, R. (Junio, 2012). El pensamiento tipográfico moderno. *Monográfica*. Recuperado de: <http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/5824>
- Tschichold, J. (1987). *Die neue Typographie: Ein Handbuch für die zeitgemäße Schaffende*. Berlin: Verlag Bildungsverbandes.
- Tschichold, J. (1928). *Die neue Typographie: Ein Handbuch für die zeitgemäße Schaffende*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Tschichold, J. (2003). *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*. València: Campgràfic.
- Tschichold, J. (1995). *The new typography: a handbook for modern designers*. Berkeley: University of California Press.
- Tschichold, J. (2006). *The new typography: a handbook for modern designers*. Berkeley: University of California Press.

Чихольд, Я. (2011). *Новая типографика*. Руководство для современного дизайнера.
Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева

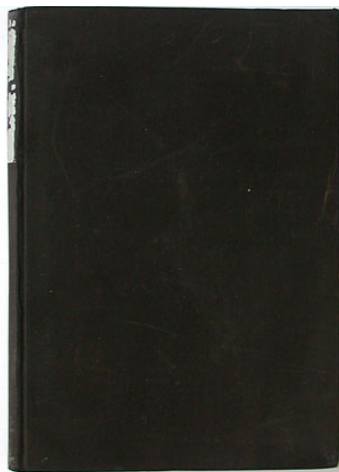
Wiedler.ch. (2015). Book (design) story #29. Jan Tschichold: die neue typographie. *Wiedler.ch*. Retrieved from: <http://wiedler.ch/felix/books/story/29>

<https://www.myfonts.com/fonts/adobe/folio/>

Anexo

La nueva tipografía

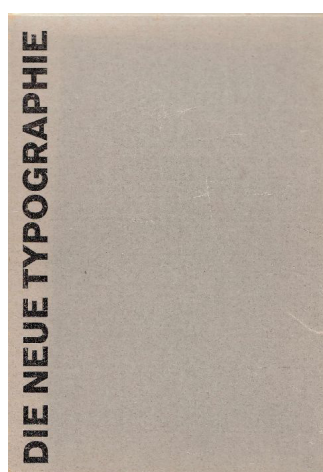
Figura 1. Diferentes ediciones de *La nueva tipografía* por orden de aparición.



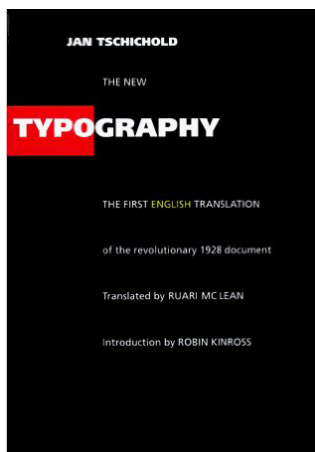
Primera edición alemana. Verlag Bildungsverbandes, 1928



Brinkmann & Bose, 1987.



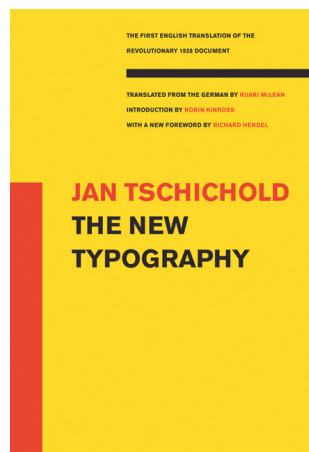
Brinkmann & Bose, 2 ed. 1987.



Primera edición en inglés. University of California Press, 1995. En la imagen se presenta la sobrecubierta, pero el libro reproduce la encuadernación en tapa dura entelada de color negro con la estampación en plata de la edición de 1928. En 1998 se realizó otra edición en rústica.



Primera edición en español. Campgràfic, 2003.



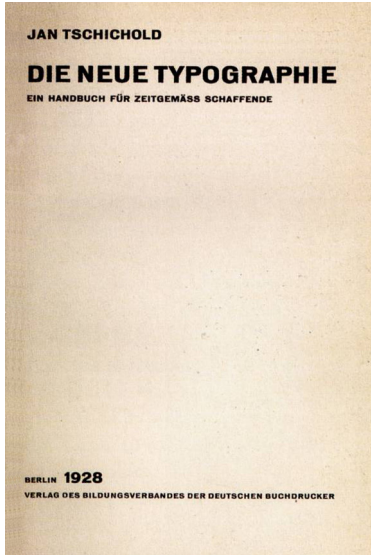
University of California Press, 2006.

Fuente:
wiedler.ch
Antiqbook
IVAM
Campgràfic
Deconstructed
Art.Lebedev

Primera edición en ruso. Nadezhda Moiseeva, 2011.



Figura 2. La tipografía de los títulos.



A la izquierda la portada de 1928.
Abajo la portada y la addenda de 1987.

Obsérvese que las tipografías y la composición de la primera son idénticas. Sin embargo, los títulos en mayúsculas de la addenda ya no tienen los tipos de la primera edición sino una familia grotesca más contemporánea.

El mismo criterio contempla la edición de Campgráfico incluyendo la Futura ND además como un signo identificador de la colección. (Ver figura 7)

Fuente: Elaboración propia.

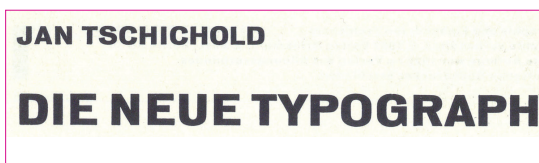
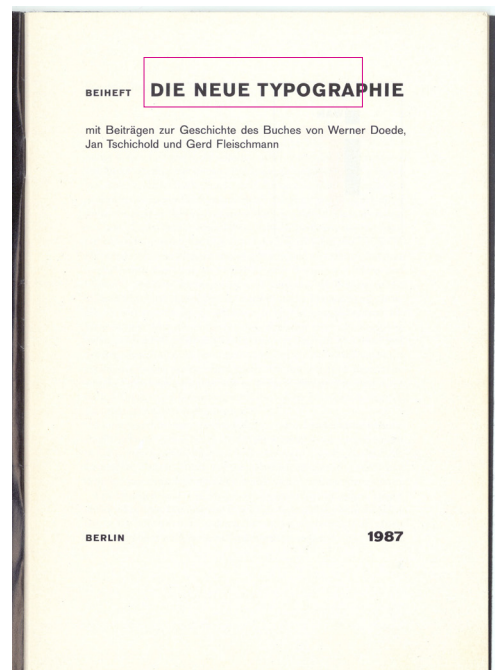
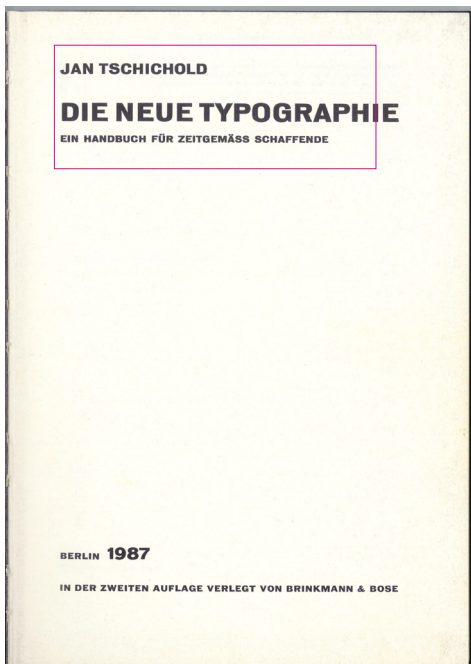


Figura 3. La tipografía de los títulos de la edición de Campgràfic.

JAN TSCHICHOLD DIE NEUE TYPOGRAPHIE	original
DIE NEUE TYPOGRAPHIE Jan Tschichold	Aurora Extra Bold
DIE NEUE TYPOGRAPHIE JAN TSCHICHOLD Jan Tschichold	Berthold Akzidenz Grotesk Bold
DIE NEUE TYPOGRAPHIE JAN TSCHICHOLD Jan Tschichold	Folio Bold
DIE NEUE TYPOGRAPHIE JANTSCHICHOLD Jan Tschichold	Univers Bold
DIE NEUE TYPOGRAPHIE JAN TSCHICHOLD Jan Tschichold	Franklin Gothic

Comparativa de tipografías para *La nueva tipografías*.

No satisfechos con la versión en negrita de la Aurora Campgràfic, los editores decidieron que debían utilizar una grotasca de similar trazado y estructura que la Akzidenz Grotesk.

Fuente: Campgràfic.



Brazos simétricos
y de idéntica anchura



Panza alta y achatada

Estudio de las mayúsculas
y minúsculas realizado por
Campgràfic.



Contrapunzón humanístico



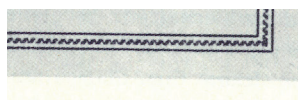
Gancho en forma de cuña



Brazo rectilíneo

**Titel einer Schriftprobe. Schwarz
und Orange.**

**Titel einer Schrifteprobe. Schwarz
und Orange**



CARL ERNST POESCHEL:
**Titel einer Schriftprobe. Schwarz
und Orange.**

A la izquierda, detalle de la
página 27 del libro original.
Arriba se compara el texto con la
composición en Folio Bold.

g r a a

original

g r a

Folio Bold

g r a

Franklin Gothic

Finalmente se opta por la Folio
por ser la tipografía que posee la
estructura y proporciones más
similares a la original utilizada
en 1928.

Fuente: Campgràfic.

Figura 4. La tipografía en la composición de los textos.

als das Seitenverhältnis aller Formate $1 : \sqrt{2}$ oder $1 : 1,41 \dots$ bestimmte. Indem die Franzosen dieses Gesetz mit dem von ihnen kurz vorher geschaffenen Metersystem verbanden und als Ausgangsformat eine Fläche von 1qm Inhalt und dem Seitenverhältnis von $1 : \sqrt{2}$ wählten, kamen sie zu genau der gleichen Reihe, die heute die A-Reihe der Dinformate genannt wird. Der französische Versuch hatte jedoch keinen durchgreifenden Erfolg; erst im 20. Jahrhundert unternahm der große Forscher Wilhelm Ostwald mit dem von ihm und K. W. Bührer 1912 in München gegründeten Internationalen Institut zur Organisation der geistigen Arbeit „Die Brücke“ einen neuen Vorstoß, die Formatwildheit zu beseitigen. Ostwald ging ebenfalls von dem (Lichtenbergischen) Ähnlichkeitsgesetz, aber von der Längeneinheit des Zentimeters aus. Die so gebildeten „Weltformate“, die sich in der ganzen Welt einbürgern sollten, konnten sich indessen nur wenig Freunde erwerben, vor allem wohl, weil sich das Hauptformat 230×320 mm (Briefbogen) als ziemlich unpraktisch erwies. Trotzdem hat „Die Brücke“, deren Arbeiten durch den Krieg unterbrochen wurden, das sehr große Verdienst, die von ihr angestrebte Organisation geistiger Arbeit wenigstens tatkräftig vorbereitet zu haben. Die Schriften der „Brücke“ zählen jedenfalls zu den interessantesten Studien auf diesem Gebiet.

Bald nach dem Kriege ist nun vom Deutschen Normenausschuß das metrische Formsystem in dem Normblatt DIN 476 geschaffen worden. Es entstand aus langwierigen Verhandlungen, an denen Behörden, Industrie, Buchdrucker, Papierhändler und -erzeuger teilnahmen. Die Behörden und die Industrie haben die „Dinormate“ als Grundlage für alle Formattfragen anerkannt. An die Stelle des alten Folioformats ist schon seit längerem das Dinormat getreten. Ebenso verschwindet das alte Quartoformat mehr und mehr. Die Dinormate sind übrigens nicht nur in Deutschland, sondern auch in vielen anderen europäischen Ländern eingeführt. Jeder, der Drucksachen bestellt oder ausführt, sollte sich nunmehr nur noch der neuen Formatordnung bedienen, die neben anderen diese **Vorteile** mit sich bringt (aus dem Buche „Formate und Vordrucke“):

FÜR DEN VERBRAUCHER:
 Die Papierbeschaffung wird vereinfacht und verbilligt.
 Die Aufbewahrung von Schriftstücken und Drucksachen wird erleichtert und zweckmäßiger.
 Die Ordnungsmittel werden praktischer und besser ausgenutzt und, da Massenanfertigung mehr als bisher möglich, wesentlich billiger.

FÜR DEN DRUCKER:
 Die Papierbeschaffung wird erleichtert.
 Dinormate erlauben gleichzeitigen Druck verschieden großer Druck-

100

Imágenes del interior de la edición de 1928, la primera edición en español y la primera en inglés. En todas se reproduce la retícula, y la composición tipográfica del original.

proporciones de $1 : \sqrt{2}$, llegaron exactamente al mismo esquema que tenemos hoy día para las series A del formato DIN Norma Industrial Alemana. No obstante, los intentos de los franceses por aplicar una estandarización no se implantaron de forma rigurosa. No fue hasta el siglo xx cuando el gran investigador Wilhelm Ostwald hizo un gran avance en la normalización de la diversidad de formatos en „Die Brücke“ (El Puentes), Instituto Internacional para la organización del trabajo intelectual que fundó junto con K.W. Bührer en 1912 en Múnich. Ostwald también se basaba en el principio de semejanza de Lichtenberg, aunque tomaba como unidad de longitud el centímetro. El «formato universal» propuesto que debía ser adoptado mundialmente, no ganó muchos adeptos, debido casi con toda seguridad a que el formato principal 230×320 mm (papel para cartas) resultó ser poco práctico. A pesar de todo, la labor de „Die Brücke“, interrumpida por la guerra, tuvo un gran mérito ya que cuanto menos intensificó la actividad intelectual. Sus publicaciones se encuentran entre los estudios más interesantes en este campo.

Poco después de la guerra, el Comité de Normalización alemán introdujo el sistema de estandarización de tamaños de papel en la norma DIN 476. Su origen tuvo lugar tras largas negociaciones entre autoridades, intereses económicos, impresores, comerciantes y fabricantes de papel. El gobierno y la industria acordaron que los «formatos DIN» iban a ser la base para todas las cuestiones referidas al formato. El nuevo sistema DIN ha reemplazado hace tiempo al viejo formato folio y el viejo formato de holandesa también está desapareciendo.

Los formatos DIN no son solo los más utilizados en Alemania, sino en muchos otros países europeos: toda persona relacionada con el encargo o la confección de material impreso debería utilizar ahora, en exclusiva, los formatos DIN, que tienen las siguientes **ventajas**, entre otras (según el libro «Formate und Vordrucke»):

PARA EL USUARIO:
 La adquisición de papel se simplificará y abaratará.
 El archivo del material impreso será más fácil y práctico.
 Los medios para organizar el papel se utilizarán de forma más práctica y lógica y, puesto que su producción podrá ser masiva serán considerablemente más económicos.

PARA EL IMPRESOR:
 El suministro de papel será más fácil.
 Los formatos DIN permiten la impresión simultánea en tamaños diferentes, con lo que se obtendrá un mayor provecho del rendimiento de la maquinaria.

100

advance in regulating format sizes. Ostwald likewise proceeded from the Lichtenbergian principle of constant ratio but depended on measuring in centimetres. The proposed "World-formats," to be adopted worldwide, did not however win many friends; probably because the main format 230×320 mm (letterheads) turned out to be rather unpractical. Nevertheless the work of "Die Brücke," whose work was interrupted by the war, had the very great merit of making people think. The publications of "Die Brücke" are among the most interesting studies in this field.

Soon after the war the German Standards Committee introduced the metric-based DIN* 476 paper standardization system. It was evolved after lengthy discussions involving government departments, business interests, printers, and paper merchants and manufacturers. Government and industry agreed that DIN formats were to be the basis for all questions of format. The new DIN system has now for some time replaced the old "folio" system. The old "quarto format" is also disappearing.

DIN formats are being used not only in Germany but also in many other European countries. Everyone concerned in the ordering or production of print should now use only DIN formats, which have the following **advantages**, among others (from the book *Formate und Vordrucke*):

FOR THE USER:
 Paper ordering will be simpler and cheaper.
 The storing of all printed matter will be easier and more practical.
 Organization in the paper trade will be more sensible, and as the manufacture of large quantities will now be easier, paper must become cheaper.

FOR THE PRINTER:
 Paper ordering will be easier.
 DIN formats allow simultaneous printing in different sizes, leading to better use of machine time – also a saving of time and materials in the composing and machine rooms. More productivity will be achieved in the bindery owing to repetition of identical sheet sizes.

FOR THE TRADESMAN:
 Unnecessary investment in seldom-used sizes will be avoided.
 Fewer paper sizes will save space in stock rooms; attention to customers will be speeded up.
 Price lists will be simplified.

The specification sheets of DIN 476 and 198 follow, with the approval of the German Standards Committee (DIN). The latest authoritative Standard publications are obtainable from Beuthverlag, Berlin 51a, Dresdener Strasse 97.

97

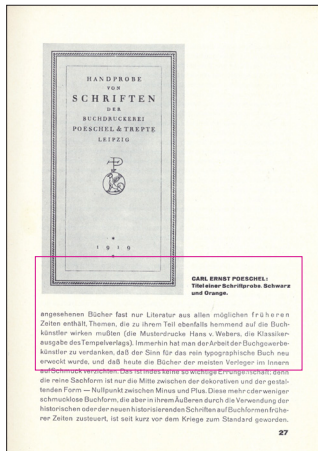
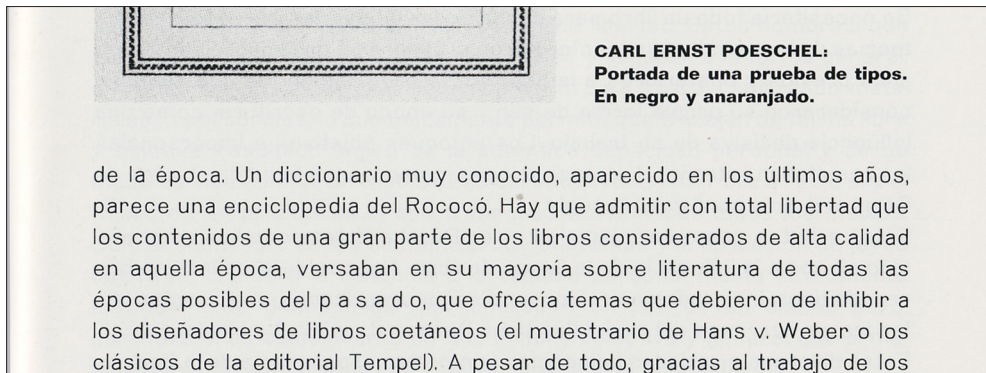


Figura 5. Los textos de tres diferentes ediciones.

A la izquierda, página 27 de la edición original. De arriba a abajo, el detalle en las ediciones de: 2003, 1928 y 1995 .

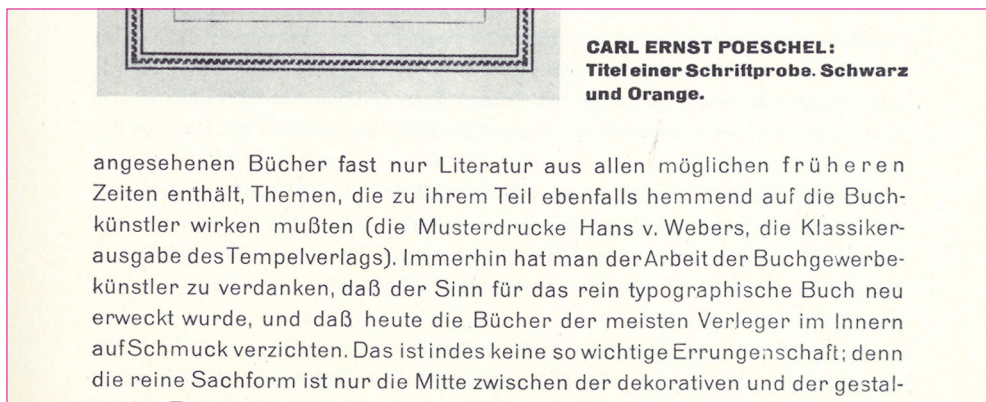
Salvo sutiles diferencias, las tres versiones tienen un aspecto muy similar.

Fuente: Elaboración propia.



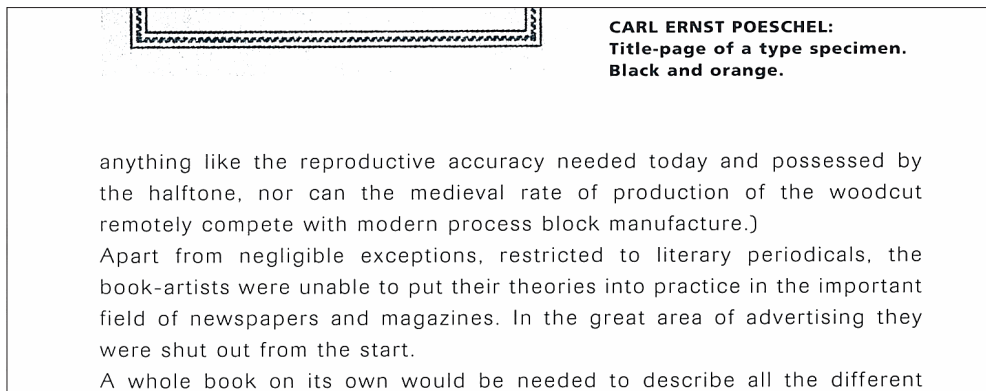
CARL ERNST POESCHEL:
Portada de una prueba de tipos.
En negro y anaranjado.

de la época. Un diccionario muy conocido, aparecido en los últimos años, parece una enciclopedia del Rococó. Hay que admitir con total libertad que los contenidos de una gran parte de los libros considerados de alta calidad en aquella época, versaban en su mayoría sobre literatura de todas las épocas posibles del pasado, que ofrecía temas que debieron de inhibir a los diseñadores de libros coetáneos (el muestrario de Hans v. Weber o los clásicos de la editorial Tempel). A pesar de todo, gracias al trabajo de los



CARL ERNST POESCHEL:
Title einer Schriftprobe. Schwarz
und Orange.

angesehenen Bücher fast nur Literatur aus allen möglichen früheren Zeiten enthält, Themen, die zu ihrem Teil ebenfalls hemmend auf die Buchkünstler wirken mußten (die Musterdrucke Hans v. Webers, die Klassiker-Ausgabe des Tempelverlags). Immerhin hat man der Arbeit der Buchgewerbetkünstler zu verdanken, daß der Sinn für das rein typographische Buch neu erweckt wurde, und daß heute die Bücher der meisten Verleger im Innern auf Schmuck verzichten. Das ist indes keine so wichtige Errungenschaft; denn die reine Sachform ist nur die Mitte zwischen der dekorativen und der gestal-



CARL ERNST POESCHEL:
Title-page of a type specimen.
Black and orange.

anything like the reproductive accuracy needed today and possessed by the halftone, nor can the medieval rate of production of the woodcut remotely compete with modern process block manufacture.)
Apart from negligible exceptions, restricted to literary periodicals, the book-artists were unable to put their theories into practice in the important field of newspapers and magazines. In the great area of advertising they were shut out from the start.
A whole book on its own would be needed to describe all the different

4.4

Mariscal: narrador de imágenes

4.4.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos de la publicación



Título	Mariscal [Texto impreso] : narrador de imágenes : Institut Valencià d'Art Modern, 20 abril-16 julio 2006		
Autor/es	VVAA		
Lugar/Editor/Año	Valencia : Conselleria de Cultura, Educació i Esport		
Impresión	La Imprenta Comunicació Gràfica	Nº de pág. / imág.	223 p. : il. col. y n.
D. L.	D. L. V.1806-2006	ISBN	ISBN 84-7890-225-2
Formato y encuadernación	27 cm; tapa dura	Idiomas	Castellano, inglés y valenciano
Diseño	Manuel Granell	Maquetación	Manuel Granell

Tipología

Catálogo de Arte

Diseñador/es

Manuel Granell

4.4.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.4.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

El Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) celebró en 2006 la exposición «Mariscal. Narrador de imágenes», que recogía todo el trabajo de identidad corporativa que el diseñador realizó en 2005 para la 32ª edición de la *America's Cup*.

El libro, además de presentar este proyecto, hace un recorrido por la obra multidisciplinar del Estudio Mariscal, con piezas de diseño gráfico y audiovisual, diseño industrial, esculturas, intervenciones en espacios arquitectónicos y proyectos de comunicación global.

Los textos de Àngels Manzano, Fernando Trueba, José María Faerna, Óscar Tusquets, Raquel Gutiérrez, Consuelo Císcar, y José Gandía Casimiro (comisario de la muestra), acompañan las imágenes durante toda la publicación, analizando la obra y la trayectoria de Javier Mariscal. Estamos, por tanto, ante un libro de arte, más que ante un catálogo de exposición.

La muestra se inscribe dentro de un ciclo de exposiciones de diseñadores gráficos valencianos. Su diseño debe comunicar los valores asociados al diseñador y su trabajo y debe ser coherente con la gráfica de la colección.

4.4.2.2. Público objetivo

El libro está dirigido a un amplio sector de la población, interesado por el arte y el diseño gráfico. Se edita en el propio museo y se distribuye a nivel nacional e internacional en papel y en formato digital.

4.4.2.3. Contexto socio-cultural

Es interesante destacar el momento en el cual tuvo lugar la exposición y la publicación del catálogo. El Ayuntamiento de Valencia, tras años de negociación con la organización, con-

siguió que la ciudad se convirtiera en año 2006 en la sede del acontecimiento náutico de más prestigio en el mundo. Por tanto, Valencia también se situó en el punto de mira mundial. La organización seleccionó a un valenciano para crear la estrategia de comunicación del evento. Un diseñador cuya obra ya era conocida internacionalmente y que podía reflejar los valores asociados a lo valenciano y lo mediterráneo.

Por otro lado, es necesario hacer referencia al museo donde tiene lugar la muestra. Desde su inauguración, el 18 de febrero de 1989, el IVAM ha sido un museo de referencia por sus catálogos, gracias a la política de comunicación e imagen que la institución se planteó en sus inicios. Uno de sus grandes aciertos fue el disponer de su propio equipo de diseño con Manuel Granell como jefe de publicaciones y diseñador de la mayor parte de los materiales gráficos que se producen en el museo. Así, aunque en algunos proyectos se ha recurrido a otros diseñadores¹, gracias a la labor realizada por Granell la institución ha logrado tener una entidad y personalidad propia reconocida por otros museos del mundo (Pelta, 2002).

4.4.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.4.3.1. Formato

Libro cerrado: 27 × 28,5 cm . Libro abierto: 27 × 59 cm.

4.4.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

Tamaño de página: 26 × 28 cm. Las proporciones corresponden a la 2ª menor de la Escala Cromática de Bringhurst; 115/16; una proporción 1:1,067. Es un libro ancho, casi cuadrado. El formato responde a los criterios de la colección *Diseñadores de la Comunidad Valenciana*: grandes dimensiones que permitan el lucimiento de las obras y la composición de los textos bilingües en página, y homogeneidad en el tamaño de los volúmenes. El libro está formado por cuadernillos de 12 páginas cada uno. La imposición para la impresión en máquina no supone desperdicio de papel. **Figura 1.**

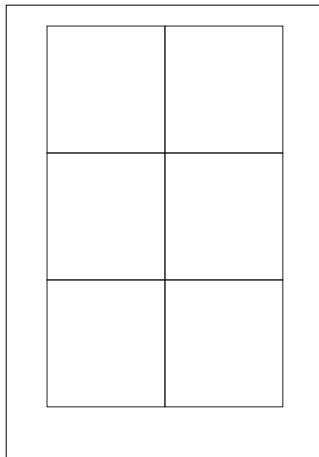
4.4.3.1.2. Adecuación del formato seleccionado a los contenidos del libro

La diversidad de tamaños y proporciones de las obras de Mariscal requería un formato que permitiera el lucimiento de las mismas en los tamaños adecuados para la comprensión del proyecto. Así, por ejemplo, para presentar la gráfica de las vallas de la Copa América, de gran longitud en su ancho, el diseñador ha necesitado ampliar las dimensiones de la página incorporando un desplegable.

Por otro lado, también era requisito de la colección que los textos en inglés y castellano tuvieran el mismo nivel de importancia y que aparecieran en paralelo en todas las páginas ocupando un espacio similar. Esta condición igualmente exigía un formato generoso.

¹ La mayoría de los catálogos han sido diseñados por Manuel Granell, pero en algunas exposiciones se ha contado con otros profesionales de Valencia. Paco Bascuñán, Josep Hortolá o Nieves Berenguer fueron algunos de ellos. Merece mención especial la colaboración Granell-Bascuñán en varios volúmenes, que dio como resultado interesantes propuestas como la del libro *Andreu Alfaro. Catálogo razonado*.

Figura 1. Formato.



Esquema del aprovechamiento de papel:

Pliego de impresión: 100 × 70 cm

Formato de página: 26 × 28 cm



Libro cerrado: 26,8 × 29 cm

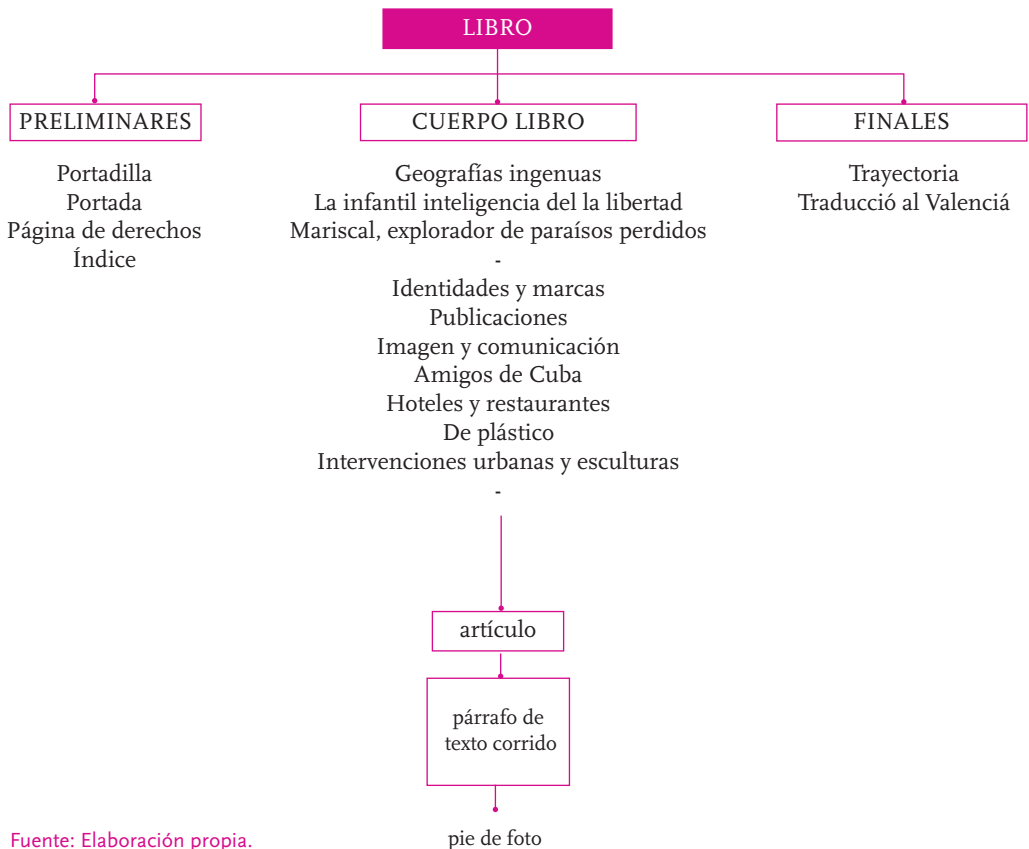


Paco Bascuñán: diseño, vanguardia y compromiso, primer libro de la colección de diseñadores valencianos.

Diseño: Manuel Granell, 2006.

Fuente: IVAM.

Figura 2. Estructura interna del libro.

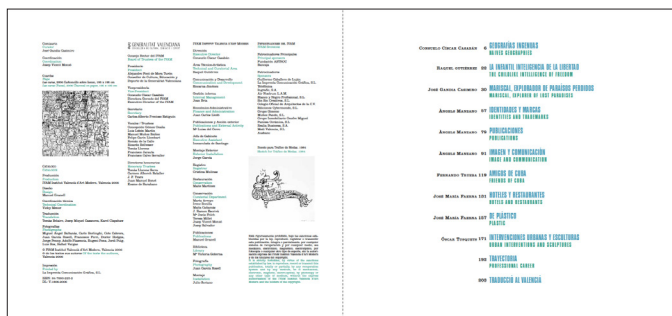


Fuente: Elaboración propia.

Figura 3. Estructura interna del libro.

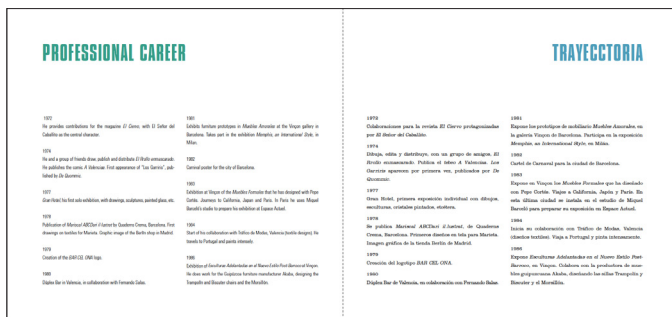


A la izquierda, las páginas que inician las diferentes partes del libro. Páginas preliminares: portadilla, portada, página legal e índice.



Los capítulos de introducción al libro y los apéndices tienen la misma composición tipográfica en los títulos.

A la izquierda, el texto de la Directora del IVAM.



(sigue en la página siguiente)



Los capítulos de las diferentes áreas del diseño que aborda el Estudio Mariscal, se inician con una portadilla con una expresiva composición tipográfica.



Fuente: Elaboración propia.

4.4. 3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado?

El tamaño le otorga al libro una gran presencia. Sus proporciones cuadradas lo alejan también del concepto tradicional de libro y lo acercan al contexto del diseño.

4.4.3.2. Estructura

4.4.3.2.1. Guión de las partes del libro. Breve descripción

Figura 2.

Externas

Cubierta de encuadernación en tapa dura.

Preliminares

Las guardas estampadas con una ilustración de Mariscal unen las tapas con la primera página y la última de los cuadernillos primero y último, respectivamente. A continuación, le suceden las siguientes páginas preliminares:

- Portadilla
- Portada
- Página de derechos
- Índice

0,6 0,6

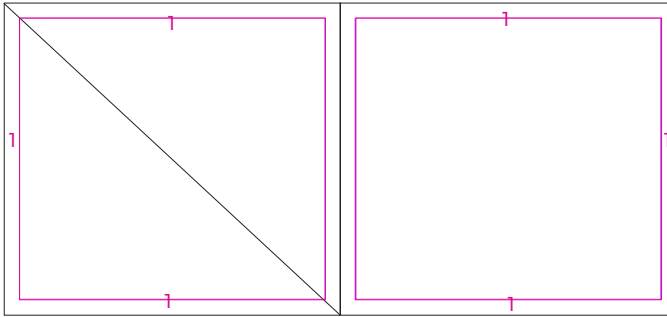
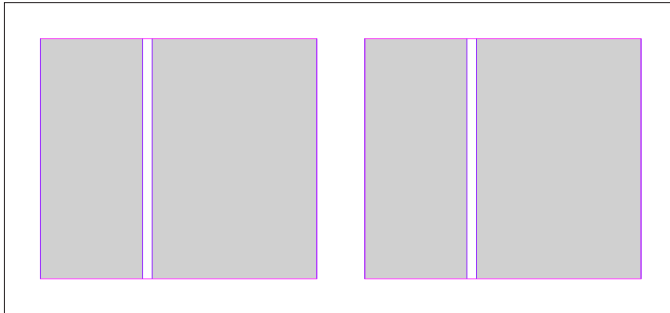
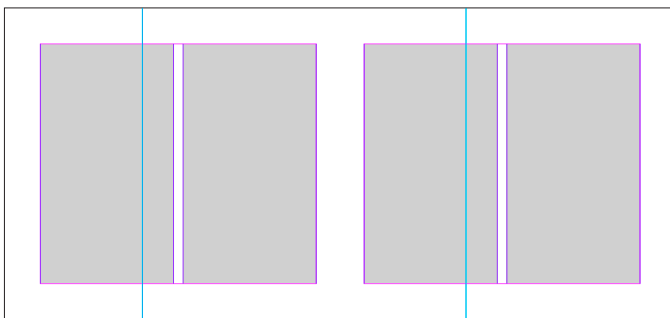


Figura 4. Retícula.

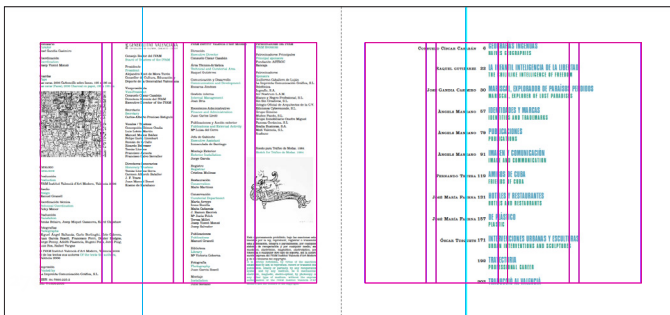
Retícula básica basada en las proporciones de la página. El margen interior es inferior en una proporción de 2:3.



Retícula 1. Retícula de dos columnas dispuesta asimétricamente. Es la retícula de los textos largos en la mayor parte del libro. La columna izquierda corresponde a la traducción al inglés.



Retícula 2. Retícula de dos columnas iguales. Se aplica en los apéndices. Ver ejemplo en la Figura 3.



En estas preliminares, los elementos de la página se organizan en una estructura de cuatro columnas que no es simétrica en su disposición. El diseñador ajusta las cajas a su conveniencia.

Fuente: Elaboración propia.

Cuerpo/bloque libro:

Tras las preliminares, el libro se organiza en capítulos. Los tres primeros introducen a la figura del artista. Los siguientes presentan la obra y al diseñador desde las diferentes áreas del diseño o temáticas que ha abordado en su trayectoria:

- Identidades y marcas
- Publicaciones
- Imagen y comunicación
- Amigos de Cuba
- Hoteles y restaurantes
- De plástico
- Intervenciones urbanas y esculturas

Finales

Como finales hay dos apéndices:

- Trayectoria
- Traducción al valencià

4.4.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

La composición tipográfica de los títulos contribuye a diferenciar tanto las partes del libro como su tipología. Por ejemplo: los capítulos de introducción y los apéndices tienen los mismos criterios de composición tipográfica en los títulos. Lo mismo ocurre con las portadillas de los capítulos que abordan las diferentes áreas del diseño. **Figura 3.**

4.4.3.3. Retícula

Figura 4.

4.4.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

La retícula básica está basada en las proporciones de la página. Se utiliza en las páginas preliminares y en algunas páginas donde solo aparecen imágenes. Además encontramos dos tipologías:

- Retícula 1. Retícula moderna de dos columnas desiguales. La doble página resulta asimétrica. Se aplica a la mayor parte del libro.
- Retícula 2. Retícula moderna de dos columnas. Disposición simétrica en las páginas enfrentadas. Se aplica en los apéndices.

4.4.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

La retícula de dos columnas se plantea como una solución práctica para disponer el texto en los dos idiomas. La diferenciación de uso de ambas retículas también ayuda a identificar la parte en la que se encuentra el lector.

Los bloques de texto siempre se disponen según la retícula, mientras que las imágenes se ordenan según criterios estéticos y funcionales sin depender de la estructura de las columnas. Ello da lugar a una gran variedad de posibilidades compositivas.

4.4.3.3. ¿Qué comunica la propia retícula?

La retícula comunica orden y estructura.

4.4.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.4.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Varias son las tipografías que aparecen en este libro. Para nombrarlas las diferenciaremos por su uso para, a continuación, analizarlas en detalle.

Tipos de edición: Univers 47 Condensed Light y Clarendon Light.

Tipos de títulos: Univers Condensed Bold, Clarendon Roman y Compacta Normal.

Fuente 1:

Nombre de la fuente. Univers

Autor/diseñador. Adrian Frutiger

Año. 1957

Grupo de clasificación Palo Seco/Neogrotesca

En este proyecto se han utilizado las siguientes versiones:

Univers Condensed Light y Univers Condensed Bold

Fuente 2:

Nombre de la fuente. Clarendon.

Autor/diseñador. La primera Clarendon fue grabada por Benjamin Fox para Robert Besley en Londres y editada por la Fann Street Foundry.

Año. 1845. Un siglo después, su diseño fue pulido por Edouard Hoffmann y Hermann Eidenbenz para la fundición Haas en Münchenstein en 1951. Esa versión se denominó Haas Clarendon. La Light apareció en 1962.

Grupo de clasificación. Egipcia suave.

Aplicación/uso de la tipografía original. Fue utilizado en publicidad y otros usos afines.

Fuente 3:

Nombre de la fuente. Compacta.

Autor/diseñador. Fred Lambert.

Año. 1963

Grupo de clasificación Rotulación Geométrica.

Aplicación/uso de la tipografía original. Fue utilizado en publicidad y otros usos afines.

Figura 5. Tipografía Clarendon Light y Roman.



Anchuras muy similares en las minúsculas.

Hambur gupo

Clarendon Light LT Std, 59 puntos

Hambur gupo

Clarendon Roman LT Std, 59 puntos

ARDI bbb

La anchura de las mayúsculas es regular. Clarendon Roman.

Modulación. Cambios de grosor en el trazo: moderado en las versiones Light y Roman, y muy acusado en la Bold.

and

and

cece

Letras «c» y «e». Trazado muy cerrado, tanto en las versiones Roman como Light.

Forma y contraforma equilibradas. Los espacios internos y los externos se igualan. Clarendon Light.

ca11
qog

Diferenciación. Algunos rasgos y formas nos permiten diferenciar rápidamente unas letras de otras. Es el caso de la «a» humanística, (de dos pisos) o la gota de la «g», que nos permiten diferenciar ambas letras de la «o». La gota de la «c» también contribuye a diferenciarla de la «o». El remate horizontal de la «l» ayuda a diferenciarla del número «1».

sCH j
inhm

Homogeneización. La repetición en las formas de los remates y en los fustes y arcos genera un ritmo que facilita la lectura. En los arcos podemos apreciar ligeras variaciones de anchos, pero sobre una misma estructura. El trazo principal en la «i», la «n» y la «m» es el mismo.

Fuente: Elaboración propia.

4.4.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.4.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Univers Condensed

El análisis completo de esta fuente se aborda en el apartado correspondiente del libro *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*.

Clarendon Roman. Figura 5.

Construcción de la letra, trazado

Construcción continua con transiciones suaves de unos rasgos a otros. Los trazos cuadrangulares de los remates son enlazados con una línea curva.

Forma y contraforma

Formas externas redondeadas y cerradas. Debido al espesor de los remates, las contraformas llegan a ser casi cerradas en letras como la «m» o la «H». Esta característica se hace muy evidente en las versiones Roman y Bold. Los ojos internos resultan estrechos y ovalados. Destacan también, en esta tipografía, las formas redondas de las gotas en la «a», la «r» o la «g». Esta última tiene la particularidad de tener la oreja baja. Los remates son perpendiculares al trazo principal y a los brazos.

Proporciones y estructura básica

La Clarendon es una tipografía ancha, tanto en las mayúsculas como en las minúsculas. Sus proporciones se mantienen de forma regular en casi todas las letras del alfabeto. Su estructura básica es el resultado de una construcción racional de esqueleto humanístico, con un marcado eje vertical.

Altura de la x

Gran altura de la x con ascendentes y descendentes muy cortas.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las mayúsculas y las minúsculas son de igual altura. En la mayoría de las tipografías de edición, las ascendentes de la minúscula son más altas para compensar el tamaño de la mayúscula ópticamente. Al no ser esta una tipografía diseñada para textos largos, este detalle no se ha contemplado.

Espesor y color tipográfico

Los trazos son gruesos con cierta modulación en los encuentros con los trazos verticales, pero el contraste entre los finos y los gruesos es muy poco acusado. Los remates son, también, del mismo grosor, con lo que la tipografía tiene un aspecto oscuro en su versión Roman e incluso en la Light.

Principios de homogeneización y diferenciación.

La repetición en las formas de los remates y en los fustes y arcos genera una cadencia que

Figura 6. Tipografía Compacta.

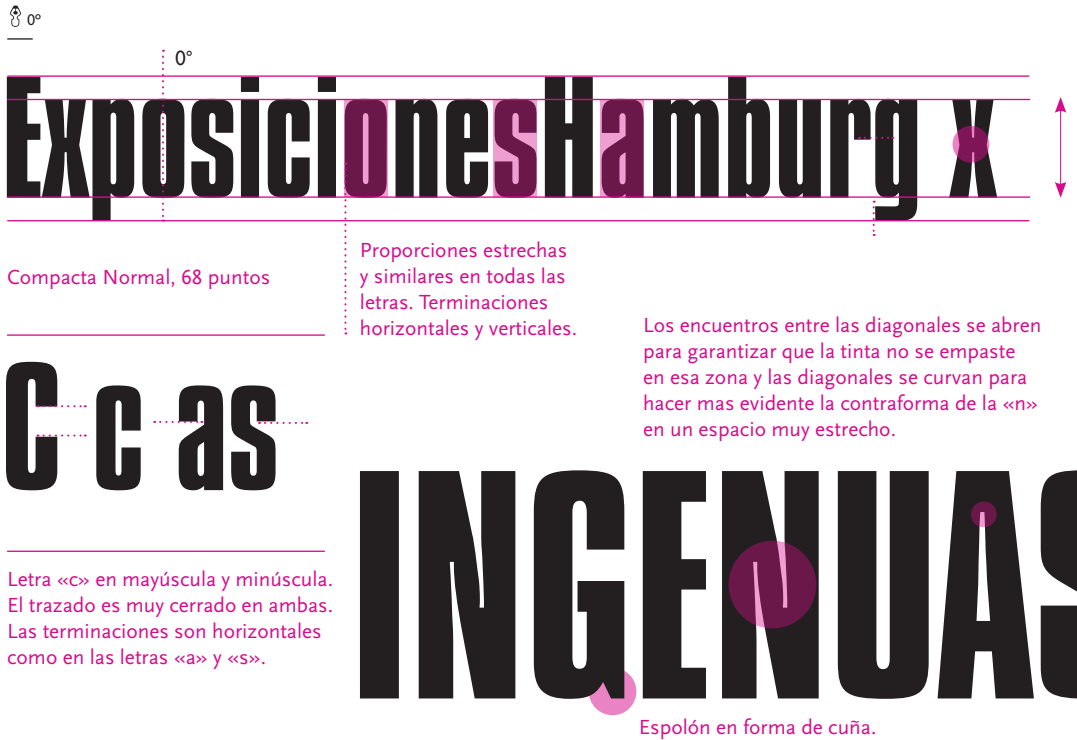
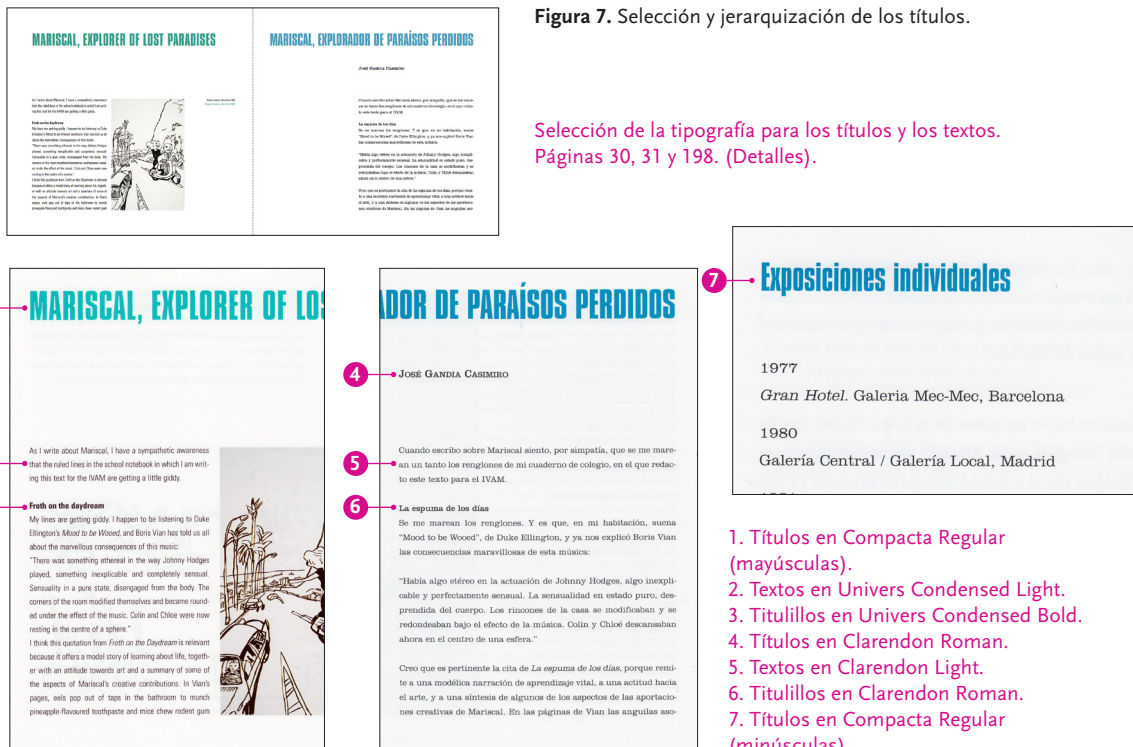


Figura 7. Selección y jerarquización de los títulos.



Fuente: Elaboración propia.

facilita la lectura. En los arcos podemos apreciar ligeras variaciones de anchos, pero sobre una misma estructura. El trazo principal en la «i», la «n» y la «m» es el mismo. La forma de la gota se repite en las letras «a», «c», «f», «j», «r» e «y». La repetición de rasgos es lo que hace que la tipografía produzca, como afirma De Buen (2011), «una mancha tipográfica seductora, sin cicatrices, muescas ni surcos» (p. 135) y coherente.

Por otro lado, se observa también que la tipografía posee algunos rasgos y formas que garantizan la diferenciación de unos glifos de otros. Es el caso de la «a» humanística (de dos pisos) o la gota de la «g», que nos permiten diferenciar ambas letras de la «o». La gota de la «c» también contribuye a diferenciarla de la «o».

Tipografía para títulos

Como se indicaba anteriormente, se utilizan para titulillos las versiones Bold y Roman de la Univers y la Clarendon, respectivamente. Como se han analizado previamente, este apartado se va a ocupar de analizar la forma de la Compacta, que es la tipografía de títulos más relevante en este caso. **Figuras 6 y 7.**

Compacta Normal

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Construcción continua de formas geométricas rectangulares, incluso en el tratamiento de las curvas. El esqueleto de la letra es humanístico de evidente eje vertical. La tipografía es estrecha, manteniéndose las proporciones y la anchura constantes, tanto en las minúsculas como en las mayúsculas. Tiene una gran altura de la x.

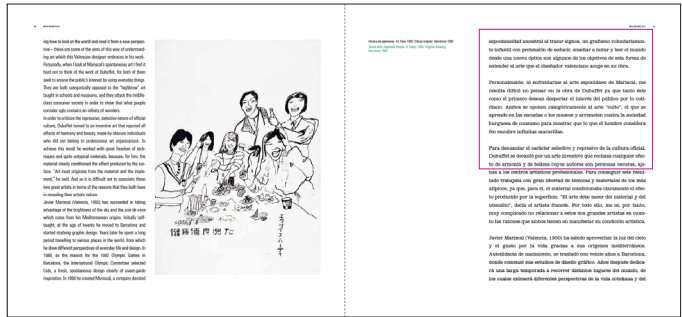
Los trazos son gruesos y los ojos internos muy estrechos, lo que genera una mancha de texto muy oscura. El grosor disminuye considerablemente en los puntos de unión de las curvas con las astas y en los trazos horizontales de las mayúsculas. También es destacable como el diseñador de la tipografía soluciona el encuentro de las diagonales en letras tan estrechas, curvando los trazos y disminuyendo su espesor. Esto se aprecia en las letras «x», «X», «M» y «N». El punto de encuentro o vértice de la contraforma, en vez de acabar en ángulo cerrado, se abre con un punto redondo que aporta más luz y define la forma de la letra. Las terminaciones son horizontales.

Finalmente, son caracteres clave en esta familia la «g» por su ojal abierto y la «Q» de cola corta y pequeño espolón en forma de cuña.

¿Tienen una relación de armonía/contraste con el tipo de texto? ¿Se ha tenido en cuenta la estructura interna de la letra en la combinación con la tipografía de edición?

Se produce un gran contraste formal entre la Clarendon y la Compacta. Mientras que en la primera la línea curva tiene una presencia importante y es muy ancha, la segunda se basa en la forma rectangular y es muy estrecha. En común tienen el grosor constante del trazo, el criterio de mantener la anchura constante y el esqueleto humanístico. El hecho de que compartan estos criterios hace que la combinación tenga un gran contraste, pero resulte armónica al mismo tiempo.

Figura 8. Uso de la tipografía.



Abajo, detalle de la página 11. Texto en Clarendon Light 9/19 puntos.

Fuente: Elaboración propia.

espontaneidad ancestral al trazar signos, un grafismo voluntariamente infantil con pretensión de seducir, enseñar a mirar y leer el mundo desde una nueva óptica son algunos de los objetivos de esta forma de entender el arte que el diseñador valenciano acoge en su obra.

Personalmente, al enfrentarme al arte espontáneo de Mariscal, me resulta difícil no pensar en la obra de Dubuffet ya que tanto éste como el primero desean despertar el interés del público por lo cotidiano. Ambos se oponen categóricamente al arte “culto”, el que se aprende en las escuelas o los museos y arremeten contra la sociedad burguesa de consumo para mostrar que lo que el hombre considera feo encubre infinitas maravillas.

Para denunciar el carácter selectivo y represivo de la cultura oficial, Dubuffet se decantó por un arte inventivo que rechaza cualquier efecto de armonía y de belleza cuyos autores son personas oscuras, aje-

Personalmente, al enfrentarme al arte espontáneo de Mariscal, me resulta difícil no pensar en la obra de Dubuffet ya que tanto éste

Reproducción del texto sin justificar. El espaciado entre palabras corresponde aproximadamente al ancho de una letra «n» o al que ocupa el blanco interno de una letra. Debido al justificado del texto (foto arriba), este espacio se abre más en algunos renglones.

El número de caracteres por línea oscila entre 60 y 70. No hay uso de sangría para marcar el inicio del párrafo. Para las pausas en la lectura se deja un renglón en blanco.

4.4.4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

En este apartado se va a analizar el uso de la Clarendon Light y de la Univers Condensed Light en los textos largos del libro. Así mismo, se revisará su uso en las páginas preliminares y en los pies de foto.

Clarendon Light

Figura 8

La palabra

Se observa, en conjunto, un equilibrado espaciado entre letras. Los espacios internos y los espacios entre caracteres están compensados. Debido a la fuerte presencia de los remates se percibe poco interletrado. En los pares de letras conflictivos, como la “ff”, no se usan ligaduras.

El espaciado entre palabras

Teniendo en cuenta que cuanto mayor es el blanco interior de la letra, mayor debe ser el espaciado entre palabras, efectivamente se observa que se cumple esta premisa. Pero ocurre, además, que el justificado del párrafo fuerza la distancia entre algunas palabras, ampliándola en numerosas ocasiones. Con todo, el texto genera una mancha gris homogénea en la mayoría de las páginas del libro. El espacio entre palabras también se ha tenido en cuenta para seleccionar una interlínea amplia.

La línea

Retícula 1

Con el cuerpo de letra y el ancho de caja seleccionados, el número de caracteres por línea oscila entre 60 y 70, lo que resulta idóneo para una lectura continua.

Retícula 2

En la retícula de dos columnas, el número de caracteres por línea se reduce (entre 52 y 57). El número de palabras, también. Aun así, resulta adecuado para la lectura continua. El espaciado entre palabras se abre con más frecuencia que con la caja de la Retícula 1. Esto se aprecia, por ejemplo, en la página 73.

La interlínea

La gran altura de la x y el trazo homogéneo de la Clarendon requieren seleccionar una interlínea generosa. En ese caso, diez puntos mayor que el tamaño del cuerpo.

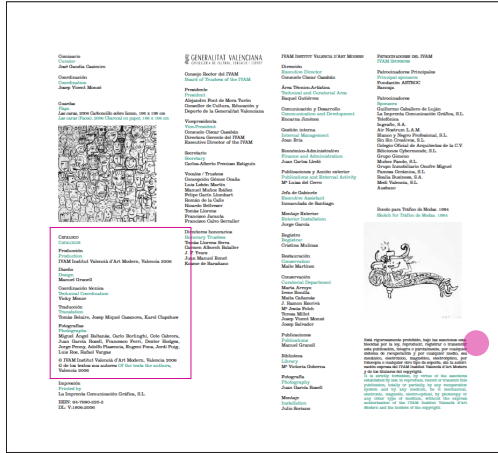
Para una caja de texto tan ancha, también resulta idónea una interlínea amplia.

De manera excepcional, y para diferenciar la tipología de texto del resto, en las páginas de introducción a la «Trayectoria», las dimensiones de la caja y su posición son modificadas respecto a la retícula. Asimismo, la interlínea se abre hasta conseguir una figura geométrica, que en el caso de la página derecha es proporcional a las dimensiones del formato. **Figura 9.**

El tamaño del cuerpo

El tamaño del cuerpo (11 puntos) seleccionado es, a priori, grande para un texto de edición. En este caso, además, por la gran altura de la x se percibe mayor. No obstante, resulta correc-

Figura 9. Uso de la tipografía.



A la derecha, detalle de la página de derechos. Clarendon Light, 7/9 puntos.

CATÁLOGO
CATALOGUE

Producción
Production

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2006

Diseño
Design

Manuel Granell

Coordinación técnica

Technical Coordination

Vicky Menor

Traducción

Translation

Tomàs Belaire, Josep Miquel Casanova, Karel Clapshaw

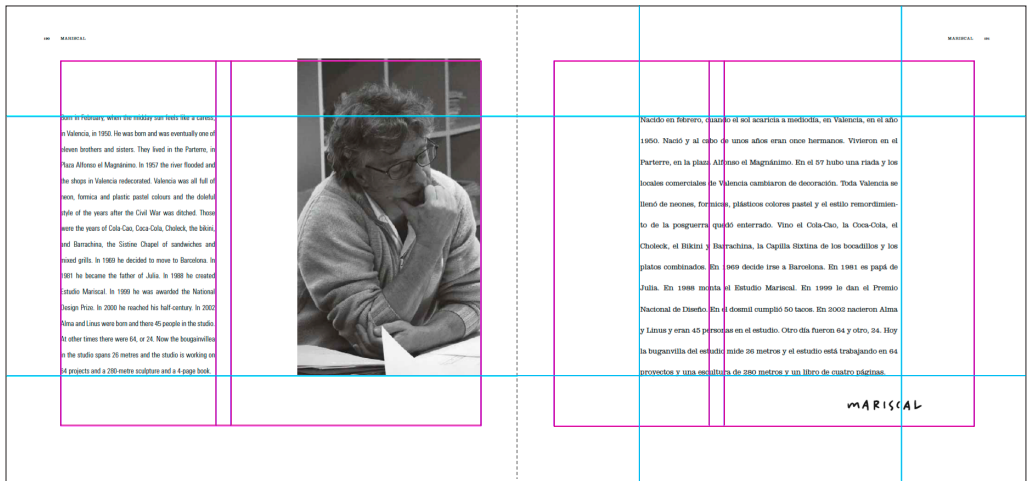
Fotografías

Photographs

Miguel Ángel Baltanás, Carlo Borlinghi, Cote Cabrera, Juan García Rosell, Francesco Ferri, Dexter Hodges, Jorge Penny, Adolfo Plasencia, Eugeni Pons, Jordi Puig, Luis Ros, Rafael Vargas

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2006

© de los textos sus autores Of the texts the authors, Valencia 2006



La caja de texto cambia de posición y forma para diferenciar la tipología de texto de este capítulo de los anteriores.

La interlínea se abre hasta conseguir la forma geométrica deseada.

Fuente: Elaboración propia.

to, porque las dimensiones de la página son también grandes. En consecuencia, la relación entre el formato y el tamaño de la fuente es equilibrada.

En la página de derechos, el tamaño es menor y la interlínea también. Otra vez, aun con cuerpo muy pequeño (7 puntos), la tipografía se percibe más grande. En esta ocasión es una ventaja para el diseñador, que tiene que componer mucho texto en poco espacio.

Figura 9.

Tipo, forma y color

La tipografía Clarendon se utiliza siempre en color negro sobre fondo blanco o, en el caso del apéndice final, sobre fondo verde. En cualquier caso, el contraste que se produce es suficiente para que se perciban las formas de la tipografía correctamente.

Por otra parte, en la página de derechos hay un uso de color en tamaños muy pequeños pero, gracias al trazo monolineal sin grandes contrastes entre trazos finos y gruesos, el texto se reproduce con nitidez. **Figura 9.**

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

El párrafo es siempre justificado con todas las líneas de la misma longitud. No hay uso de sangrías.

En la página de derechos, parece que se esté usando una composición en bandera derecha, pero esto es solo por la naturaleza de los textos (listados). Cuando hay un texto seguido, este se justifica al ancho de columna que el diseñador ha determinado para ajustar los contenidos dentro de la retícula básica. **Figura 9.**

Figura 10. Espaciado entre letras.



Retícula 1.

Detalle de la página 10. Texto en Univers Condensed Light.
11/18 puntos.

■ Cuadratín de 11 puntos

■ ¼ cuadratín de 11 puntos

■ ½ cuadratín de 11 puntos

Para medir el espaciado se ha tomado como referencia el cuadratín. Un espaciado correcto está en torno al tercio o cuarto de cuadratín o espacio eme.

Fuente: Elaboración propia.

ing how to look at the world and read it from a new perspective – these are some of the aims of this way of understanding art which this Valencian designer embraces in his work. Personally, when I look at Mariscal's spontaneous art I find it hard not to think of the work of Dubuffet, for both of them seek to arouse the public's interest by using everyday things. They are both categorically opposed to the "highbrow" art taught in schools and museums, and they attack the middle-class consumer society in order to show that what people consider ugly contains an infinity of wonders.

In order to criticize the repressive, selective nature of official culture, Dubuffet turned to an inventive art that rejected all effects of harmony and beauty, made by obscure individuals who did not belong to professional art organizations. To achieve this result he worked with great freedom of techniques and quite untypical materials, because, for him, the material clearly conditioned the effect produced by the surface. "Art must originate from the material and the imple-

Figura 11. La línea.

ing how to look at the world and read it from a new perspective – these are some of the aims of this way of understand-

Univers Condensed Light.
11/18 puntos.

Clarendon Light 11/19 puntos.

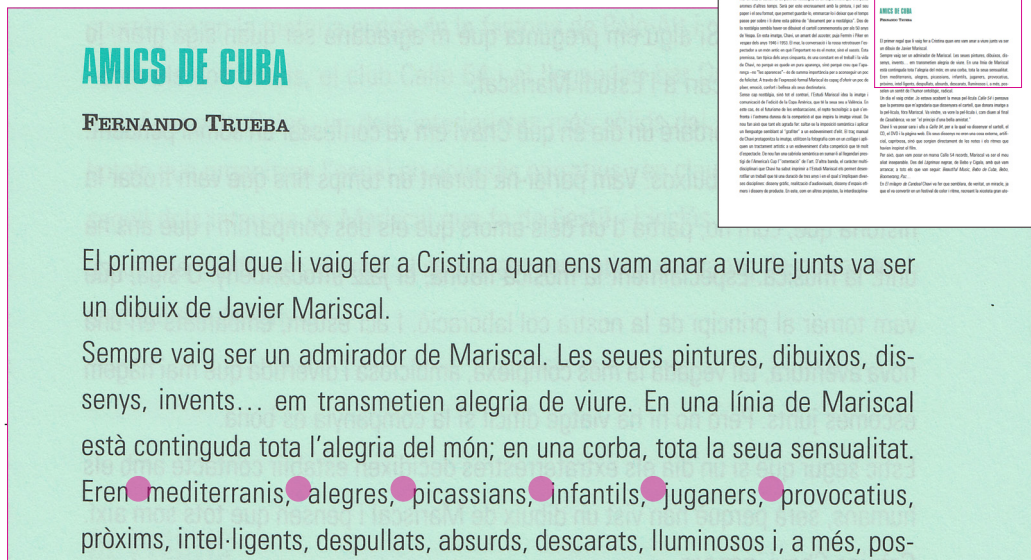
Personalmente, al enfrentarme al arte espontáneo de Mariscal, me resulta difícil no pensar en la obra de Dubuffet ya que tanto éste

Ancho de cajas de la Retícula 1.

Con el mismo tamaño de cuerpo e interlínea, se ha ajustado correctamente el ancho de la caja a las características de la forma de la letra en ambos casos. Por otro lado, se hace muy evidente la diferenciación entre las dos tipografías de texto.

x Personalmente, these are some of the x

Las dos tipografías de texto tienen el mismo tamaño de cuerpo y la misma altura de la x.



Retícula 2.

Fuente: Elaboración propia.

Univers Condensed Light

Figura 10

La palabra

Se observa, en general, un equilibrado espaciado entre letras. Los espacios internos y los espacios entre caracteres están compensados.

En los pares de letras conflictivos, como la “ff”, se usan ligaduras.

El espaciado entre palabras

Dado que la tipografía es estrecha, el espaciado entre palabras también lo es. En conjunto, es equivalente a un cuarto o un tercio de espacio eme. Al igual que en la tipografía anterior, como el texto está justificado, el espaciado se abre para recolocar las palabras a lo largo de

todo el renglón. Esto ocurre en algunos párrafos. A pesar de ello, en la mayoría de las páginas el aspecto del texto es uniforme y genera una mancha gris homogénea.

La línea

Réticula 1

El diseñador ha equilibrado el ancho de la caja, el tamaño del cuerpo y las proporciones de la tipografía Univers Condensed. La caja es más estrecha y la tipografía también.

En cualquier caso, se adecua a la tipología de texto que contiene y lo diferencia del castellano desde la forma de la caja. El número de caracteres por línea oscila entre 60 y 65.

Figura 11.

Réticula 2

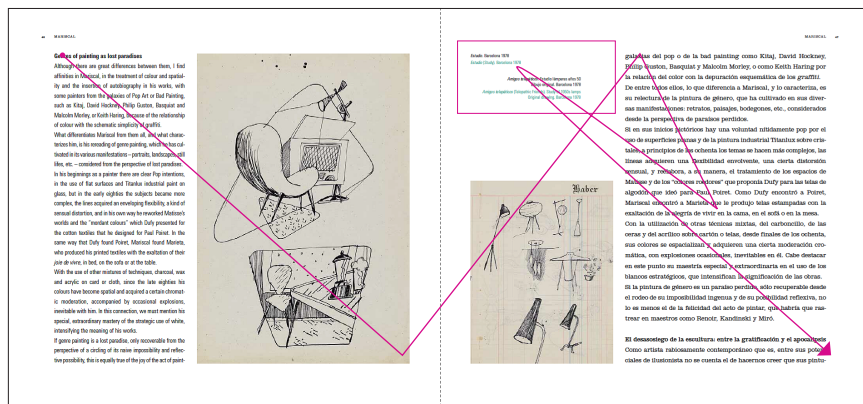
Con la misma tipografía y tamaño de cuerpo que en la Réticula 1, el número de caracteres por línea viene a oscilar entre 80 y 84, lo que resulta adecuado para la lectura continua.

Como en los anteriores casos analizados de texto justificado, el espacio entre palabras se abre para recolocar las palabras a lo largo de todo el renglón. Sin embargo, el aspecto del texto es, en la mayoría de las páginas, uniforme y genera una mancha gris homogénea.

La interlínea

La altura de la x de la Univers Condensed es alta, con lo que una interlínea generosa es conveniente para una lectura cómoda. El diseñador ha optado por siete puntos por encima del tamaño del cuerpo. Se mantiene el criterio aplicado en la anterior tipografía con un interlineado amplio.

Figura 12. Composición de los pie de foto.



Estudio. Barcelona 1978
 Estudio (Study). Barcelona 1978

Amigos telepáticos. Estudio lámparas años 50
 Dibujo original. Barcelona 1978

Amigos telepáticos (Telepathic Friends). Study of 1950s lamps
 Original drawing. Barcelona 1978

Detalle de la página 47.

Arriba, un esquema del itinerario de lectura. Univers Condensed Light, 8/12 puntos. Los pies de foto se justifican a la izquierda o la derecha, según la posición de la foto y en las columnas interiores. El color se utiliza para diferenciar el idioma.

Fuente: Elaboración propia.

El tamaño del cuerpo

En las dos tipografías, el tamaño y la altura de la x es el mismo y, sin embargo, debido a las anchas proporciones de la Clarendon, esta parece mayor.

El tamaño resulta adecuado para las proporciones de la página, la tipología de texto y el lector al que va destinado.

En el caso de los textos de pie de foto, el cuerpo y la interlínea se reducen (8/12 puntos).

Tipo, forma y color

En el capítulo «Traducció al valencià», el texto se imprime sobre papel tintado en verde. El tono es suficientemente luminoso para que no haya problemas de contraste entre la forma de la letra y el fondo.

En el caso de los pies de foto, el texto en inglés está impreso en color verde. A pesar de que el cuerpo es pequeño, gracias al trazado continuo y monolineal de la Univers y a que el tono escogido de color es bastante oscuro, el contraste es suficiente y las formas se perciben con nitidez. **Figura 12.**

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

En todas las retículas donde aparece la Univers Condensed Light el tipo de párrafo es justificado y sin sangría.

En algunas páginas, los pies de foto se agrupan formando párrafos de texto con justificación a la izquierda o la derecha, dependiendo de la correspondiente situación de la imagen a la que hacen referencia. Su posición en la retícula se repite. Siempre se ubican en las columnas más próximas al margen interior.

No hay uso de otras formas tipográficas como sangrías de primera línea o capitulares.

Tipografía de títulos

Figuras 3 y 7.

Jerarquía en el interior del libro

Los recursos diacríticos utilizados para diferenciar la jerarquía de los títulos son:

- Cambio de tipografía.
- Cambio de minúsculas a mayúsculas.
- Cambio de estilo dentro de la misma familia (bold o versalita).
- Cambio de tamaño.
- Cambio de color.
- Cambio de dirección en la página (el texto aparece girado).

El diseñador ha seleccionado la Clarendon Roman para la cubierta y las páginas preliminares.

En la portada, la palabra se convierte en imagen por la ordenación de las letras dentro del marco y su dimensión. Como recurso diacrítico y expresivo se utiliza el contraste de tamaño entre el texto principal del título y el secundario.

En el índice, aparecen los nombres de los autores con la tipografía Clarendon y los títulos de los capítulos con Compacta, marcando la diferenciación de los idiomas con el uso de los

colores azul y verde. Ambos criterios se repiten a largo de toda la publicación, tanto en las portadillas como en el inicio de cada capítulo.

Salvo en el capítulo «Trayectoria», donde se utilizan las minúsculas, la opción más frecuente en el caso de la Compacta es su uso en mayúsculas.

Cubierta

Figura 14.

El diseñador ha optado por un planteamiento de cubierta tipográfica. Se repite la composición y la jerarquización de la portada.

Ortotipografía

Figura 15.

En esta obra no hay una gran variedad de tipologías de texto. Para comprobar si se han tenido en cuenta las reglas ortográficas básicas, se ha tomado como referencia la página 31, porque aparecen algunos ejemplos que pueden ser significativos. A continuación se comentan los casos:

- Uso de las comillas. En toda la publicación se utilizan comillas inglesas. Aparecen en diferentes casos: citas, títulos de canciones, fragmentos de poemas, artículos, etc. Su uso es correcto en general, pero, a veces, no se han tenido en cuenta las normas generales. Por ejemplo: al citar los títulos de canciones u obras artísticas se usan comillas, cuando se debería recurrir a la cursiva.
- Cursivas. Se utilizan abundantemente para títulos de obras y extranjerismos, tanto en los textos largos como en los pies de foto.
- Referencias bibliográficas. No se ha tenido en cuenta ningún sistema estándar cuando se incluye un listado de obras.

4.4.4.2.3. Lectura y legibilidad

Con todos los aspectos de selección y uso de la tipografía analizados, podemos afirmar que los textos en todas sus tipologías son legibles. Cumplen los requisitos necesarios para que se puedan leer cómodamente: proporciones armónicas, elevada altura de la x, correcto

Figura 13.

	ÀNGELS MANZANO	57	IDENTIDADES Y MARCAS IDENTITIES AND TRADEMARKS	
1	ÀNGELS MANZANO	79	PUBLICACIONES PUBLICATIONS	
	ÀNGELS MANZANO	91	IMAGEN Y COMUNICACIÓN IMAGE AND COMMUNICATION	2

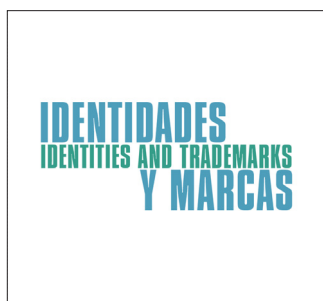
Detalle del índice.
Los recursos diacríticos empleados en el índice se van a utilizar a lo largo del libro en la composición de los títulos.
1. Autores de los textos: Clarendon Roman en versalita.
2. Títulos de los capítulos: Compacta Bold en azul y verde.

Figura 14. Cubierta.



La Clarendon Roman es la tipografía elegida para el título principal del libro. La Compacta para el subtítulo.

Los recursos diacríticos utilizados son el cambio de tipografía, de tamaño y de color. Como resultado de la ordenación de las letras y su composición dentro del marco, la tipografía se convierte en imagen.



Uso expresivo de la tipografía. El diseñador ha combinado varios recursos gráficos para componer unas arquitecturas tipográficas de gran fuerza y dinamismo. Estos son: el contraste de tamaño, los giros, el color, la asimetría, el ritmo y las relaciones de los objetos entre sí y con la superficie compositiva.

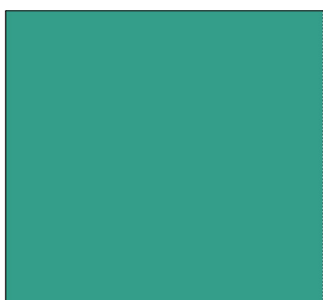


Figura 15. Análisis ortotipográfico.

La espuma de los días

Se me marean los renglones. Y es que, en mi habitación, suena **“Mood to be Wooed”**, de Duke Ellington, y ya nos explicó Boris Vian las consecuencias maravillosas de esta música:

“Había algo etéreo en la actuación de Johnny Hodges, algo inexplicable y perfectamente sensual. La sensualidad en estado puro, desprendida del cuerpo. Los rincones de la casa se modificaban y se redondeaban bajo el efecto de la música. Colin y Chloé descansaban ahora en el centro de una esfera.”

Creo que es pertinente la cita de *La espuma de los días*, porque remite a una modélica narración de aprendizaje vital, a una actitud hacia el arte, y a una síntesis de algunos de los aspectos de las aportaciones creativas de Mariscal. En las páginas de Vian las anguilas aso-

Detalle de la página 31.

1 y 2. Uso de comillas dobles inglesas para un título de una canción. El diseñador lo ha considerado como una parte de una obra, no como título.

La cita es demasiado larga para ir entrecomillada. Es preferible en este caso componer el texto en cuerpo menor y sangrado.

3. Uso de la cursiva. Utilizada en este caso para el título de una obra literaria.

Fuente: Elaboración propia.

espaciado entre letras, palabras y líneas; y longitud de línea adecuada. Los cambios de tipografía y retícula hacen que el lector localice rápidamente la información e identifique con claridad la diferenciación de los idiomas y las tipologías de textos. El diseñador ha optado por dejar el español en la parte derecha, lugar de mayor peso visual en la composición de la doble página. **Figura 12.**

4.4.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma

4.4.4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición

Clarendon Roman

Esta tipografía es una egipcia del siglo XIX y, como tal, tiene fuertes connotaciones históricas. Fue diseñada para títulos y para resaltar algunas palabras en los textos. De hecho, los impresores ingleses llamaban Clarendon a cualquier tipo utilizado para dar énfasis a ciertas palabras dentro de un texto, aunque estilísticamente no tuvieran nada en común. En 1951 fue rediseñada para la fundición Haas. En EEUU fue muy popular gracias al uso que hizo una generación de diseñadores de mediados de siglo, entre los que se encontraban Bradbury Thompson y Lou Dorfsman. Por tanto, su diseño remite también al diseño americano de esa época.

Con todo, su elección, en este caso, tiene que ver más con su forma que con su origen. Tanto para el texto como para los títulos, su forma tiene una gran presencia.

La Clarendon es amplia, redonda y estable. Sus ojos son grandes y tiene poca apertura. Comunica estabilidad y contundencia por sus remates gruesos y rectangulares. El trazado de sus curvas es enérgico, rematándose en algunas letras con una gota en forma de punto. Como los remates cuadrangulares, las gotas terminan la forma de forma contundente. Como afirma Bringhurst, «son fuentes que se mantienen firmes y entrecierran los ojos con furia» (2008, p. 258).

Encontramos que hay muchas similitudes entre lo que comunican las formas de la tipografía y las formas redondeadas de la gráfica del propio Mariscal. Esto, y el gusto personal por esta fuente, según Granell, fueron las razones para escogerla (Manuel Granell, comunicación personal, 7 de mayo de 2015).

Univers Condensed Light

(Ver el correspondiente apartado en el análisis de *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura.*)

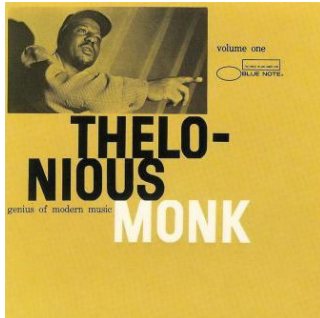
Para el texto en inglés, el diseñador ha seleccionado una tipografía que por su forma comunica lo opuesto a la Clarendon. La Univers Condensed Light es estrecha, ligera, contenida y equilibrada en sus formas. Con sutiles ajustes ópticos, sus trazos monolineales dan lugar a unas letras que comunican estabilidad, precisión y equilibrio, pero manteniendo las referencias de la escritura manual.

En la doble página las dos tipografías se perciben como algo muy distinto. Casi como si

Figura 16.



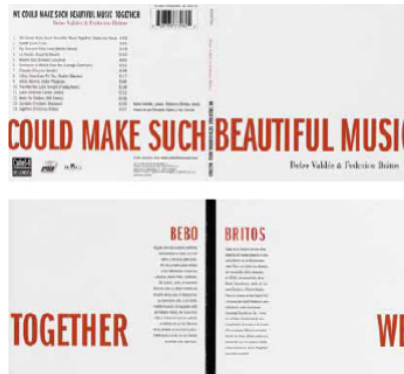
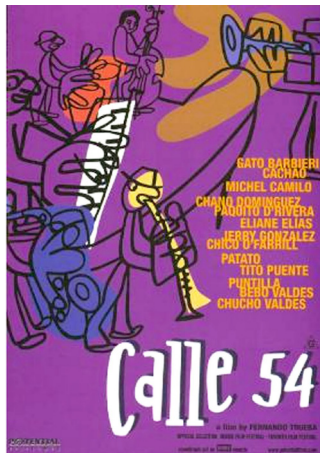
Fuente: Rafael Narbona.



Ejemplos de cubiertas de música de jazz de los años 50. La tipografía Clarendon fue muy popular entre los diseñadores americanos de mediados del siglo xx.

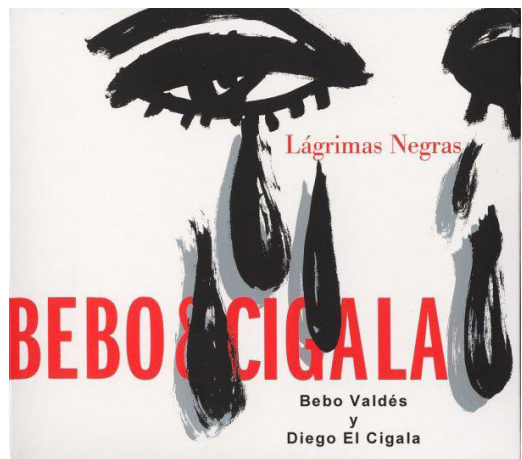
Fuente de las imágenes: García, J., & Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2004). *Sincopa negrita: tipografía en el disco de jazz*. Valencia: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.

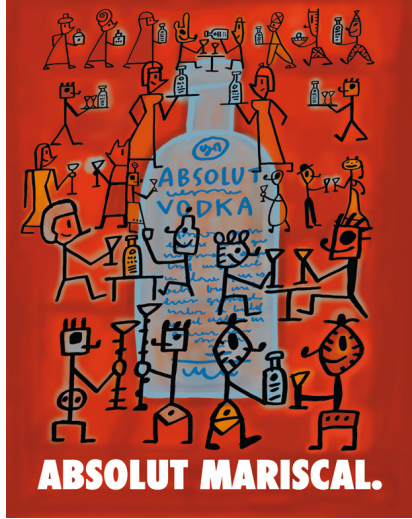
A la derecha, algunos proyectos del Estudio Mariscal: cartel para Absolut Vodka, identidad visual para Gran Ship, Shizuoka Convention & Arts Center e identidad para America's Cup.



A la izquierda, unos ejemplos del uso de tipografías condensadas y gruesas en proyectos de temática musical del Estudio Mariscal. Se puede observar esa referencia a la gráfica de sellos como Blue Note.

Fuente: Mariscal, J. (2006). *Mariscal: narrador de imágenes. Institut Valencià d'Art Modern, 20 abril-16 julio 2006*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, pp. 96, 108, 120, 124, 125 y 129.





estuvieran dispuestas a comunicar conceptos contrarios. El contraste formal y la funcionalidad, en el caso de la Univers, son los principales criterios utilizados para la selección de ambas.

Tipografía de títulos en interior y cubierta

Como se ha señalado anteriormente, en el interior se utilizan como subtítulos y titulillos la tipografía Clarendon en negrita y versalita y la Univers Condensed en negrita. Pero, desde la perspectiva de la semántica, destacaremos solamente el papel que desempeña la Compacta.

Mariscal utiliza un amplio abanico de tipografías en sus proyectos, aunque es muy frecuente el uso de escrituras o tipografías de carácter gestual. En esos casos suele acompañar los textos «rotulados» de tipografías de palo seco condensadas. Un ejemplo de ello lo tenemos en la gráfica del cartel de *Calle 54*. En realidad, hay aquí un guiño también al diseño gráfico de jazz de los años 50 y 60. Las referencias a la gráfica de esa época están muy presentes en la obra del diseñador valenciano. **Figura 16.**

La Compacta es una tipografía estrecha de gran espesor. Sus estrechas proporciones la hacen esbelta y fuerte a la vez. Como apunta el propio diseñador del libro, es «como un jugador de baloncesto, grande pero ágil a la vez» (Manuel Granell, comunicación personal, 7 de mayo de 2015).

Mientras que en la elección de la tipografía Clarendon hay una referencia a las connotaciones semánticas y a los referentes de Mariscal, en la selección del palo seco condensado no se hace alusión al uso de esta tipología de fuentes en la obra de Mariscal, aunque sí haya un guiño a algunos de sus trabajos.

4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Los textos de lectura continua aparecen en columnas sin otra variación que la que la retícula impone. La caja tipográfica, pues, no tiene una función expresiva. Su forma estable más bien contrasta con la dinámica organización de las imágenes y de los títulos.

Tipografía de títulos en interior y cubierta

Figura 14.

En la cubierta, la palabra se convierte en imagen como se apuntaba anteriormente. Las letras se organizan dentro de un espacio cuadrangular proporcional a las dimensiones del libro. Para hacer más compacta la imagen y con una intención de disposición en simetría, se intercala una imagen recortada en la parte central superior. El subtítulo encaja dentro del ojo de la «C». La composición resulta equilibrada.

La palabra cobra mayor dimensión gráfica gracias a este agrupamiento. El recurso utilizado en este caso es una «arquitectura tipográfica».

El tamaño también juega un papel importante. La composición casi llena el espacio debido a las grandes dimensiones de las letras.

El color: el diseñador ha optado por componer esta imagen tipográfica en blanco y negro. El azul del subtítulo resulta discreto en la composición.

Con todo ello, la imagen tipográfica comunica sencillez, equilibrio, y contundencia. Por otro lado, la influencia de la gráfica de los discos de jazz de los 50 y los 60 se hace evidente en la composición de esta cubierta. **Figura 13.**

El planteamiento tipográfico en las portadillas es muy diferente. La composición de los textos adquiere gran expresividad gracias al uso y la combinación de varios recursos: el tamaño, los giros, el color, la composición de arquitecturas tipográficas y la relación de las formas tipográficas con la superficie.

El contraste de tamaño se utiliza para diferenciar y para dar prioridad en la lectura al título en castellano. Además, es de gran impacto que la composición tipográfica ocupe una zona importante, en cuanto a su dimensión, en la página. La distribución de las palabras con desplazamiento horizontal y los giros generan movimiento y contribuyen a que las composiciones sean muy dinámicas y expresivas. Estos se utilizan tanto en las páginas preliminares como en los capítulos. **Figura 3.**

Los colores utilizados son un verde y un azul similares en tono, saturación y luminosidad, por lo que resultan armoniosos entre sí y producen un buen contraste con el fondo. Como el formato, el uso de dos colores atiende a un criterio de colección. La selección de los mismos está hecha en base a su valor simbólico. Ambos tonos hacen referencia al mar y al cielo, y están presentes en la gráfica del evento de la Copa América. Por otro lado, transmiten también esa frescura que caracteriza la obra de Mariscal, intensa en color y emociones. Con todo ello, las formas tipográficas comunican la fuerza, la energía y la diversidad de los proyectos de Mariscal.

4.4.4.4. Aspectos técnicos

El libro está impreso en *offset*, y en color en cuatricromía más una tinta plana para el verde de los títulos y los pies de fotos. El hecho de que se emplee una tinta plana para los textos pequeños en color garantiza que los perfiles de las letras sean más nítidos y se lea mejor el texto. Tanto en el interior como en la cubierta, todos los textos están bien reproducidos.

El papel elegido es un Gardapat Kiara de 140 gr. Para las páginas del apéndice «Traducció al valencià», se ha utilizado un Popset de 80 gr. Las diferencias de color, textura y espesor de ambos contribuyen a diferenciar esta parte del resto del libro. Por otro lado, el Popset es más económico y menos voluminoso que el otro.

En cuanto a las tipografías, se han empleado dos fuentes Tipo 1.

En el caso de la Clarendon, la tipografía no dispone de los glifos de las versalitas. Esta es la razón por la que el diseñador ha utilizado «falsas versalitas» en algunos títulos. Esto se aprecia en el tono ligeramente más oscuro de la mayúscula. **Figura 11.**

La familia tampoco está provista de ligaduras.

Como se explicaba anteriormente, la tipografía Compacta tiene en su trazado el ajuste que evita que la tinta se empaste en zonas donde hay trazos muy próximos. Es lo que se denomina *trampa de tinta*. **Figura 6.**

4.4.5. CONCLUSIÓN

Del análisis de *Mariscal: narrador de imágenes* se han extraído las siguientes conclusiones:

- La elección de la tipografía atiende a criterios semánticos, pero también al gusto del propio diseñador.
- La forma de la letra fue un factor fundamental en su elección, por su relación con el contenido del libro. A través de la tipografía se comunican muchos aspectos que tienen que ver tanto con el trabajo de Mariscal, como con las referencias gráficas y culturales del mismo.
- Por otro lado, Manuel Granell se identifica, asimismo, con esas influencias y las utiliza en su planteamiento formal, sin perder de vista la obra del diseñador valenciano.
- Este proyecto constituye un interesante ejemplo de uso de la tipografía expresiva y emocional aplicada en cubierta y títulos. Sin embargo, el criterio para la elección de la tipografía de edición y la retícula es absolutamente funcional. La disposición de los textos es estática y ordenada. Y es que para Manuel Granell es fundamental que el libro parezca que no está diseñado, ya que en su opinión hay un «exceso de diseño» (Pelta, 2002). 🍷

4.4.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico: versión 3.1 (3ª ed; 1ª ed. en español)*. México: Fondo de Cultura Económica, Librería.
- Bitstream. (Jan, 2000). Clarendon. *Myfonts*. Retrieved from: <https://www.myfonts.com/fonts/bitstream/clarendon/>
- De Buen Unna, J., & Scaglione, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Somonte-Cenero, Gijón, Asturias: Trea.
- García, J., & Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2004). *Síncopa negra: tipografía en el disco de jazz. 26 junio - 26 julio 2004*. Valencia: ADCV.
- Letraset. Compacta. *My fonts*. Retrieved from: <https://www.myfonts.com/fonts/letraset/compacta/>
- Mariscal, J. (2006). *Mariscal: narrador de imágenes. Institut Valencià d'Art Modern, 20 abril-16 julio 2006*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Martínez, C. (2014). *Manual de recursos tipográficos: una guía para experimentar con tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Narbona, R. (2011). John Coltrane: el saxofonista que buscaba la verdad. Rafael Narbona. Recuperado de: <http://rafaelnarbona.es/?p=313>
- Pelta, R. (2002). Entrevista Manuel Granell. *Visual. Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 99, pp. 64-74.
- Pelta, R., & Sastre, J. (2012). Javier Mariscal: Yo no sabría hacer nada sin humor. [Video]. *Monografica*, 3. Recuperado de: <http://www.monografica.org/03/Entrevista/5585>
- Redacción UTD. (17 junio, 2005). Clasificación de los tipos. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/clasificacion-de-los-tipos/>
- Sentinel. Recuperado de: <http://www.typography.com/fonts/sentinel/history/>



4.5

Fatiga de materiales

4.5.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos de la publicación



Título	Fatiga de materiales [Texto impreso]		
Autor/es	Gonzalo Escarpa.		
Lugar/Editor/Año	Godella : Ediciones Trashumantes, D. L. 2006		
Impresión	(Beniparrell : Imsa)	N° de pág. / imág..	III p.
D. L.	V.489I-2006	ISBN	84-932514-2-9
Formato y encuadernación	20 cm; tapa dura	Idiomas	Castellano
Diseño	El Moreno Creativo	Maquetación	El Moreno Creativo (David Moreno)

Tipología

Libro de poesía

Diseñador/es

David Moreno (David Trashumante)

4.5.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.5.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

Fatiga de materiales es el primer libro del escritor y polifacético activista cultural Gonzalo Escarpa.¹

Sin ser un diario de poeta, los textos indagan sobre la trayectoria vital del autor. A través de sus tres partes bien diferenciadas («Palabras que conozco», «Lesión de lo claro» y «El Tiempo Subjuntivo»), Gonzalo Escarpa se pregunta sobre el extrañamiento y la erosión de su propia existencia, utilizando de manera eficaz recursos métricos, estróficos o visuales. Según Camacho (2007), «Escarpa mete los dedos en la rendija que hay entre la realidad y el lenguaje para luego revolcarse en las palabras; más tarde se va consigo, después abre y guiña un ojo poético. Y así hasta intentar proclamar la belleza».

1 Gonzalo Escarpa (Madrid, 1977). Licenciado en Filología Hispánica. Durante años se ha dedicado a la gestión cultural, trabajando como coordinador de diferentes proyectos como la Fundación Centro de Poesía José Hierro o el Centro de Difusión Poética, y formando parte del equipo de trabajo de otros como Bibliómetro, La Noche en Blanco o el Microfestival de Poesía y Polipoesía Yuxtaposiciones.

Actualmente, su trabajo se centra en el estudio de la poética escénica, la oralidad, los componentes visuales de lo literario y la experimentación intergenérica. Ha ofrecido recitales y talleres de creación poética en universidades y espacios como el Mercado de la Poesía de París, CaixaForum, el Piccolo Teatro de Milán o el Encuentro de Poesía Digital de Beijing (China).

Cuenta con un puñado de premios literarios y colabora con distintas revistas de creación nacionales e internacionales. Ha publicado los poemarios *Fatiga de materiales* (Trashumantes, 2006), *No haber nacido* (Delirio, 2008) y *Mass Miedo* (Arrebató, 2008). Su obra aparece recogida en una docena de antologías. También ha coordinado *Todo es poesía menos la poesía: 22 poetas desde Madrid* (Eneida, 2004).

4.5.2.2. Público objetivo

Lectores interesados en la poesía contemporánea. Por las particularidades de su diseño, también puede atraer a la comunidad de diseñadores gráficos y a tipógrafos.

4.5.2.3. Contexto socio-cultural

El libro se publicó dentro de la colección *Poemas desechables* de la editorial valenciana Ediciones Trashumantes.

Ediciones Trashumantes es un proyecto editorial que nació de la mano del diseñador Diego Ruiz de la Torre Gómez de Barreda (MacDiego) en 1997. Tras su experiencia en Edicions de Ponent,² MacDiego propone un espacio de edición donde aunar lo extravagante, lo popular y lo curioso con lo «exquisitamente literario, cultural y afilado». Un concepto multidisciplinar donde se cruzan los lenguajes tradicionales con los planteamientos más arriesgados en un marco multidisciplinar que reúne arte, diseño, cómic y literatura en un sólo «rebaño» compacto y multiforme. Con estos requerimientos, se editó anualmente el fanzine *Ganadería Trashumante* (1997-2003).

Por otro lado, el editor siempre puso especial atención en el diseño gráfico y tipográfico y en la cuidadosa selección de los materiales de producción de las publicaciones, con el objetivo de crear objetos de calidad en cuanto a forma y contenido, permaneciendo ajenos a los requisitos del mercado.

En el 2003, la editorial inicia una nueva andadura con cuatro colecciones: *Ganadería Trashumante*, dedicada al fanzine, el cómic, el diseño y la extravagancia; *El perro de Gala*, con textos en prosa sobre «los diversos parajes de la mente humana»; la colección *Atrapaobjetos*, dedicada a la poesía objetual y los divertimentos del diseño; y la colección *Poemas Desechables*. Más tarde se sumaron las colecciones *Pulgar* y *La gavilla verde*.

Poemas desechables, dedicada a libros de poesía, surgió por iniciativa del diseñador David Trashumante³ que en ese momento trabajaba en el estudio de MacDiego. Parte de la idea de que el poeta es alienado por su obra desde el momento en que se publica, ya que deja de ser suya para pertenecer a toda la humanidad. Por eso, el símbolo de la colección es un avión de

2 Edicions de Ponent se fundó en Alicante en 1995, con el objetivo de impulsar el, entonces devaluado, género del cómic. En sus diez años de andadura ha contado con autores, unos consagrados y otros nuevas promesas, de la talla de Sento, Micharmut, Calatayud o Max, entre otros. Ver <http://www.edicionsdeponent.com>.

3 David Trashumante, heterónimo de David Moreno Hernández (Logroño, 6 de septiembre de 1978), es poeta, performer, creativo freelance y agitador cultural. Obtuvo el Primer Premio de poesía Día del Libro de Logroño en 1998 y el Segundo premio de narración breve en la edición de 1996. Ha sido Finalista en el Concurso de Jóvenes Creadores de Madrid en la sección de poesía en 2003. En 2012 fue seleccionado su poema objetual *Insomnio* en el XI Premio de Poesía Experimental de la Diputación de Badajoz y en la edición de 2013 del mismo premio su poema visual *Sin Miedo*. Ha sido ganador en 2014 del Slam poetry Madrid, especial Día de la Poesía en la Casa-Museo Lope de Vega, del SLAM VLC y finalista en el IV Poetry Slam Nacional celebrado en Mallorca. Fue editor de las desaparecidas La Nada Ediciones y Ediciones Trashumantes. Dos de las colecciones de esta última (*Poemas Desechables* y *Pulgar*), fueron seleccionadas dentro de la categoría de mejor colección dentro de los Premios Nacionales Daniel Gil de diseño editorial. Ha publicado, entre otros, *El Amor de los Peces* (Unaria Ediciones, 2014), *Tacto de Texto* (Ediciones del 4 de Agosto, 2014) y *A Viva Muerte* (Baile del Sol, 2015). Actualmente dirige la colección de poesía *Gafas de ver* para la editorial El Búho de Minerva, es el poeta de la agencia de comunicación Nociones Unidas y sigue colaborando como diseñador gráfico en diversos proyectos.

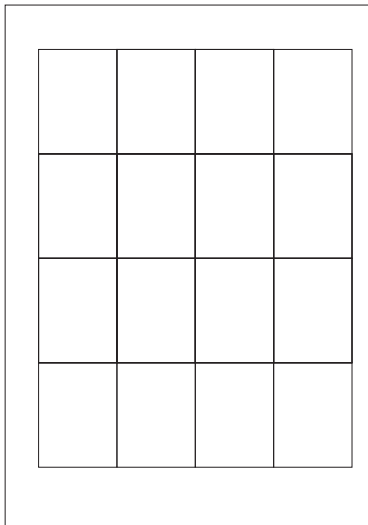
Figura 1. La editorial.



Marcas de la editorial y la colección, y cubiertas de la de los libros: *Parole, parole y otras palabras*, *Los deseos en Amherst* y *De esperar a que se aparte*. Las tipografías utilizadas son la Pradell (2003) de Andreu Balius, la Anduaga de Josep Patau (2007) y la Rumba (2007) de Laura Meseguer, respectivamente.

Fuente: Ediciones Trashumantes.

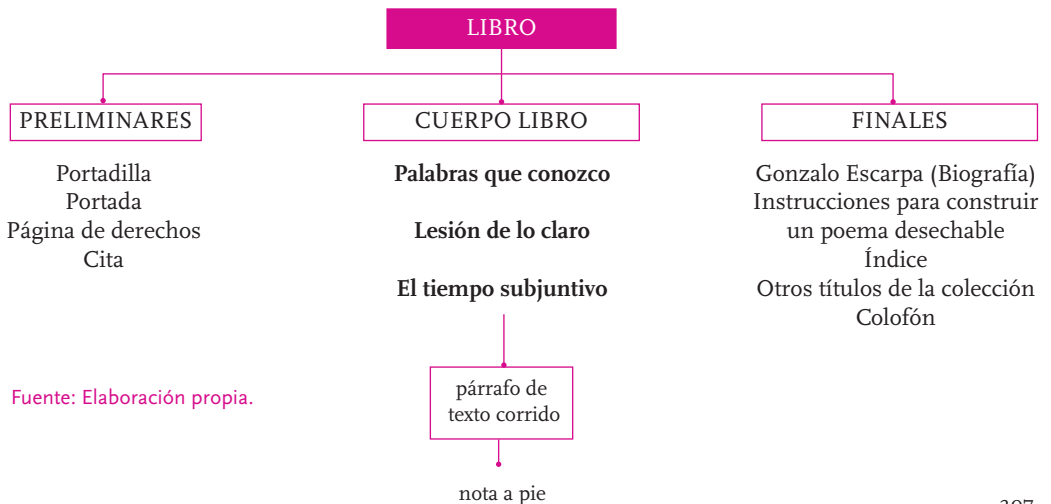
Figura 2. Aprovechamiento del papel.



◀ Esquema del aprovechamiento de papel:
Pliego de impresión: 100 × 70 cm
Formato de página: 15 × 20 cm

Fuente: Ediciones Trashumantes.

Figura 3. Estructura interna.



Fuente: Elaboración propia.

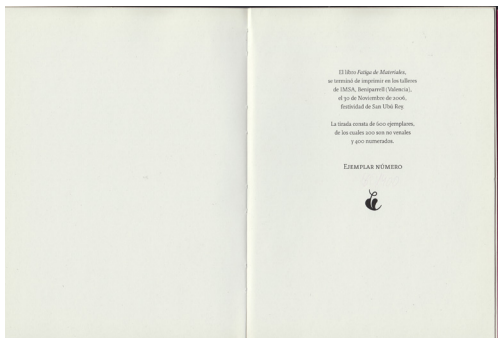
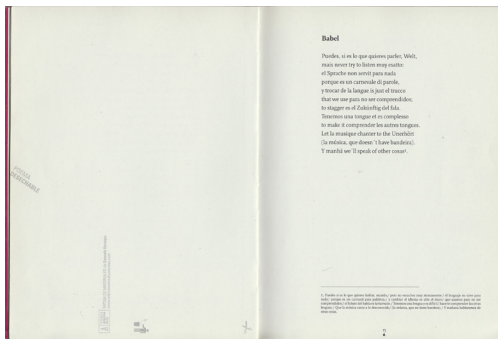
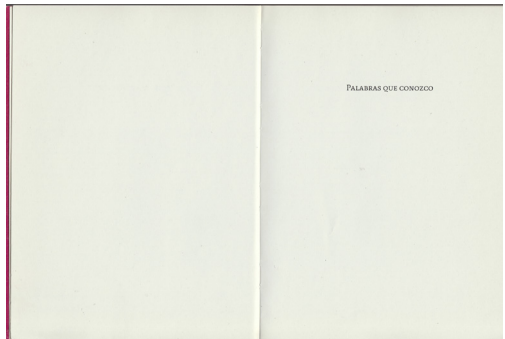
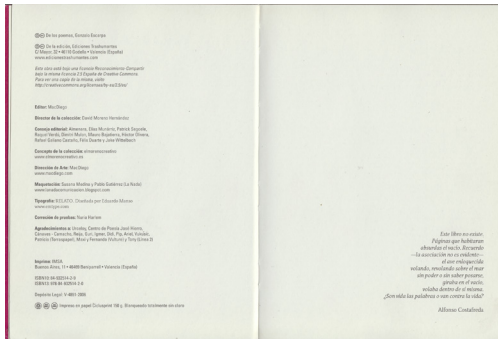
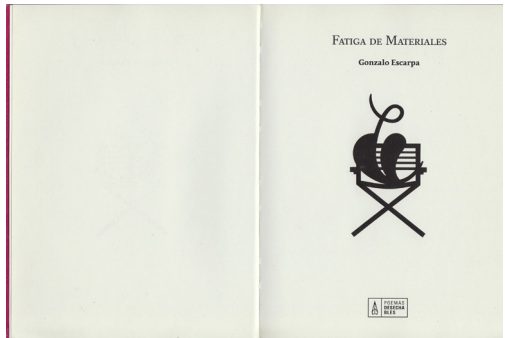
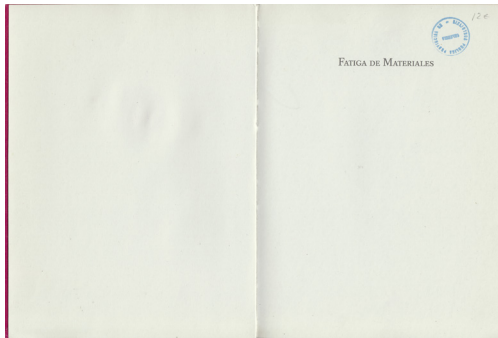


Figura 4. Estructura.

Páginas preliminares, cuerpo del libro y finales. La tipografía no es relevante para establecer la estructura del libro. Las diferencias las establecen las diferentes tipologías de texto y su posición en la página.

Fuente: Elaboración propia.

papel y los textos se editan bajo la licencia *copyleft*. Se trata de facilitar al autor la difusión de su obra de la forma más libre y universal posible. **Figura 1.**

Y por esta razón también, el lector, compartiendo la experiencia alienante del autor, puede difundir la obra recortando las páginas del libro y convirtiéndolas en un avión de papel. Con este juego, el libro como objeto adquiere otra función y la obra deja de ser estática para cobrar vida propia. El director de la colección, David Moreno (2007), así lo explica:

Desechable es solo la acción inicial de reciclar: desprenderse de. Nos dirigimos frontalmente al lector y le pedimos una acción: que comparta con el lector los poemas que le alucinan. Que se aliene de su posesión, de su libro, y lo entregue. No hay literatura útil que no sea viva. Si un libro es bueno, pero está encerrado, solo le sirve al que se lo ha leído. Nosotros queremos que el lector coja ese poema inolvidable, lo arranque del libro y haga una avión con la hoja. Y que lo lance al aire, para los demás. (párr. 5)

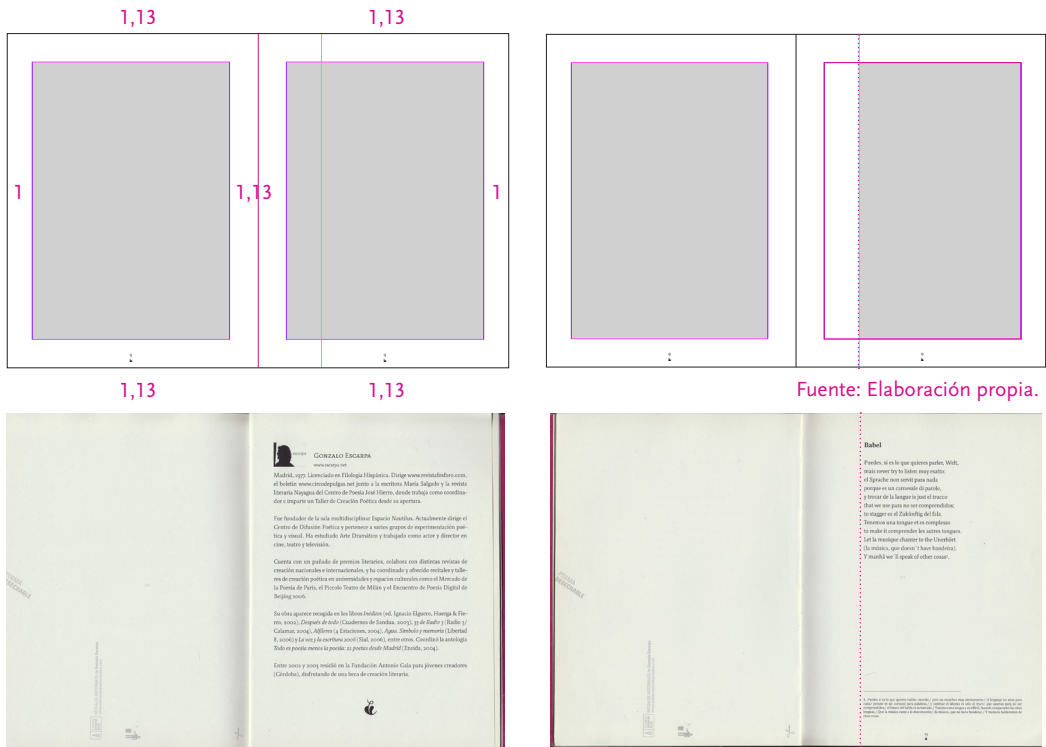
En cuanto a su diseño, *Poemas Desechables* está pensado para crear fidelidad a la colección. El diseño de la cubierta, ilustrada con un signo tipográfico, los diferentes colores en el lomo de cada libro, así como la elección de la tipografía de un tipógrafo contemporáneo⁴ en cada volumen, son argumentos para que al lector le apetezca adquirir cada número. Los tipógrafos Andreu Balius, Eduardo Manso, Josep Patau y Laura Meseguer participaron en el proyecto con las tipografías Pradell (2003), Relato (2005), Anduaga (2007) y Rumba (2007) para los cuatro primeros libros, respectivamente. **Figura 1.** Esto significaba, además de la presentación del uso de las fuentes en un proyecto editorial concreto, la puesta en valor de la creación tipográfica frente a la tendencia a la piratería tan frecuente, incluso, en la propia comunidad de diseñadores.

Según David Moreno, en ese momento en el que la poesía se editaba, en la mayoría de los casos, de una manera muy tradicional, este proyecto «aportaba frescura al panorama editorial valenciano y, sobre todo, una novedosa relación con el mundo de la tipografía» (David Moreno, comunicación personal, 28 de septiembre de 2015).

La gestión y distribución del libro la llevaba a cabo el propio equipo del estudio. La promoción tampoco se realizó por las vías comerciales, sino mediante acciones alternativas a caballo entre la acción publicitaria y el *happening* artístico como el Book Manta. La colección tuvo muy buena acogida entre la comunidad de poetas y diseñadores, por el concepto de la colección y gracias al trabajo de promoción de los dos primeros años. Sin embargo, cesó su actividad tras la publicación del cuarto volumen por problemas de viabilidad económica.

4 El primer Congreso de Tipografía (2004) fue el lugar que propició el encuentro entre David Moreno y los tipógrafos citados. La consecuencia, el descubrimiento del diseñador de las nuevas fuentes y tipógrafos y la colaboración para la editorial y otros proyectos.

Figura 5. Retícula.



Fuente: Elaboración propia.

Retícula 1. Retícula básica basada en las proporciones de la página. Los márgenes son iguales, exceptuando los exteriores que son menores con una relación de 1:1,13.

Retícula 2. Sobre la básica se organizan los poemas a partir siempre de la misma distancia con respecto al margen interior en la página derecha.

4.5.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.5.3.1. Formato

Libro cerrado: 15 × 20 cm. Libro abierto: 31 × 21 cm.

4.5.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

Tamaño de página: 15 × 20 cm. Las proporciones corresponden a la 5ª aumentada en la escala cromática de Bringhurst; una proporción de 1:1,4. Para su producción en *offset*, se precisa una imposición de 16 páginas para un óptimo aprovechamiento del pliego de impresión, suponiendo que las medidas del mismo fueran el estándar 100 × 70 cm. **Figura 2.**

4.5.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

El tamaño de la página se adecua a la longitud de los textos y a la tipología de libro.

4.5.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado?

Un formato de proporciones clásicas para un contexto literario. En este caso, tiene una función más práctica que expresiva.

4.5.3.2. Estructura

4.5.3.2.1. Guión de las partes del libro. Breve descripción

Figura 3.

Externas

Cubierta. Encuadernación de tapa dura superpuesta a rústica

Preliminares

Además de las guardas, se distinguen las siguientes páginas preliminares:

- Anteportada o portadilla
- Portada
- Página de derechos
- Cita

Cuerpo/bloque libro:

El libro consta de tres partes. Cada una de ellas viene precedida por una portadilla. Sus títulos son los siguientes:

- «Palabras que conozco»
- «Lesión de lo claro»
- «El tiempo subjuntivo»

Finales

- Gonzalo Escarpa (breve biografía del autor del texto)
- Instrucciones para construir un poema desechable
- Índice
- Otros títulos de la colección
- Colofón

En la estructura interna de la página se encuentran los siguientes elementos:

- Párrafo de texto
- Notas a pie de página
- Gráficos para convertir la página en avión de papel

4.5.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

En este libro la tipografía no es un elemento diferenciador. Es la portadilla la que ayuda a localizar las tres partes o capítulos. Figura 4.

4.5.3.3. Retícula

Figura 5.

4.5.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

Distinguimos dos tipologías:

- Retícula 1. Es la retícula básica construida a partir de las proporciones de la página. Con márgenes iguales excepto los externos, que son ligeramente más estrechos.
- Retícula 2. Igual que la anterior. La diferencia está en el ancho del margen interno de la página derecha.

4.5.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

Con el objetivo de que la caja de texto del poema quede centrada ópticamente en la página, en la Retícula 2, el margen interno aumenta y la caja queda en la posición adecuada. Este ajuste es necesario en esta tipología de libro. El diseñador, además, según sea el contenido del texto va a utilizar formas tipográficas diferentes que, incluso en algunos casos, se convierten en imagen.

4.5.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.5.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Tres son las tipografías que aparecen en este libro. Para nombrarlas las diferenciaremos por su uso para, a continuación, analizarlas con detalle.

Tipos de edición: Relato Serif Regular y Relato Serif Italic.

Tipos de títulos: Relato Serif SmallCaps, Relato Bold y Pradell Regular.

Textos de la página de derechos y textos corporativos de la colección: Univers Condensed Regular y Bold.

Fuente 1:

Nombre de la fuente. Relato Serif.

Autor/diseñador. Eduardo Manso.

Año. 2005.

Aplicación/uso de la tipografía original. Relato es el resultado de un autoencargo. «La idea fue diseñar una tipografía original para escribir relatos, un relato es un texto más largo que un cuento, pero más corto que una novela. Partiendo de esa premisa, creé una tipografía de texto con algunos detalles más propios de tipografías para títulos, pero que también funcionaba a tamaños de texto» (Manso, comunicación personal, 20 de diciembre de 2015).

Grupo de clasificación. No pertenece a ningún grupo de clasificación.

Fuente 2:

Nombre de la fuente. Pradell.

Autor/diseñador. Andreu Balius.

Año. 2003.

Aplicación/uso de la tipografía original. Fue concebida para textos largos. Balius diseñó una versión exclusiva para el periódico «La Discusión» (Chillán, Chile), a la que llamó Padrell Chillan.

La tipografía Pradell es el resultado de un intenso trabajo e investigación acerca de la figura del punzonista Eudald Pradell (1721-1788),⁵ su legado tipográfico y el contexto histórico al cual estaba vinculado. La tipografía, según el propio Balius (Penela, 2012), no es una mera

5 Eudald Pradell (1721-1788). Grabador catalán nacido en Ripoll. Junto con Jerónimo Antonio Gil (1732-1798) y Antonio Espinosa de los Monteros (1732-1812), los dos vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, representan lo que se denomina el «siglo de oro de la tipografía española». Ver más en Corbeto, A. (2009). Eudald Pradell: artesà i «home de lletres». *Locus amoenus*, (10), 169-193.

reproducción de los tipos del grabador: «no es una digitalización de tipos impresos en el siglo xvii, sino una interpretación libre que hace aflorar reminiscencias de nuestra tradición tipográfica a través de pequeños detalles, proporciones, contraste... no se trata de una 'reconstrucción' literal sino de una 'revisión' ideal» («La historia de la tipografía y el contexto cultural», párr. 2)

Grupo de clasificación Romana Antigua, Garalda.

Fuente 3:

Nombre de la fuente. Linotype Univers.

Autor/diseñador. Adrian Frutiger.

Año. 1957.

Grupo de clasificación Palo Seco/Neogrotesca.

(Ver el análisis de esta familia en el capítulo correspondiente al libro *Josep Renau, 1907-1982*.

Compromiso y cultura.)

4.5.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.5.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Relato Serif

Relato Serif fue diseñada, según el propio Eduardo Manso, con el objetivo de aunar originalidad y funcionalidad en la forma, con el convencimiento de que una tipografía de texto puede tener una fuerte personalidad y ser versátil al mismo tiempo (Penela, 2011). **Figura 6.**

Construcción de la letra, trazado

Construcción continua con algunas particularidades en el trazado, como es el caso de la «Q» con la cola «suelta» o la «B» y la «K», donde los trazos no llegan a tocar el asta principal. La panza de la «P» no llega a cerrarse. Por tanto, en algunos caracteres el trazado es discontinuo.

Forma y contraforma

Las astas son fusiformes, ligeramente acampanadas; las gotas y los remates con forma de cuña, robusta en las primeras y más suave e inclinada en los terminales. Las formas curvas de las letras con ojo como la «o» resultan ovaladas. Las contraformas, en general, son amplias y equilibradas, y la apertura en letras como la «c», la «e» o la «a», es generosa.

Proporciones y estructura básica

Relato está basada en la escritura caligráfica; por tanto, su estructura responde al *ductus* humanista y el eje de construcción es ligeramente inclinado. Esto genera una suave modulación, no siendo muy abrupta la diferencia entre los trazos finos y gruesos. Las minúsculas son ligeramente estrechas, mientras que las mayúsculas están diseñadas según las proporciones clásicas con evidentes diferencias entre las letras estrechas («E», «R») y las anchas («O», «M»).

Altura de la x

Figura 6. Tipografía Relato Serif Regular y Relato Serif Bold.



Hamburgefon px

Relato Serif Regular, 56 puntos

Babel 123 *first pu*

Relato Serif Semibold e Italic, 56 puntos

CGce.CG aa 

Relato Serif Regular y Small-Caps.
Abertura. Las contraformas son más abiertas en la versión Regular.

Relato Serif Regular e Italic. Esquema de la secuencia y la lógica del ductus.

HAM-
BURGUER
FONTKQ

Quote

Tipografía Profile (Martin Wenzel, 1999).
Manso se fijó en la forma de la «Q» para Relato. Fuente: FontFont.

acsdgl

inmh

Diferenciación y homogeneización.
La variedad es una de las cualidades más destacables de Relato. Sin embargo, se ha conseguido una coherencia formal a pesar de tener elementos dispares, terminales diferentes, mezcla de curvas, etc. Esto la convierte en una tipografía dinámica y vivaz tanto en las minúsculas como en las mayúsculas.

Se observa que los caracteres se han generado a partir de trazos comunes. La repetición en las formas de los fustes y arcos genera un ritmo que facilita la lectura.

Fuente: Elaboración propia.

Relato tiene una generosa altura de la x y los ascendentes y descendentes son cortos. La relación de proporción entre el alto y el ancho de los caracteres es aproximadamente de 6/5, tomando como referencia el grosor del trazo. **Figura 6.**

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las ascendentes de las mayúsculas son más altas que estas, para compensar el peso visual de las letras de caja alta cuando conviven con las minúsculas.

Espesor y color tipográfico

La adecuada abertura de la contraforma y el espesor moderado de los trazos generan una mancha de texto de un gris medio. Por otro lado, la ausencia de trazos muy finos permite que se perciban bien los rasgos aun en tamaños muy pequeños.

Principios de homogeneización y diferenciación.

Tanto la estructura humanística de la letra, como la presencia de ciertos rasgos como, por ejemplo, la oreja de la «g» minúscula, permiten diferenciar rápidamente unos glifos de otros. Por otro lado, la repetición de formas tanto en las astas, los arcos, como en los remates, genera un ritmo que contribuye a percibir el conjunto como un todo coherente.

Tipografía para títulos

Para la composición de los títulos se han utilizado las tipografías Relato Serif Small-Caps, la Relato Serif SemiBold y la Pradell Regular en versalita. La primera aparece en la cubierta, portadillas y páginas finales. La segunda, en la portadilla y portada.⁶

También se utiliza la tipografía Univers Condensed que no se analizará en este capítulo. (Ver análisis de *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*)

Esta tipografía en sus versiones de Regular y SemiBold aparece en la página final y en las

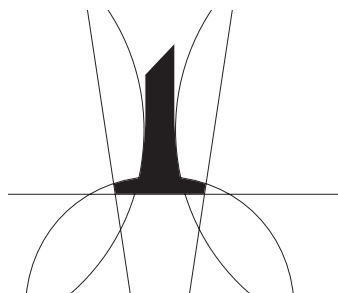
6 Esta tipografía no aparece mencionada en la página de derechos. En los otros libros de la colección se utiliza la misma fuente en la cubierta y en las preliminares. Pero en este volumen se hace una excepción.



Tipografías Proforma (Blokland, 1994) y Relato (Manso, 2005).



Terminación «acampanada» del asta y forma de cuña ligeramente curva en el remate similar a la de la tipografía Proforma.



Construcción geométrica de los remates. Sus formas están inspiradas en los modelos de Durero, sin embargo, transmiten cierta informalidad más que racionalidad.

Fuente: Eduardo Manso.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 7. Tipografía de títulos. Relato Serif SmallCaps.



HAMBURGO 13x

Relato Serif SmallCaps, 56 puntos

HAMBURGO 13x

Relato Serif, 56 puntos

— Altura de la versalita

ABCDEFGHIJKLMNÑO-
PQRSTUVWXYZ abcdefghy

1
2
3
4
5
6
H O V
1 2 3 4 5

Relación de proporción teniendo en cuenta el espesor del trazo.

LLH

Relato Serif Regular en mayúscula y Relato Serif Small-Caps, 72 puntos. Los trazos tienen igual espesor.

OQCGD
IJHLNMEFPRBUT
VAWXYZK

BKPO

Formas abiertas que generan contraformas abiertas y nítidas para esta versión de más grosor.

S A partir de las formas geométricas de los caracteres «H», «O» y «V», se definen las proporciones del resto de letras en secuencias como las que se presentan arriba.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 8. Tipografía de títulos. Relato y Pradell.

Tierra de brezo

Relato Serif SemiBold, 56 puntos

Tierra de brezo

Relato Serif Regular, 56 puntos

abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz *abcdefghijklmnñ*
ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ 123
abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz 1234567
ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ 123

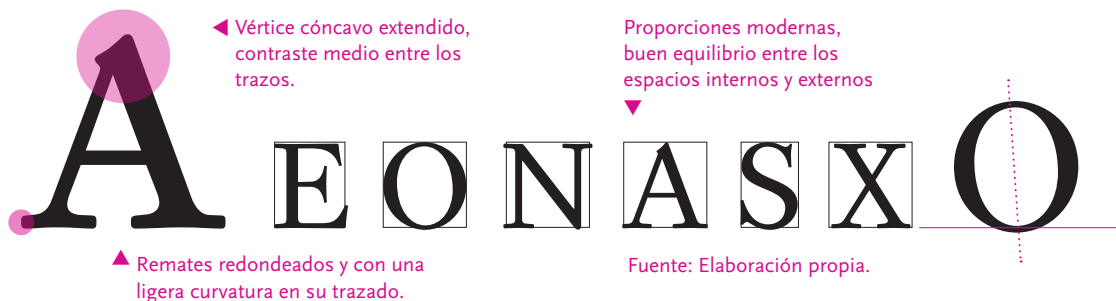
Relato Serif Regular y SemiBold, 18 puntos

FATIGA DE MATpxd

Pradell Regular SmallCaps, 56 puntos

abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz 1234567
ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ 1234567

Pradell Regular, 18 puntos



«Instrucciones para construir un poema desechable».

Relato Serif Small-Caps

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

La construcción de las letras se rige por los mismos principios que las mayúsculas, pero presenta algunas diferencias propias de las versalitas. Las letras «C» y «G» son más cerradas que en las versiones minúscula y mayúscula de la Regular.

Esta versión tiene las proporciones de la estructura clásica, pero con los trazos más gruesos y el ancho más generoso. La altura es mayor que la de la minúscula. La relación entre la altura y el espesor cambia con respecto a la minúscula y la mayúscula. Los trazos tienen un espesor igual al de la mayúscula. La tipografía es menos esbelta, pero resulta bien proporcionada. Las formas de los remates tanto de cabeza como de pie, así como de las astas, se repiten configurando un conjunto coherente. Dado que los trazos son más gruesos y las formas son más cerradas en general, el diseñador recurre a abrir las contraformas con el ancho de la letra, dejando trazados abiertos o procurando que no lleguen a tocarse. Es el caso de las letras arriba mencionadas. **Figura 7.**

Relato Serif SemiBold

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

En esta versión los trazos son más gruesos, pero se mantienen los criterios de construcción y el esqueleto de la Normal. En consecuencia, tanto las contraformas internas como las externas se reducen. También aumenta el contraste entre los trazos finos y gruesos. Por otro lado, las proporciones también varían. La anchura de la SemiBold es mayor, mientras que la altura de la x se conserva. Los remates, más contundentes, tienen la misma forma aumentando su espesor. Son caracteres clave en este estilo los antes mencionados por su construcción discontinua: la «B», la «K», la «P» y la «Q». **Figura 8.**

Pradell

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Las referencias de Eudald Pradell fueron los tipos holandeses del siglo xvii, que se caracterizaron por ser más estrechos que sus predecesores, mejorando el aprovechamiento del espacio y del papel y las proporciones de la letra (Balius, 2010). La Pradell contemporánea mantiene el espíritu de su época, pero resulta actual gracias a los refinamientos y los ajustes de Andreu Balius.

Las proporciones de las mayúsculas son modernas: la letras mantienen anchos similares y las relaciones de los espacios internos y externos son más uniformes. El contraste entre los trazos finos y gruesos es medio. La Pradell tiene una ligera modulación inclinada.

La «A» tiene el vértice cóncavo. Los remates son redondeados en su acabado y poseen una ligera curvatura. **Figura 8.**

4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

En el caso de los libros de poesía o poemarios, es el autor quien estipula los saltos de línea, los sangrados, el interlineado; en definitiva, los recursos tipográficos del texto. En este apartado haremos un análisis de aquellos recursos que el autor ha decidido utilizar.

El análisis se va a realizar fundamentalmente sobre los textos de poesía. Pero también se observará el uso en otras tipologías como, por ejemplo, los textos de las páginas finales.

Relato Serif Regular.

Figura 9.

La palabra

El espacio entre letras es equilibrado en todos los textos. No se observan ríos ni espacios abiertos en el párrafo de texto. La tipografía dispone de ligaduras para los pares de letras conflictivos «f i» y «f l».

El espaciado entre palabras

El texto tiene un color tipográfico homogéneo. El criterio que ha aplicado el diseñador de la tipografía responde a los principios básicos de espaciado entre palabras, que oscila entre un tercio ($M/3$) y un cuarto de espacio eme ($M/4$).

La línea

El ancho de la caja tipográfica es muy variado en esta publicación y depende de las reglas propias del poeta. En el caso de la página de la biografía del autor, el texto se adapta a la retícula básica. Con el tamaño de cuerpo escogido (10 puntos), el número de palabras por línea oscila entre 11 y 12.

La interlínea

Con unas contraformas amplias y una altura de la x alta, es recomendable aplicar también una interlínea generosa. En todos los textos se tiene en cuenta este criterio. Así, por ejemplo, cuando los textos tienen un cuerpo 10, la interlínea es 5 puntos mayor. En el caso de las dedicatorias, el texto se compacta con una interlínea dos puntos mayor que el tamaño del cuerpo.

El tamaño del cuerpo

El diseñador ha seleccionado tamaños de cuerpo dentro los parámetros recomendados. En todos los textos largos el cuerpo es de 10 puntos. En la nota a pie, el cuerpo se reduce a seis puntos. Sin embargo, gracias a la altura de la x y al grosor de los trazos, el texto se percibe con nitidez.

Tipo, forma y color

En toda la publicación el texto está impreso en negro sobre fondo blanco. Solamente en la página 73, el texto se invierte quedando blanco sobre negro. Gracias al grosor de la tipografía las formas se reproducen correctamente a pesar del tamaño del cuerpo.

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

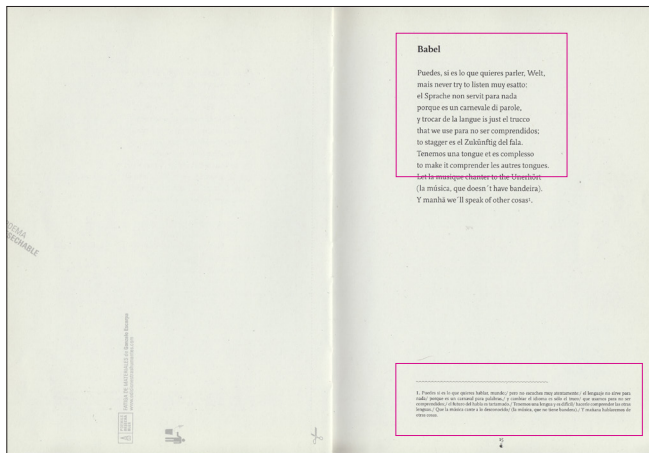
Los tipos de párrafo que aparecen en las distintas partes del libro son los siguientes:

- Párrafo justificado. Para los textos largos en prosa, las notas a pie y para la «Biografía». De esta manera quedan claramente diferenciados del verso. No hay uso de sangría de primera línea.
- Bandera derecha. Para los textos de los poemas. Este párrafo es el propio de la tipología de libro. Se trata de poemas escritos en verso libre (no hay estrofas, no hay rima, los versos no tienen las mismas medidas y la posición de los acentos es arbitraria).
- Bandera izquierda. Para las citas. La composición de las citas atiende a criterios clásicos de composición: texto justificado a la derecha en cursiva, con el nombre del autor a continuación en redonda.
- Texto justificado al centro. En el texto del «Colofón».
- Composición quebrada para el texto del «Índice».

Además de estas formas tipográficas de párrafo, el diseñador compone varios de los poemas de múltiples maneras, según sea el mensaje del texto, utilizando recursos propios de la poesía visual. **Figuras 15 y 16.**

Aparece el caligrama como recurso expresivo. En estos casos, la composición se convierte

Figura 9. Espaciado.



Fuente: Elaboración propia.

Babel

Puedes, si es lo que quieres parler, Welt,
mais never try to listen muy esatto:
el Sprache non servit para nada
porque es un carnevale di parole,
y trocar de la langue is just el trucco
that we use para no ser comprendidos;
to stagger es el Zukünftig del fala.
Tenemos una tongue et es complexso
to make it comprender les autres tongues.

Puedes, si es lo que quieres,

18 puntos 1/3

Arriba: hemos aumentado el tamaño del texto a 18 puntos para visualizar el **espaciado entre palabras**. Comprobamos que el diseñador de la tipografía ha ajustado a un tercio de espacio eme la distancia entre palabras.

Detalle de la página 15.

Relato Serif Regular 10/ 15 puntos.

El espacio entre palabras es igual a 1/3M.

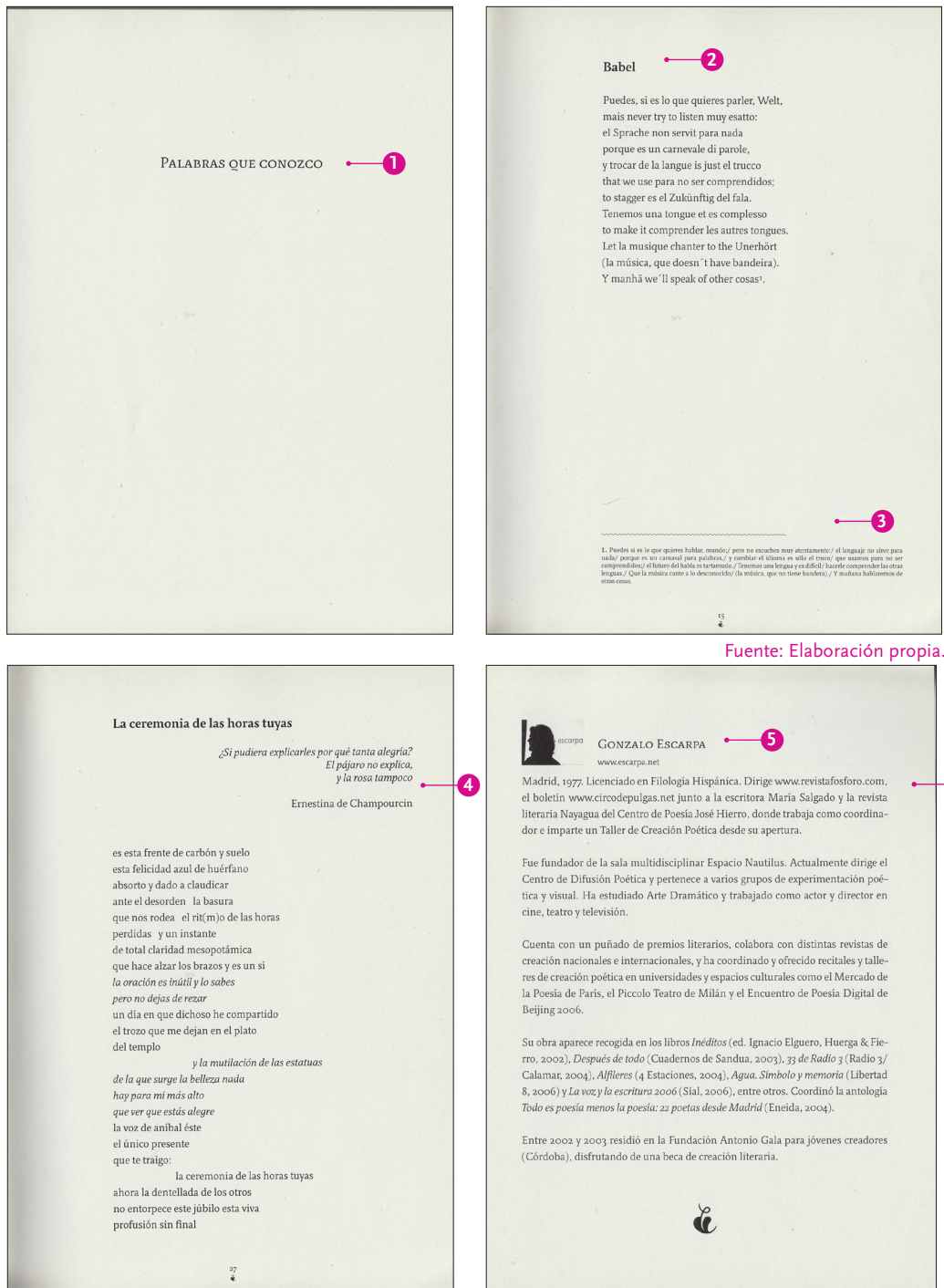
fi fl Ligaduras para estos pares de letras conflictivos.

1. Puedes si es lo que quieres hablar, mundo;/ pero no escuches muy atentamente;/ el lenguaje no sirve para nada/ porque es un carnaval para palabras,/ y cambiar el idioma es sólo el truco/ que usamos para no ser comprendidos;/ el futuro del habla es tartamudo./ Tenemos una lengua y es difícil/ hacerle comprender las otras lenguas./ Que la música cante a lo desconocido/(la música, que no tiene bandera),/ Y mañana hablaremos de otras cosas.

A la izquierda detalle de la nota a pie.

Relato Serif Regular 6/7 puntos.

Figura 10. Diferentes tipologías de texto en página. Jerarquización en el interior del libro.



Fuente: Elaboración propia.

1. Portadilla, páginas del cuerpo del libro y finales. 2. Título de portadilla. Relato Serif Small-Caps. 14 puntos. Párrafo bandera derecha. Título de poema. Relato Serif SemiBold. 12 puntos. 3. Nota a pie. Relato Seriff Regular. 6/7 puntos. Párrafo justificado. 4. Dedicatoria. Relato Serif Italic. 10/ 12 puntos. Párrafo bandera izquierda. 5. Título de «Biografía». Relato Serif Semall-Caps. 12 puntos. 6. Texto de «Biografía». 10/15 puntos. Párrafo Justificado.

en imagen. Por su intención connotativa, estas variantes se analizan en el apartado de «Aspectos Semánticos».

Univers Condensed

Figura 12.

El uso de esta tipografía se limita a su aparición en la página de derechos y en las instrucciones para confeccionar el avión de papel. Su presencia no es muy relevante y, por esa razón, el análisis se plantea en otro orden. En realidad, su función en este libro es corporativa: Univers es la tipografía de la colección *Poemas Desechables* y aparece en todos los libros, mientras que la tipografía del texto varía en cada número, como se ha comentado al principio de este capítulo.

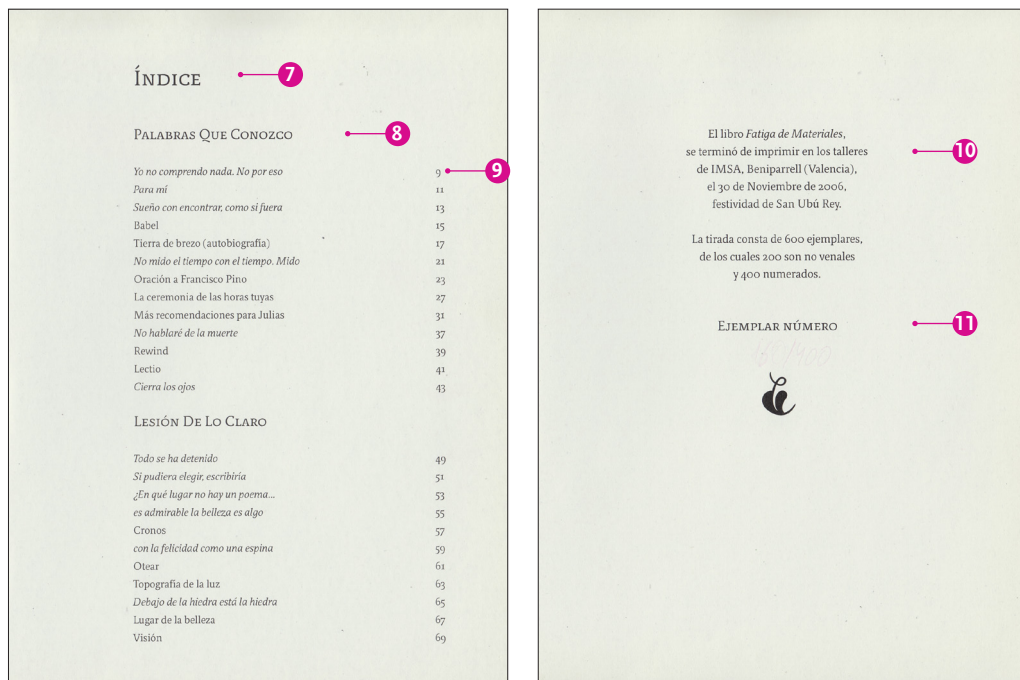
Página de derechos

Los textos están compuestos en bandera derecha con un tamaño de cuerpo de 8 puntos. La gran altura de la x de la tipografía permite que, a un tamaño de lectura pequeño, se vea con nitidez. Para esta tipología de texto, el tamaño resulta adecuado.

El espaciado entre letras, palabras y líneas es equilibrado.

Como recurso diacrítico, para señalar la autoría en cada categoría se utiliza el cambio del

Figura 11. Diferentes tipologías de texto en página. Jerarquización en el interior del libro.



Jerarquización del índice: **7.** Título de parte del libro. Relato Serif Small-Caps. 14 puntos. Párrafo bandera derecha. **8.** Título de parte en el índice». 12 puntos. Párrafo bandera derecha. **9.** Texto del índice. Relato Serif Italic 9/ 14 puntos. Párrafo bandera izquierda. **10.** Texto del colofón. 10/15 puntos. Párrafo Justificado al centro. **11.** N° ejemplar. Relato Serif Small-Caps. 12 puntos. Fuente: Elaboración propia.

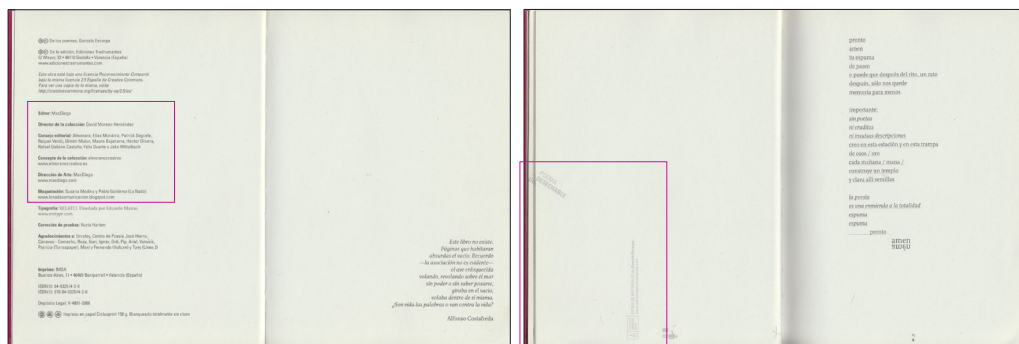
estilo Bold a Regular. Así mismo, una línea blanca separa cada bloque de nombres. En el caso de la mención de la tipografía utilizada, el diseñador ha sustituido la tipografía Univers por la propia Relato.

El avión de papel

Detrás de cada poema, y siempre en página izquierda, están las indicaciones para convertir la página en avión de papel. Junto a la marca de la colección, y en posición de 90 grados con respecto al sentido de lectura, se sitúa un texto con el título del libro, el nombre del autor y la web de la editorial. Así, cada avión contendrá el poema y la referencia literaria y editorial. Por ello, los criterios tipográficos de la colección se mantienen también en este detalle. Pero, dado que en la doble página la importancia la tiene cada poema, estos elementos están impresos en un tono gris que resulta más claro que el texto de la página opuesta. **Figura 12.**

Tipografía de títulos

Figura 12. Uso de la tipografía Univers Condensed Regular y Bold.



Director de la colección: David Moreno Hernández

Consejo editorial: Almenara, Elías Munárriz, Patrick Segoele, Raquel Verdú, Dimitri Mulon, Mauro Bajaterra, Héctor Olivera, Rafael Galiano Castaño, Félix Duarte y Jake Wittelbach

Concepto de la colección: elmorenocreativo
www.elmorenocreativo.es

Dirección de Arte: MacDiego
www.macdiego.com

Maquetación: Susana Medina y Pablo Gutiérrez (La Nada)
www.lanadacomunicacion.blogspot.com

Tipografía: RELATO. Diseñada por Eduardo Manso
www.emtype.com

Univers Condensed Regular y Bold. 8 puntos.
 A la derecha se puede ver el detalle de los textos que se refieren a la editorial.

Fuente: Elaboración propia.



Jerarquía en el interior del libro

En los títulos se han utilizado dos recursos diacríticos para diferenciar las diferentes tipologías: uso de diferentes estilos dentro de la misma familia (SemiBold y Small Caps) y diferentes tamaños de cuerpos. Figuras 2, 4, 10 y 11.

Cubierta

Se trata de una cubierta que promociona la marca, es decir, que pertenece a una colección, como hemos comentado anteriormente, y sujeta a los criterios establecidos por la editorial. Su composición es clásica, con tipografía romana y elementos ordenados en torno a un eje central repitiendo la estructura de la portada. Figura 2.

El elemento utilizado en la ilustración es también tipográfico. Es un signo pi. Se le denomina *florón*⁷ y es un glifo más del alfabeto de Relato. Pero, en realidad, el diseñador está planteando una cubierta clásica contemporánea. Por ello, escoge una tipografía de texto de factura reciente y «sienta» el florón en una silla. Una mirada al concepto clásico, pero desde una perspectiva contemporánea y simbólica. Es el autor el que ha sufrido una «fatiga de materiales» durante el proceso de escritura y ahora, por fin, descansa con la publicación del libro.

El título de la obra se compone en versalita, mientras que el nombre del autor, en menor tamaño, se compone en negrita.

Los elementos de la cubierta se repiten en la portada con similares proporciones.

Ortotipografía

Figura 13.

Dadas las tipologías de texto, y dado que el uso de la tipografía en los poemas atiende más a criterios semánticos que ortotipográficos, este análisis se reduce a señalar algunos de los aspectos que se han tenido en cuenta:

- **Cursivas.** Se utilizan cuando se mencionan palabras en inglés, títulos de libros y en los lemas (en este último caso, de manera no normativa). Llamamos *lema* a las citas que aparecen al inicio del libro, capítulo o poema. Según Sousa (2004) se componen en normal y en un cuerpo dos puntos menor que el texto general. Así mismo, las firmas correspondientes no aparecen en versalita.
- **Mayúsculas.** Para nombres propios de instituciones, asociaciones y corporaciones.
- **Versalitas.** La intención en este caso es expresiva, no funcional.
- **Signos contenedores.** Uso de paréntesis para aportar más información relacionada con el contexto; se coloca un corchete de apertura delante de las últimas palabras de un verso cuando no se ha transcrito en una sola línea y se termina, alineado a la derecha, en el renglón siguiente.
- **Notas a pie.** En esta publicación solo aparece una. Está compuesta a un cuerpo menor y en la misma familia que el texto al que pertenece. En este caso, uno de los poemas. Le

7 Este elemento, con forma de hoja de hiedra, fue utilizado en la Antigüedad Griega en algunos escritos.

Figura 13. Ortotipografía.

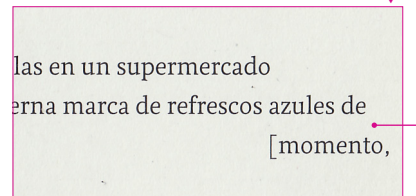
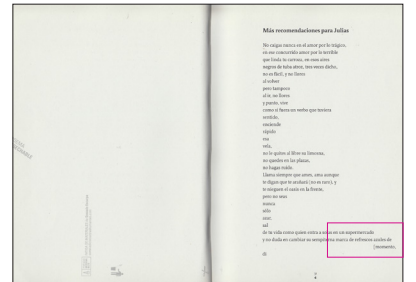
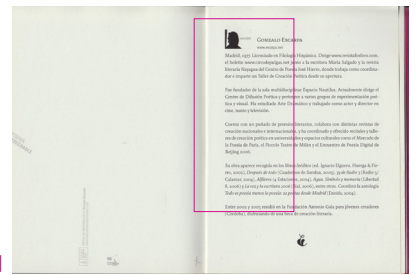
Madrid, 1977. Licenciado en Filología Hispánica. Director del boletín www.circodepulgas.net junto a la escritora literaria Nayagua del Centro de Poesía José Hierro, donde e imparte un Taller de Creación Poética desde 2002.

Fue fundador de la sala multidisciplinar Espacio Nueve del Centro de Difusión Poética y pertenece a varios grupos de poesía gráfica y visual. Ha estudiado Arte Dramático y trabajado en cine, teatro y televisión.

Cuenta con un puñado de premios literarios, colabora en la creación nacionales e internacionales, y ha coordinado talleres de creación poética en universidades y espacios culturales. Ha sido profesor de la Poesía de París, el Piccolo Teatro de Milán y el Festival de Beijing 2006.

Su obra aparece recogida en los libros *Inéditos* (ed. de José Hierro, 2002), *Después de todo* (Cuadernos de Sanduaga, 2003), *Calamar* (Calamar, 2004), *Alfileres* (4 Estaciones, 2004), *Agua y fuego* (Sial, 2006) y *La voz y la escritura 2006* (Sial, 2006), entre otros. Su último libro es *Todo es poesía menos la poesía: 22 poetas desde Madrid* (Sial, 2006).

Entre 2002 y 2003 residió en la Fundación Antoni Gaudí (Córdoba), disfrutando de una beca de creación literaria.



1

2

3

4

las en un supermercado
 erna marca de refrescos azules de
 [momento,

- Arriba a la izquierda, página de «Biografía».
1. Uso de las mayúsculas.
 2. Uso de cursivas.
 3. Uso de los paréntesis.

- Sobre estas líneas, detalle de la página 31.
4. Uso del corchete para incluir la palabra en el último renglón.

Babel

Puedes, si es lo que quieres parler, Welt, mais never try to listen muy esatto: el Sprache non servit para nada porque es un carnevale di parole, y trocar de la langue is just el trucco that we use para no ser comprendidos: to stagger es el Zukünftig del fala. Tenemos una tongue et es complesso to make it comprender les autres tongues. Let la musique chanter to the Unerhört (la música, que doesn't have bandeira). Y manhá we'll speak of other cosas.

5

6

Babel

Puedes, si es lo que quieres parler, Welt, mais never try to listen muy esatto: el Sprache non servit para nada porque es un carnevale di parole, y trocar de la langue is just el trucco that we use para no ser comprendidos: to stagger es el Zukünftig del fala. Tenemos una tongue et es complesso to make it comprender les autres tongues. Let la musique chanter to the Unerhört (la música, que doesn't have bandeira). Y manhá we'll speak of other cosas¹.

A la izquierda, nota a pie de página.

5. En este caso, la cifra voladita se sitúa antes del signo de puntuación creando un espacio antiestético.
6. El texto está compuesto con la misma tipografía del poema, pero en un tamaño menor. Le precede un delicado filete ondulado.

Fuente: Elaboración propia.

precede un filete de línea ondulada. Este elemento se utilizaba antiguamente, pero ahora está en desuso. Los recursos diacríticos empleados son suficientes para «señalar» la tipología de texto. En esta ocasión, se utiliza más bien como recurso estético. **Figura 10.**

4.5.4.2.3. Lectura y legibilidad

Podemos afirmar que los textos son legibles por los siguientes motivos:

- Las formas de las letras, su estructura y sus equilibradas proporciones permiten identificar nítidamente los diferentes glifos.
- La altura de la x elevada permite igualmente percibir formas y contraformas adecuadamente en tamaños de lectura e incluso en cuerpos muy pequeños.
- El equilibrado espacio entre letras, palabras y líneas también garantiza una lectura cómoda y sin interrupciones.
- En los textos más largos, la longitud de la línea es el adecuado (entre 12 y 14 palabras).

La lectura se inicia siempre en la página derecha. El itinerario viene definido por la forma tipográfica, por las pausas que marca el texto con espacios, y por los recursos empleados.

4.5.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma

4.5.4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición

Relato aúna formas tradicionales de escritura con formas tipográficas contemporáneas. La mayúscula está inspirada en la capital romana, mientras que la minúscula en la caligrafía humanística. La variedad de remates y terminales, la combinación de curvas y semirrectas, el trazado irregular, los trazos iniciales ligeramente inclinados, los arcos en tensión y la contundencia de sus terminaciones le otorgan un fuerte carácter y una personalidad propia. Relato es enérgica y suave, su «gesto» tiene fuerza pero sus formas redondeadas terminan por hacer de ella una tipografía de aspecto amable y cercano.

Por otro lado, Eduardo Manso tomó como referentes contemporáneos para su diseño las tipografías de relevantes diseñadores como Fred Smeijers o Petr van Blokland. Según Yves Peters (2005), «Relato combina el buen hacer del diseño holandés con la sensualidad latina» («Relato. Eduardo Manso», párr. 1).⁸

No cabe duda de que las referencias históricas se relacionan con el uso y la función de su diseño. Pero, además, la elección también tiene que ver con los criterios de la colección. Como comentábamos en el inicio, el diseñador apuesta por tipografías de reciente diseño como contemporánea es la poesía que presentan; pero se trata de tipografías que aúnan tradición con innovación y que, de alguna manera, guardan una relación semántica con los textos. En el caso de Relato, su forma también está comunicando dos principios del libro de

8 Emtyp Relato combines Dutch purposefulness with Latin sensuality. Traducción del autor.

Escarpa: *Fatiga de materiales* parte de la ortodoxia de la composición poética, pero a la vez experimenta formalmente.

Tipografía de títulos en interior y cubierta

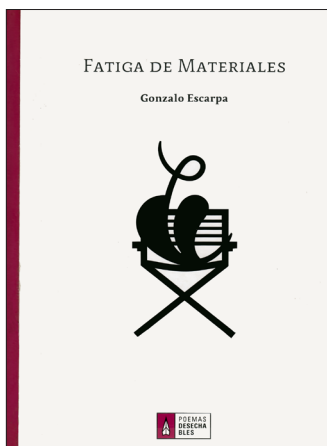
La tipografía de la cubierta es la misma que la del interior, con lo que su valor semántico es el mismo. La elección del estilo versalita tiene que ver con la intención de comunicar clasicismo, literatura, el mundo de las letras, de lo literario. En las páginas de portadilla y portada, el título se compone con Pradell. Por su origen, esta tipografía posee fuertes connotaciones históricas. Pradell no viene más que a añadir y reforzar ese guiño a lo tradicional desde una visión contemporánea e irónica.

Por otro lado, lo que se pretende con la presencia de la Pradell es hacer un guiño a la tipografía utilizada en el anterior número, con el objetivo de crear colección.

Por último, la presencia de la Univers en la identidad tiene como principal objetivo comunicar esa visión contemporánea de la colección y crear contraste con las tipografías del texto que iban a ser romanas o caligráficas.

4.3.2. Uso de la tipografía

Figura 14. Tipografía en los títulos. Jerarquización y semántica.



escritura 
Relato, poesía
dinámica

Formas enérgicas en un esqueleto de estructura humanística. Conceptos asociados: tradición-modernidad; escritura-lectura; fuerza-sensualidad

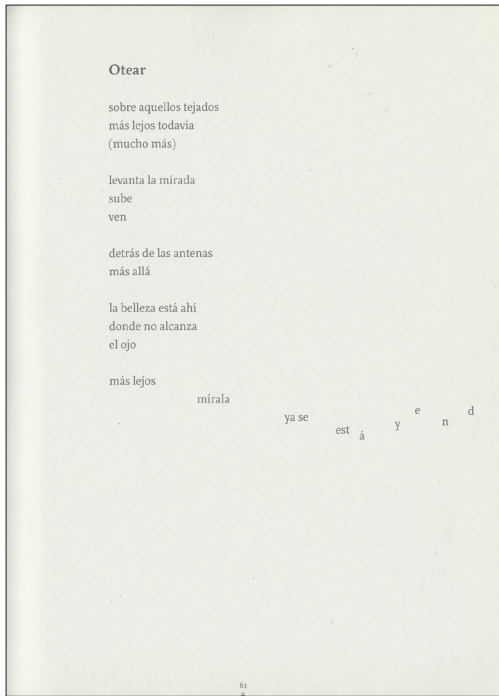


FATIGA DE MATERIALES

En la portada y portadilla la tipografía Relato se sustituye por la Pradell. Conceptos asociados: tradición, solemnidad, seriedad, credibilidad.

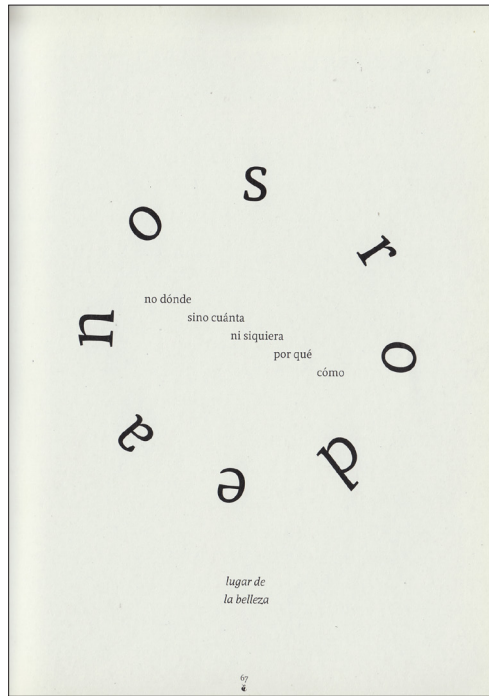
Fuente: Elaboración propia.

Figura 15. Semántica del uso.



Página 61. Poema *Otear*. Ejemplo de forma no figurativa. Desplazamiento de palabras y letras. La línea se mueve, se descompone en fragmentos que generan movimiento y refuerzan el significado del texto. Los elementos visuales refuerzan y amplían el mensaje de los poemas.

Fuente: Elaboración propia.



Página 67. Poema *Topografía de la luz*. Ejemplo de figura abstracta y línea escalonada. El significante de «rodéanos» se refuerza con la presentación tipográfica de la palabra en un círculo. Por otro lado, las palabras situadas dentro de éste, se desplazan a su vez hacia la derecha y de manera descendente dibujando una diagonal.

Tipografía de edición

Figura 10.

Los textos se componen según las normas de composición de este género: texto en bandera derecha con un número de palabras idóneo para esta forma tipográfica (en torno a seis palabras). Pero son frecuentes, también, las intervenciones del autor para alterar el orden de las palabras o de las letras y dotar al texto de una dimensión gráfica. Estamos, pues, ante un planteamiento de poesía visual.

Según Rodríguez (2012):

La poesía visual, más que un movimiento literario, es también un tipo de diseño que produce poemas-objetos. Estos productos literarios no solo afirman una expresión del lenguaje verbal y visual —en libros, impresos y publicaciones—, sino que dotan de nuevas funciones expresivas a las palabras, así conjugadas, modificadas y transformadas en versos libres para la acción poética. («Alcances», párr. 1)

En este contexto, el verso, componente principal del poema visual, adquiere todo el prota-

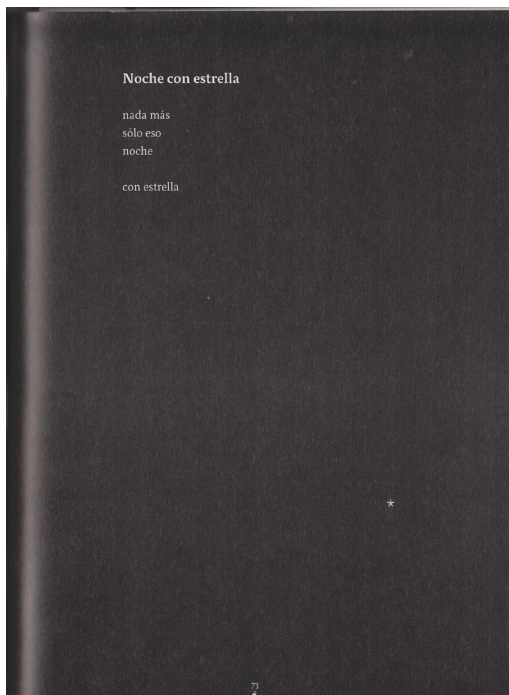
gonismo y se presenta de múltiples maneras. Los versos libres rompen con la secuencia horizontal de la lectura y se proponen otras formas de línea que se alejan de la composición tradicional (Torremocha, 2014). La línea escalonada o la vertical son dos ejemplos del uso de la composición tipográfica como recursos para amplificar el significado del texto.⁹ Por otro lado, los poemas pueden presentarse en forma figurativa o no figurativa. Los poemas figurativos son aquellos que representan, por ejemplo, los objetos a que se refiere el poema o bien formas geométricas. Los poemas no figurativos disponen las líneas de verso sin el recurso de formas de figuras. En nuestro libro encontramos ejemplos de ambas.

Asimismo, los encabalgamientos y los espacios en blanco adquieren también gran importancia, marcando las pausas, los silencios y el ritmo, tanto en la composición gráfica como en la fónica, convirtiéndose en componentes estructurales del poema.

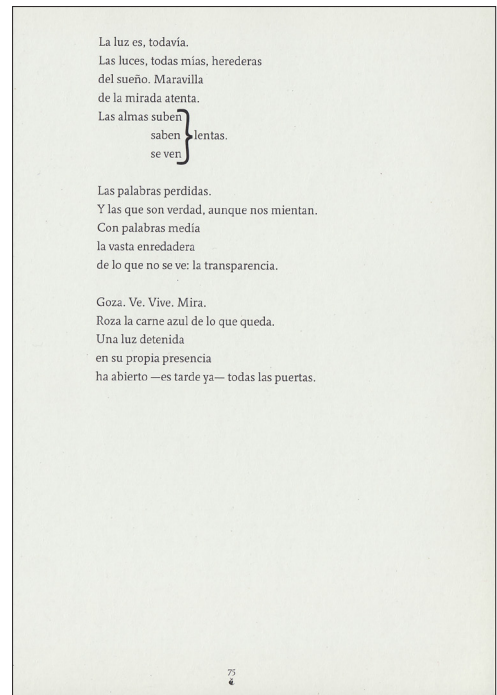
La distribución de los poemas, el tamaño de la caja, los sangrados, la longitud de las líneas,

9 M^a Victoria Utrera Torremocha propone hasta siete tipos de línea en la poesía visual: 1) línea poética cerrada o versículo.; 2) línea poética fluyente, con enlace–encabalgamiento–; 3) línea poética fragmentada, que aparece dividida en dos, con un blanco amplio en medio; 4) línea poética diseminada; 5) línea poética escalonada, 6) línea complementaria, y 7) línea poética con sangría menor, media o mayor, que divide en dos la línea, quedando su segunda parte sangrada.

Figura 16. Semántica del uso.



Páginas 73 y 75. Poema *Noche con estrella*.
Uso del color. El texto aparece en blanco sobre fondo negro y se incorpora el asterisco como signo y como ilustración.



Desplazamiento e inclusión de un signo tipográfico sobredimensionado.
Uso de encabalgamiento (3^a línea).

Fuente: Elaboración propia.

el espaciado, la puntuación o la tipografía, junto con los recursos arriba mencionados, contribuyen a que la página se convierta en un espacio dinámico y sorprendente que hará que el lector se enfrente al texto con unas expectativas determinadas.

A continuación se hace mención de cuáles son los recursos utilizados en *Fatiga de materiales*, distinguiendo sus tipologías:

Recursos tipográficos:

- diacríticos: cambios de estilo, subrayados, etc.;
- desplazamientos de las palabras dentro de la línea en sentido horizontal y vertical: líneas escalonadas, líneas verticales o segmentación;
- signos tipográficos sobredimensionados;
- volteos y giros.

En el poema *Oración a Francisco Pino*, hay un buen repertorio de ellos. [Figuras 16 y 17](#)

Otros:

- figuras geométricas: círculos;
- figuras abstractas.

[Figura 15.](#)

Tipografía de títulos en interior y cubierta

Los textos de la cubierta se ordenan en torno a un eje central. Los recursos utilizados son los propios de la composición clásica. Esto es: diferenciación por tamaño, estilo y peso. No hay un uso del color como recurso diacrítico ni expresivo. Los textos se sitúan en la parte superior de la cubierta. La composición comunica orden, equilibrio, sosiego.

El uso de la tipografía en los títulos del interior no tiene una intención expresiva destacable. En las primeras páginas mantiene el mismo criterio de composición y jerarquía que en la cubierta. En cuanto a los títulos de los poemas, merece mención el caso del poema *Instaonténea*. El autor, mediante el cambio de la minúscula a la mayúscula, hace referencia al taoísmo para relacionar el concepto con el mensaje que propone en el texto. [Figura 17.](#)

4.5.4.4. Aspectos técnicos

La impresión de la tipografía no presenta ninguna complejidad ni aspecto destacable. La reproducción es buena sobre el papel reciclado seleccionado (Ciclusprint de 150 gr.). Las formas impresas son nítidas tanto en los textos en negro como en los impresos en trama de gris y en todos los tamaños.

Si se aumenta el tamaño de la tipografía Relato, se puede apreciar que el diseñador ha realizado algunos ajustes que mejoran la óptica y la impresión de la letra. Estos consisten, por ejemplo, en retoques de los vértices para acentuar los que se proyectan hacia fuera y dragar los internos. [Figura 18.](#)

En cuanto a la tipografía como fuente, Relato presenta los glifos necesarios para la reproducción de un texto, pero no posee una gran variedad de estilos dentro de la misma familia. Relato Bold, SemiBold, Small Caps e Italic son las versiones con serifa. La tipografía ofrece

también la versión sin serifa: Relato Sans.

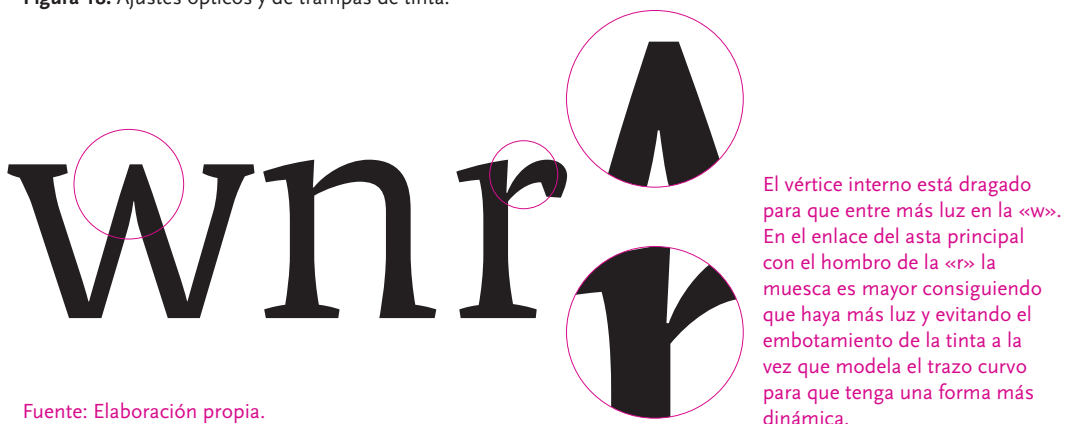
4.5.5. CONCLUSIÓN

El presente libro supone un ejemplo muy significativo de la influencia que tuvo la aparición del Congreso de Tipografía sobre los diseñadores valencianos y de la sensibilidad que despertó hacia el uso de tipografías de factura nacional y contemporánea.

Por otro lado, esa sensibilidad se aprecia en la elección de la tipografía y su relación semántica con el contenido del libro, y con la filosofía de la colección. La tipografía, en este caso, no es sólo un elemento importante del proyecto gráfico del libro sino que cobra la mayor relevancia al participar, desde el inicio, en la conceptualización del proyecto. Tipografía y poesía se aúnan para explorar las posibilidades expresivas de la palabra en su forma escrita y en su significado.

Merece, igualmente, atención el uso de la tipografía en este autor. Partiendo de la composición poética más ortodoxa, Escarpa incorpora elementos de la poesía visual que, sin grandes gestos, contribuye a que la tipografía adquiera una presencia rica en matices: unas veces adquiere una dimensión espacial, otras veces se hace sonora, otras contribuye a comunicar silencios y, siempre de manera sutil, elegante y expresiva, adquiere la forma y el significado que el autor pretende. 🍷

Figura 18. Ajustes ópticos y de trampas de tinta.



Fuente: Elaboración propia.

4.5.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- Camacho, C. (2007). Fatiga de materiales de Gonzalo Escarpa. *Puerto. Revista de Crítica Poética*, 1, pp. 19-20. Recuperado de: <http://revistapuerto.blogspot.com.es/2007/09/fatiga-de-materiales-gonzalo-escarpa.html>
- Club de Creativos (cdec) . (2010). *Tertulia Tipografía. Andreu Balius. Typerepublic* .[Video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/12976606>
- Ediciones Trashumantes. (2015). Poemas deshechables. *Ediciones Trashumantes*. Recuperado de: http://www.edicionestrashumantes.es/?page_id=18
- Escarpa, G. (2006). *Fatiga de materiales*. Godella: Ediciones Trashumantes.
- FontFont. (2015). Martin Wenzel. FontFont. Retrieved from: <https://www.fontfont.com/designers/martin-wenzel>
- García, J. (2007). David Moreno. «Te aseguro que se vende poesía». *Poesía Digital*, 5. Recuperado de: <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=26>
- Liddell, A. (2007). *Los deseos de Amherst*. Godella: Ediciones Trashumantes
- Manso, E. (2005). Relato serif. *Emtype*. Recuperado de: http://www.emtype.net/web_vieja/articulos_2.html
- Moreno, D. (2006). *Parole, parole y otras palabras*. Godella: Ediciones Trashumantes.
- Martínez de Sousa, J. (2004). *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón (Asturias): Trea.
- Parody, S. (2008). *De esperar a que se aparte*. Godella: Ediciones Trashumantes.
- Penela, R. (2011). Grandes tipos: Eduardo Manso. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/grandes-tipos-eduardo-manso/>
- Penela, R. (2012). Grandes tipos: Andreu Balius. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/grandes-tipos-andreu-balius/>
- Peters, Y. (2005). Our Favorite Typefaces of 2005. *Type Reviews, Books, Commentary. Typographica*. Retrieved from: <http://typographica.org/on-typography/our-favorite-typefaces-of-2005/>
- Rodríguez, F. (16 de agosto, 2012). De la poesía visual al diseño tipográfico. *Foro Alfa*. Recuperado de: <http://foroalfa.org/articulos/de-la-poesia-visual-al-diseno-tipografico>
- Torremocha, M. V. U. (2004). Tipografía y verso libre. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2, pp. 251-274.

4.6

Josep Renau, 1907-1982
Compromiso y cultura

4.6.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos de la publicación

	Título	Josep Renau, 1907-1982 [Texto impreso] : compromís i cultura *		
	Autor/es	Textos, Jorge Ballester ... et al.		
	Lugar/Editor/Año	[Valencia] : Universitat de València ; [Madrid?] : SECC, D.L. 2007		
	Impresión	La Imprenta CG	N° de pág./imág.	498 p.: il.
	D.L.	V.3836-2007	ISBN	978-84-370-6853-4
	Formato y encuadernación	25 cm; tapa dura	Idioma	Castellano
	Diseño	Estudio Ibán Ramón	Maquetación	Ibán Ramón

Tipología

Catálogo de arte

Diseñador

Ibán Ramón

4.6.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.6.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

Este volumen corresponde al catálogo de la exposición organizada por la Universitat de València con motivo del centenario del nacimiento de Josep Renau. Tuvo lugar en Valencia en La Nau: salas MG, Thesaurus i Estudi General y en el Centre Octubre de Cultura Contemporànea, del 27 de septiembre de 2007 al 6 de enero de 2008.

La muestra se estructuró en cuatro secciones. Cada una de ellas pertenece a una etapa de la vida del artista: *Tiempos de República. Entre la formación y el compromiso (1926-1936)*; *España en guerra (1936-1939)*; *Cruzando el océano. El exilio en México (1939-1958)*; e *Imágenes más allá del muro. En la República Democrática Alemana (1958-1982)*. La exposición incluía dibujos, bocetos de murales, cuadros, fotomontajes, carteles, ilustraciones y documentación audiovisual.

El libro recoge, además de la obra expuesta, documentación sobre la vida y la obra de Renau. Junto a su biografía, diversos textos destacan su labor como Director General de Bellas Artes, su compromiso político, así como sus reflexiones y escritos en torno al arte y la cultura: su obra teórica. Una entrevista «imaginaria» y la reproducción de textos y artículos del propio Renau vienen a completar esta amplia visión del artista.

Son precisamente el compromiso ideológico, social y político que mantuvo Renau a lo largo de toda su vida, y su influencia en el contexto de su época y en la cultura del siglo xx, los ejes fundamentales de la exposición. Así lo afirma su comisario, Jaime Brihuega, en el prólogo del catálogo (Renau, J., Brihuega, J., Piqueras, N., & Universidad de Valencia, 2008):

* Se hicieron ediciones en valenciano y en castellano. Para esta investigación se ha utilizado la de castellano por ser la que disponía la investigadora.

Renau es un referente clave para entender la naturaleza y el comportamiento de la cultura española contemporánea.[...] Su insumergible concepción del arte y la cultura como factores de agitación, es más, como herramientas indispensables para transformar las estructuras que rigen las relaciones sociales en una dirección de progreso, hacen de él un verdadero símbolo alternativo. (p. 18)

Tanto la exposición como el catálogo se alejan de las visiones «chatas y estrechas»¹ con las que se suele abordarse los estudios sobre Renau, presentándonos una mucha más compleja. Por tanto, la publicación viene a arrojar luz sobre algunos aspectos de la vida de Renau y su compromiso con la cultura, a la vez que completa la bibliografía existente.

La muestra tuvo lugar, además, en el año del 70 aniversario de la capitalidad de Valencia durante la Guerra Civil. Así mismo, fue el arranque del programa de «València, capital cultural de la República 1937-2007» que incluía, además de esta, otras cuatro exposiciones con sus correspondientes catálogos, ocho publicaciones, un concierto y la celebración de un congreso internacional.

El Estudio Ibán Ramón recibió el encargo de proyectar la imagen (marca y programas) del «evento marco» *Valencia, Capital Cultural de la República (1936-1937)*, del congreso que se celebró, así como de tres de las cuatro exposiciones que se realizaron. Esto determinó, en gran medida, según el propio diseñador, la toma de decisiones de diseño que afectaban de manera global a la imagen de todas las actividades interrelacionadas.

Los objetivos de comunicación de la exposición, según Ibán Ramón, fueron varios: por una parte, integrar todas las *formas de hacer* del artista visual, de manera que fuera él mismo el sello principal, pero desde el prisma de lo contemporáneo, y, por otra, dar coherencia al conjunto de la exposición que tuvo lugar en diferentes sedes a través de la señalética y la imagen coordinada del evento. Pero, sin duda, el principal fue el de hacer referencia al activismo político de Renau que era, como apuntábamos arriba, el principal hilo argumental de la muestra (Comunicación personal, 8 de julio de 2015). **Figuras 1 y 16.**

1 En Moreira, M. (2007, 26 septiembre). El centenario de Renau concita a las instituciones y realiza su faceta ideológica. *ABC*, p. 71.



Fuente: Ibán Ramón.



Figura 1. Imagen coordinada del evento.

A la izquierda, marca del evento *Valencia Capital Cultural de la República*. A la derecha, portada del catálogo de otra de las exposiciones que tuvo lugar: *En defensa de la Cultura: Valencia, capital de la República (1936-37)*. Ambas diseñadas por el Estudio Ibán Ramón. La tipografía Neutra es la utilizada como tipografía de identidad. Se utilizó en la marca y los títulos de este catálogo.

4.6.2.2. Público objetivo

En primer lugar, la sociedad valenciana. También, cualquier artista, diseñador o persona interesada en la figura de Renau.

4.6.2.3. Contexto socio-cultural

Durante casi un año, de noviembre de 1936 a octubre de 1937, Valencia fue la capital de la República cuando España estaba en plena Guerra Civil. En memoria de este episodio, y con motivo del 70 aniversario de la capitalidad y el primer centenario del nacimiento de Josep Renau (1907-1982), la Universitat de València organizó una serie de actividades académicas y culturales que tuvieron lugar desde septiembre de 2007 hasta febrero de 2008.

La exposición *Josep Renau, 1907-1982: compromiso y cultura*, fue organizada y producida por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX; la Coordinación de Difusión Cultural - Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM (México); la Universitat de Valencia y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC).² También colaboraron el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España; el Ministerio de Cultura de España, la Embajada de España en México y el Centro Cultural de España en México. Por esta razón, también se exhibió en otras ciudades como Madrid, Sevilla, Gran Canaria, Zaragoza y México.

En Valencia se habían realizado numerosos eventos en torno a la figura de Renau. Pero esta muestra con 250 piezas fue, sin duda, la más completa de las realizadas hasta el momento.

4.6.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.6.3.1. Formato

Libro cerrado: 21 × 24 cm. Libro abierto: 42 × 24 cm. [Figura 2.](#)

4.6.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

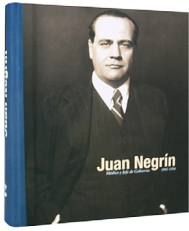
La proporción es 1:1,14, una proporción cercana a la Tercera Mayor, 4:5, en la Escala Cromática de Bringhurst. Se trata de un libro casi cuadrado. Para su producción en *offset* se tiene que hacer una imposición de doce páginas con un aprovechamiento del papel medio, suponiendo que las medidas del mismo fueran 100 × 70 cm.

4.6.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

El catálogo tiene muchas imágenes, pero el texto continuo también tiene gran presencia en todo el cuerpo del libro. La anchura de la página permite que en la doble página puedan

2 La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) era un organismo dependiente del Ministerio de Cultura de España. Su objetivo fundamental era valorar la importancia de las conmemoraciones culturales, así como el recuerdo de algunos de los grandes hitos de la historia de España. Durante la crisis económica, y en concreto, dentro del Plan de Racionalización del Sector Público Empresarial (2010), la sociedad absorbió otras dos instituciones españolas dedicadas a la promoción cultural española (SEACEX y SEEI), convirtiéndose en Acción Cultural Española AC/E (2010).

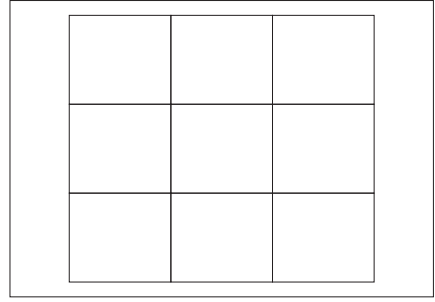
Figura 2. Formato.



El libro *Juan Negrín: médico y jefe de gobierno 1892-1956*, publicado con anterioridad, determinó el formato y la encuadernación.

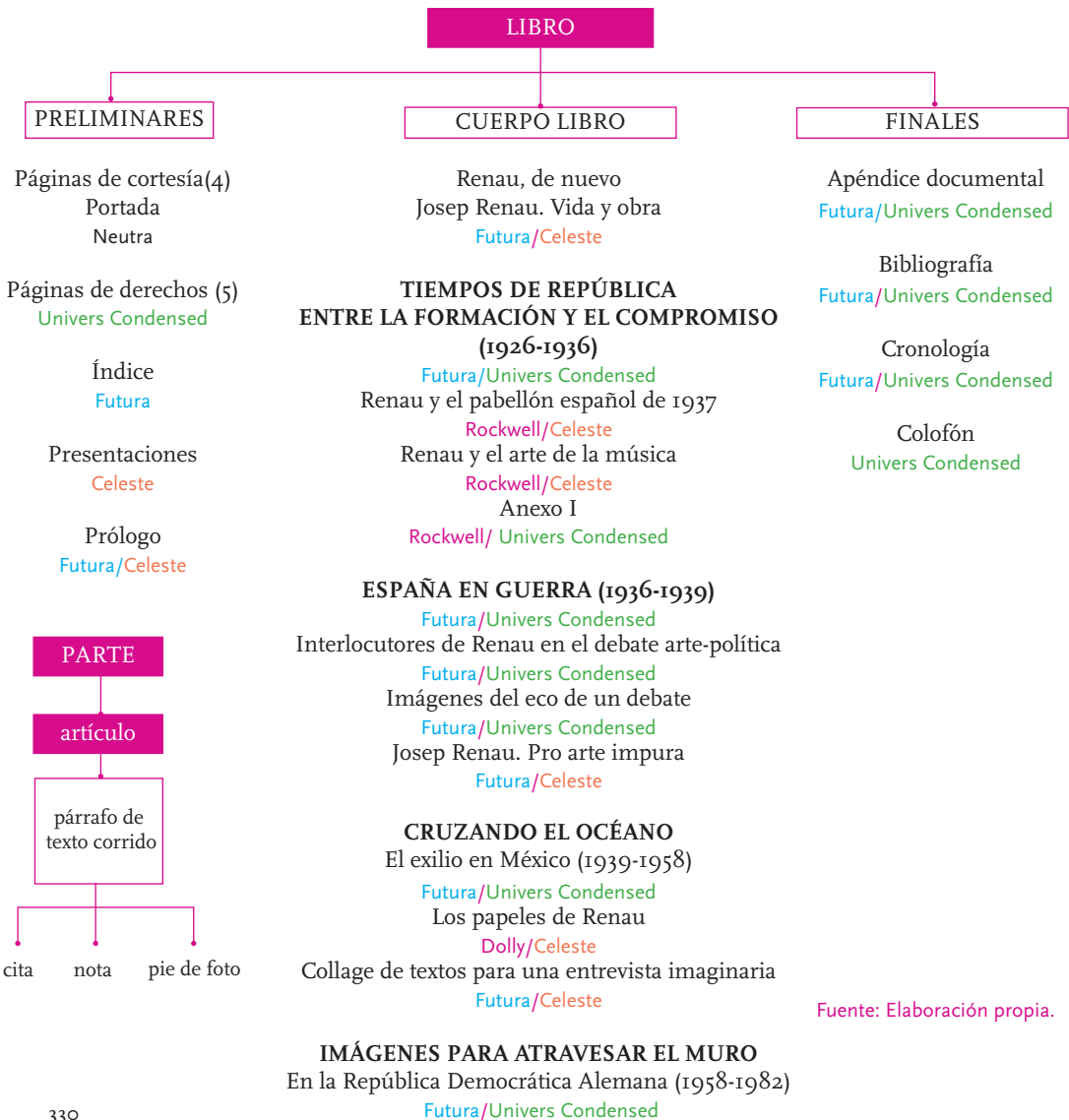


Libro cerrado: 21 x 25 cm



Esquema del aprovechamiento de papel:
Pliego de impresión: 100 x 70 cm
Formato: 21 x 24 cm

Figura 3. Estructura interna del libro. Tipografías utilizadas en cada sección.



Fuente: Elaboración propia.

estar presentes todos los elementos: las imágenes, los pies de foto y las notas que complementan a los textos principales. Esto garantiza la lectura «en paralelo» y la comprensión global del contenido.

4.6.3.1.3. ¿Qué comunica el formato seleccionado?

El formato no se eligió atendiendo a aspectos funcionales ni comunicativos. En este caso, la principal razón fue continuar con el formato y tipo de encuadernación de una publicación anterior del SECC. Se trataba del catálogo correspondiente a la exposición *Juan Negrín (1892-1956): médico y Presidente de Gobierno*, que se había realizado en Madrid con anterioridad. La organización y la entidad sugirieron que se mantuviera un criterio común para dar unidad a todas las publicaciones. Esto no afectó, por otro lado, al diseño del interior.

Figura 2.

4.6.3.2. Estructura

El libro está estructurado según las partes de la exposición. Los contenidos de la misma estuvieron expuestos en diferentes salas y diferentes sedes; por lo tanto, la publicación como soporte y testigo documental debía mantener esa estructura y evidenciarla. Por otro lado, se utilizó la tipografía y algunas imágenes, tanto en la gráfica de las exposiciones como en las páginas interiores de la publicación, con el objetivo de comunicar que todo pertenecía a la misma exposición. Figura 16.

4.6.3.2.1. Guion de las partes del libro. Breve descripción

Figura 3.

Externas

Cubierta. Encuadernación de tapa dura, en caja y con lomo entelado.

Preliminares

El libro tiene las siguientes tipologías de preliminares.

- Páginas de cortesía
- Páginas de derechos
- Índice
- Presentaciones
- Prólogo

Cuerpo/bloque libro:

Dos artículos de introducción al personaje preceden a las partes que organizan la obra del artista:

- Tiempos de República. Entre la formación y el compromiso (1926-1936) + Anexos (3)
- España en Guerra (1936-1939)
- Cruzando el océano. El exilio en México (1939-1958)
- Imágenes para atravesar el muro. En la República Democrática Alemana (1958-1982)

Cada una de estas partes tiene, a su vez, un primer bloque de imágenes de la obra correspondiente a la etapa, seguida por otro de textos referentes a ese periodo.

Finales

- Apéndice documental
- Bibliografía
- Cronología
- Colofón
- Cita de Renau

4.6.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

Como se verá a continuación, la tipografía Futura va a ser la familia más utilizada en los títulos de todo el libro. Sin embargo, algunos artículos, dentro de cada una de las partes, están compuestos con otras tipografías. Esto ayuda a diferenciar las partes principales de los artículos de contextualización. El uso de tipografías diversas en los títulos va a contribuir definitivamente a evidenciar tanto las partes de la exposición como las tipologías de texto en la estructura global del libro. **Figura 6.**

4.6.3.3. Retícula

Figuras 4 y 5.

4.6.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

La construcción de la retícula básica está basada en las proporciones de la página. Se utiliza en las páginas preliminares y en las que muestran las piezas de la exposición. La composición de los elementos en esta estructura es central.

Sobre la básica se superponen otras tres:

- Retícula 1. De dos columnas, una estrecha y la otra ancha. Se aplica en páginas con textos e imágenes o solo texto.
- Retícula 2. De dos columnas iguales. Se utiliza para las imágenes de la exposición y para componer los textos de las páginas finales «Apéndice documental» y «Cronología».
- Retícula 3. De tres columnas. Se utiliza para las imágenes de la exposición y para componer los textos en un anexo y en la «Bibliografía».

4.6.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

La retícula ayuda a diferenciar tipologías de texto y partes del libro y se ajusta a sus características. Por ejemplo, para los listados se opta por una estructura más fraccionada de tres columnas como es el caso de la «Bibliografía». Los pies de foto y notas al pie siempre están situados en la columna más estrecha de la Retícula 1 para separarlas del texto largo.

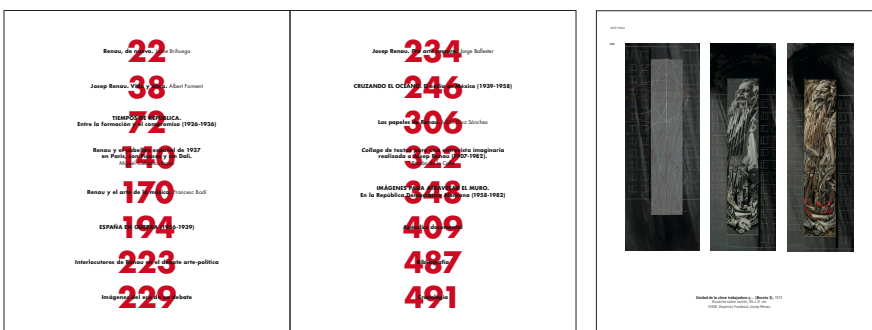


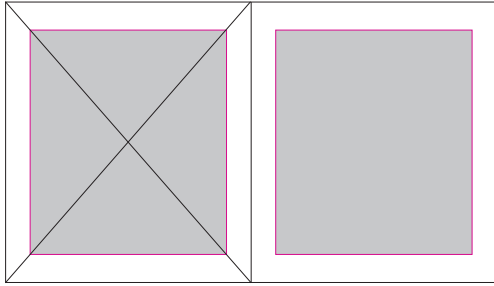
Figura 4. Retícula.

Índice compuesto en la retícula básica con una composición simétrica.

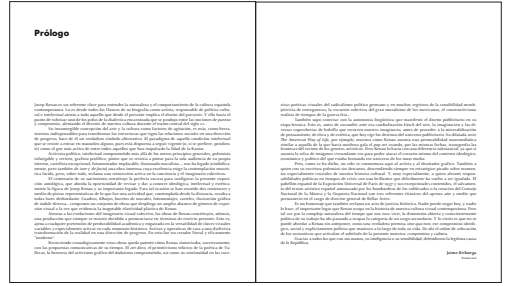
Aplicación de la retícula de 3 columnas.

Fuente: Ibán Ramón.

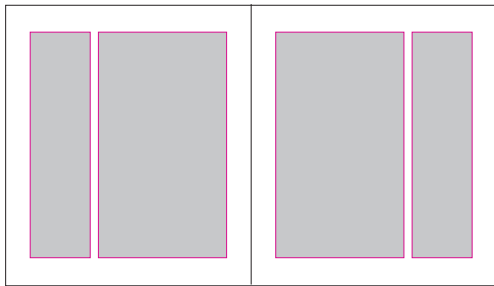
Figura 5. Retícula.



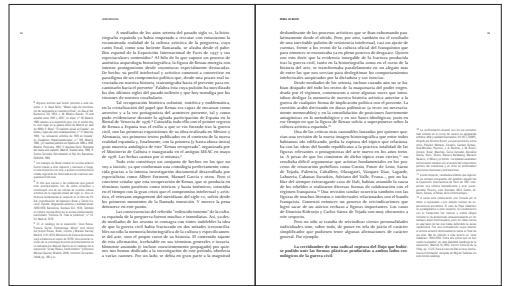
Retícula básica de construcción geométrica basada en las proporciones de la página.



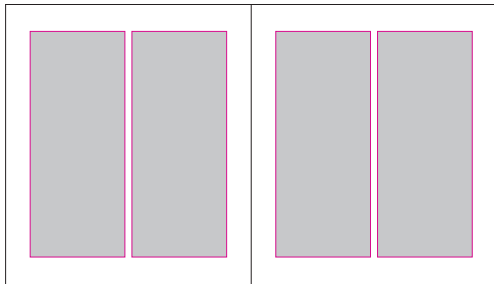
Pág. 18-19. Prólogo.



Retícula 1.



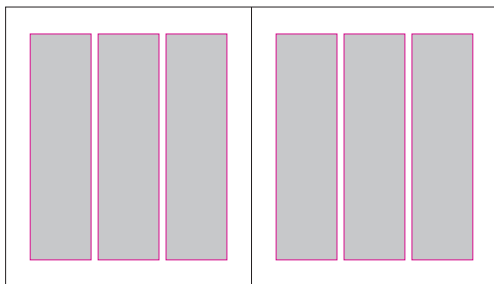
Pág. 24-25. Renau de nuevo.



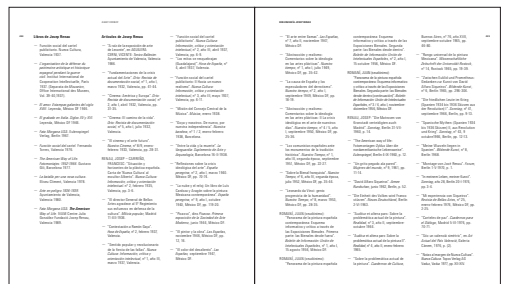
Retícula 2.



Pág. 410-411. Apéndice documental.



Retícula 3.



Pág. 488-489. Bibliografía.

Fuente: Elaboración propia.



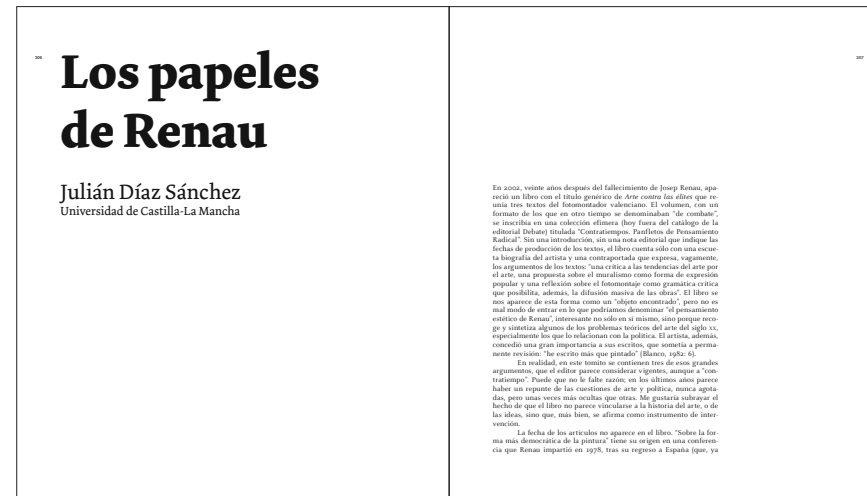
Páginas 72 y 73.
Títulos: Futura Bold.
Pies de foto: Univers Condensed Light.



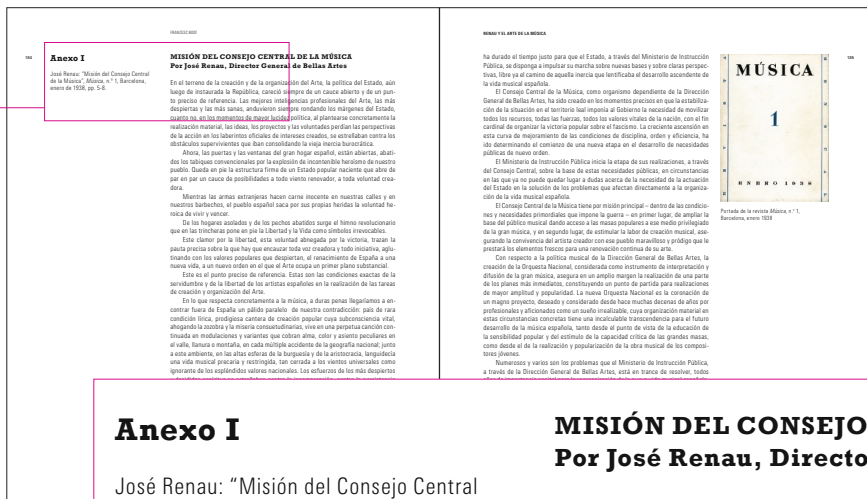
Páginas 246 y 247.
Títulos: Futura Bold.
Pies de foto: Univers Condensed Light.



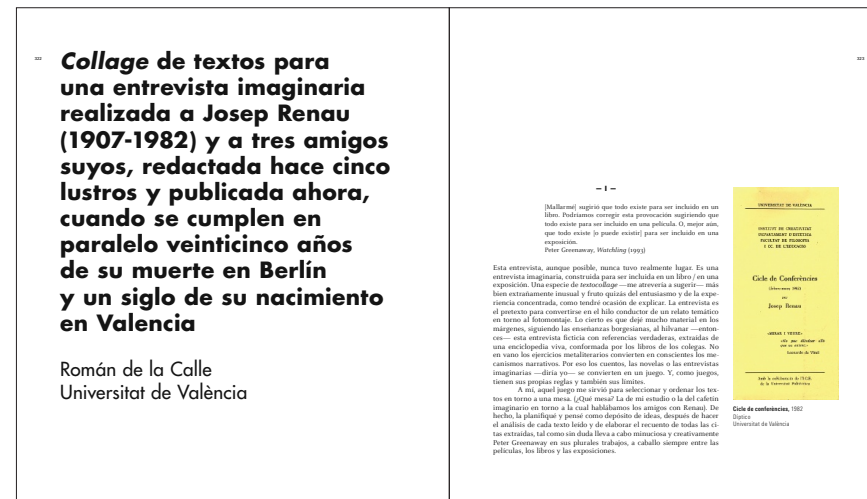
Páginas 170 y 171.
Títulos: Rockwell Bold y Light.
Textos: Celeste
Cita: Celeste
Pies de foto: Univers Condensed Light.
Notas: Univers Condensed Light.



Páginas 306 y 307.
Títulos: Dolly Bold y Roman.
Textos: Celeste.



Páginas 184 y 185.
Títulos: Rockwell Bold.
Pie de foto: Univers Condensed Light.
Texto: Univers Condensed Light.



Páginas 322 y 323.
Títulos: Futura Bold y Book
Textos: Celeste.

Anexo I

José Renau: "Misión del Consejo Central de la Música", *Música*, n.º 1, Barcelona, enero de 1938, pp. 5-8.

MISIÓN DEL CONSEJO CENTRAL DE LA MÚSICA

Por José Renau, Director General de Bellas Artes

En el terreno de la creación y de la organización del Arte, la luego de instaurada la República, careció siempre de un caudal preciso de referencia. Las mejores inteligencias profesiona- despiertas y las más sanas, anduvieron siempre rondando lo

«El convencimiento crítico autocrítico que entonces brotamos según en pie, dista mucho de haber sido desbordado, y mucho menos derrogado... Un peligro actual y latente debería ser algo desde muy adentro lo que fue Nuevo Cal- rano, en el día, no se requiere a una raza, sino un clima decisivo ayer...»

J. Renau, "Notas al margen de Nuevo Calhar", Agosto 1975 - Octubre 1976

Quizá una de las facetas más ignoradas de la historia de la Segunda República Española en lo referente al arte y la cultura sea la de sus logros y realizaciones en materia musical. El antecedente de tal situación es el generoso cultural practicado por el régimen franquista con el asustado y desilusionado de toda una generación de compositores, in- terpretes, musicólogos, críticos y gestores, con sus consiguientes conse- cuencias años de silencio — músicos reducidos al silencio — impuesto a los que sufrieron el exilio intente y con ellos a toda la sociedad espa- ñola. El conocimiento musicológico como Antonio Gallgo nos ofrece una revista de su paso por la Cátedra de Musicología del Real Conserva- torio de Música de Madrid:

Tendría he tenido que sufrir época en que lo más "moderno" que podía investigar un musicólogo español terminaba en el siglo xviii. Si era un altamente sospechoso y el vi- — el manto — simplemente no existía. Por otra parte, la procedencia académica de gran parte de nuestros musicólogos, en el Instituto Español de Musicología de Barcelona, Dublin en Ma- drid, López Calvo en Santiago de Compostela, en el conservatorio con gran notabilidad un alto número de trabajos sobre mu- sica religiosa de la que tan espléndido están nuestros archivos...»



José Renau, separata de *Bellas Artes*, febrero de 1938



José Renau, "Nota al margen de Nuevo Calhar", en *Bellas Artes*, suplemento especial y periódico cultural, edición especial, número 1, Madrid, febrero de 1938, p. 10.



Portada de la revista *Música*, n.º 1, Barcelona, enero 1938

durante el tiempo justo para que el Estado, a través del Ministerio de Instrucción Pública, se dispusiera a impulsar su marcha sobre nuevas bases y sobre claves perspec- tivas, libre ya el camino de aquella fuerza que lentísimo el desarrollo accidentado de la vida musical española.

El Consejo Central de la Música, como organismo dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, ha sido creado en los momentos precisos en que la estabiliza- ción de la situación en el territorio nos imponía al Gobierno la necesidad de movilizar todos los recursos, todas las fuerzas, todos los valores de la nación, con el fin de organizar la victoria popular sobre el fascismo. La conciencia acuciada en esta época de empeoramiento de las condiciones de disciplina, orden y eficiencia, ha ido determinando el comienzo de una nueva etapa en el desarrollo de necesidades públicas de nuestro país.

El Ministerio de Instrucción Pública inicia la etapa de sus realizaciones, a través del Consejo Central, sobre la base de estas necesidades públicas, en circunstancias en las que se le puede quedar lugar a dudas acerca de la necesidad de la actuación del Estado en la solución de los problemas que afectan directamente a la organiza- ción de la vida musical española.

El Consejo Central de la Música tiene por misión principal — dentro de las condi- ciones y necesidades prioritarias que impone la guerra — en primer lugar, de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a un medio privilegiado de gran riqueza, y en segundo lugar, de ampliar la base de creación musical, ase- gurando la conveniencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y prodigo que la práctica del elemento técnico para una renovación continua de arte.

Con respecto a la política musical de la Dirección General de Bellas Artes, la creación de la Orquesta Nacional, considerada como instrumento de integración y difusión de la vida musical, aunque en un primer tiempo la realización de una parte de los planes más inmediatos, constituyendo un punto de partida para realizaciones de mayor envergadura y popularidad. La nueva Orquesta Nacional es la consecuencia de un magno proyecto, concebido y considerado desde hace muchas décadas de años por profesionales y aficionados como un sueño inalcanzable, cuya organización en estas circunstancias conlleva tanta una incalculable trascendencia para el futuro desarrollo de la música española, tanto desde el punto de vista de la educación de la sensibilidad popular y del estímulo de la capacidad crítica de los grandes masas, como desde el de la formación y preparación de la élite musical de los compo- sitores jóvenes.

Numerosos y varios son los problemas que el Ministerio de Instrucción Pública, a través de la Dirección General de Bellas Artes, está en trance de resolver, y que

En el terreno de la creación y de la organización del Arte, la luego de instaurada la República, careció siempre de un caudal preciso de referencia. Las mejores inteligencias profesiona- despiertas y las más sanas, anduvieron siempre rondando lo



Retrato de la Burgesa, 1939

Retrato de la Burgesa, 1939

En 2002, veinte años después del fallecimiento de Josep Renau, apa- reció un libro con el título genérico de *Arte contra las élites* que re- sumía tres textos del fotomontaje valenciano. El volumen, con un formato de los que en otro tiempo se denominaban "de combate", se inscribió en una colección editada por el sello de la editorial Debate titulada "Contratempus. Plánetas de Pensamiento Radical". Sin una introducción, sin una nota editorial que indique las fechas de producción de los textos, el libro cuenta sólo con una esca- ta biografía del artista y una contraportada que expresa, vagamente, los argumentos de los textos: "una crítica a los fundamentos del arte por el arte, una propuesta sobre el muralismo como forma de expresión popular y una reflexión sobre el fotomontaje como gramática crítica que posibilita, además, la difusión masiva de las obras". El libro se me aparece de esta forma como un "libro anónimo", pero no es mal modo de entrar en lo que podríamos denominar "el pensamiento estético de Renau", entendiendo no sólo en el mismo, sino porque recog- y sintetiza algunos de los problemas teóricos del arte del siglo xx, especialmente los que lo relacionan con la política. El artista, además, concedió una gran importancia a sus escritos, que sometió a perma- nente revisión: "he escrito más que pintado" (Barro, 1982: 4).

En realidad, en este tomo se contienen tres de esos grandes argumentos, que el editor parece considerar "iguales, aunque a "con- tratempus". Puede que no le falte razón, en los últimos años parece haber un repunte de las cuestiones de arte y política, nunca agota- das, pero nunca fueron más ocultas que otras. He querido subrayar el hecho de que el libro no parece vincularse a la historia del arte, de las ideas, sino que, más bien, se afirma como instrumento de inter- vención.

La fecha de los artículos no aparece en el libro: "Sobre la for- ma más democrática de la pintura" tiene su origen en una conferen- cia que Renau impartió en 1938, tras su regreso a España (que, ya

En 2002, veinte años después del fallecimiento de Josep Renau, apa- reció un libro con el título genérico de *Arte contra las élites* que re- sumía tres textos del fotomontaje valenciano. El volumen, con un formato de los que en otro tiempo se denominaban "de combate", se inscribió en una colección editada por el sello de la editorial Debate titulada "Contratempus. Plánetas de Pensamiento Radical". Sin una introducción, sin una nota editorial que indique las fechas de producción de los textos, el libro cuenta sólo con una esca- ta biografía del artista y una contraportada que expresa, vagamente, los argumentos de los textos: "una crítica a los fundamentos del arte por el arte, una propuesta sobre el muralismo como forma de expresión popular y una reflexión sobre el fotomontaje como gramática crítica que posibilita, además, la difusión masiva de las obras". El libro se me aparece de esta forma como un "libro anónimo", pero no es mal modo de entrar en lo que podríamos denominar "el pensamiento estético de Renau", entendiendo no sólo en el mismo, sino porque recog- y sintetiza algunos de los problemas teóricos del arte del siglo xx, especialmente los que lo relacionan con la política. El artista, además, concedió una gran importancia a sus escritos, que sometió a perma- nente revisión: "he escrito más que pintado" (Barro, 1982: 4).

En realidad, en este tomo se contienen tres de esos grandes argumentos, que el editor parece considerar "iguales, aunque a "con- tratempus". Puede que no le falte razón, en los últimos años parece haber un repunte de las cuestiones de arte y política, nunca agota- das, pero nunca fueron más ocultas que otras. He querido subrayar el hecho de que el libro no parece vincularse a la historia del arte, de las ideas, sino que, más bien, se afirma como instrumento de inter- vención.

La fecha de los artículos no aparece en el libro: "Sobre la for- ma más democrática de la pintura" tiene su origen en una conferen- cia que Renau impartió en 1938, tras su regreso a España (que, ya

En 2002, veinte años después del fallecimiento de Josep Renau, apa- reció un libro con el título genérico de *Arte contra las élites* que re- sumía tres textos del fotomontaje valenciano. El volumen, con un formato de los que en otro tiempo se denominaban "de combate", se inscribió en una colección editada por el sello de la editorial Debate titulada "Contratempus. Plánetas de Pensamiento Radical". Sin una introducción, sin una nota editorial que indique las fechas de producción de los textos, el libro cuenta sólo con una esca- ta biografía del artista y una contraportada que expresa, vagamente, los argumentos de los textos: "una crítica a los fundamentos del arte por el arte, una propuesta sobre el muralismo como forma de expresión popular y una reflexión sobre el fotomontaje como gramática crítica que posibilita, además, la difusión masiva de las obras". El libro se me aparece de esta forma como un "libro anónimo", pero no es mal modo de entrar en lo que podríamos denominar "el pensamiento estético de Renau", entendiendo no sólo en el mismo, sino porque recog- y sintetiza algunos de los problemas teóricos del arte del siglo xx, especialmente los que lo relacionan con la política. El artista, además, concedió una gran importancia a sus escritos, que sometió a perma- nente revisión: "he escrito más que pintado" (Barro, 1982: 4).

En realidad, en este tomo se contienen tres de esos grandes argumentos, que el editor parece considerar "iguales, aunque a "con- tratempus". Puede que no le falte razón, en los últimos años parece haber un repunte de las cuestiones de arte y política, nunca agota- das, pero nunca fueron más ocultas que otras. He querido subrayar el hecho de que el libro no parece vincularse a la historia del arte, de las ideas, sino que, más bien, se afirma como instrumento de inter- vención.

La fecha de los artículos no aparece en el libro: "Sobre la for- ma más democrática de la pintura" tiene su origen en una conferen- cia que Renau impartió en 1938, tras su regreso a España (que, ya

[Mallorca] sugiere que todo existe para ser incluido en un libro. Podríamos corregir esta premisa sugiriendo que todo existe para ser incluido en una película. O, mejor aún, que todo existe (o puede existir) para ser incluido en una exposición.

Peter Greenaway, Wintching (1993)

Esta entrevista, aunque posible, nunca tuvo realmente lugar. Es una entrevista imaginaria, concebida para ser incluida en un libro en una exposición. Una especie de *collage* — me atrevería a sugerir — más bien estratagemático (intelectual) y fruto quizás del entusiasmo y de la expec- tación concentrada, como tendrá ocasión de explicarse. La entrevista es el pretexto para convertirnos en el hilo conductor de un relato temático en torno al fotomontaje. Los ciertos es que dejó mucho material en los archivos, siguiendo las instrucciones oportunas, al ilustrar — entre otros — esta entrevista ficticia con referencias valencianas, estancias de una *enclipe* viva, conformada por los libros de los colegas. No en vano las operaciones metaléxicas concuerdan en cuestiones de me- canismos narrativos. Por sus los cuentos, las novelas o las entrevistas imaginarias — ésta — se convierten en un juego. Y como juegos, tienen sus propias reglas y también sus límites.

A mí, aquel juego me vivió para seleccionar y ordenar los tex- tos en torno a una novela. ¿Qué novela? La de mi estudio o la del cabito imaginario en torno a la real habitación (los amigos son Renau). De hecho, la planté y pensé como depósito de ideas, después de hacer el análisis de cada texto leído y de elaborar el resumen de todos los é- tes extraídos. Tal como se debía llevar a cabo minuciosa y cuidadosamente Peter Greenaway en sus plurales trabajos, a caballo siempre entre las películas, los libros y las exposiciones.



Collage de textos para una entrevista imaginaria realizada a Josep Renau (1907-1982) y a tres amigos suyos, redactada hace cinco lustros y publicada ahora, cuando se cumplen en paralelo veinticinco años de su muerte en Berlín y un siglo de su nacimiento en Valencia

4.6.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.6.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Varias son las tipografías que aparecen en este libro. Para nombrarlas, las diferenciaremos por su uso para, a continuación, analizarlas con detalle.

Tipos de edición: Celeste, Linotype Univers. Tipos de títulos: Futura, Dolly y Rockwell

Fuente 1:

Nombre de la fuente. Celeste.

Autor/diseñador. Christopher Burke.

Año. 1995.

Aplicación/uso de la tipografía original

Fue concebida para textos extensos, pero también se puede aplicar a diseño de marcas. Fue diseñada para la composición tipográfica digital y la litográfica.

Grupo de clasificación Romana de Transición.

Fuente 2:

Nombre de la fuente. Linotype Univers (Tipo 1)

Autor/diseñador. Adrian Frutiger

Año. 1957.

Grupo de clasificación Palo Seco/Neogrotesca.

Aplicación/uso de la tipografía original

En 1957, Adrian Frutiger diseñó una extensa familia de pesos, anchos y cursivas. Para nombrarlos dio a cada una de las 21 variaciones un número de referencia único, aunque interrelacionado. El sistema de codificación que planteó fue un intento de evitar los variados y confusos nombres empleados entonces en el oficio como ligera, media, negrita, supernegra, pesada, etc. Lo interesante es que, por primera vez en la historia de la imprenta, se construyó una importante familia de caracteres a partir de un plan premeditado basado en las formas de la normal. Todas las demás series se desarrollaron sobre esa base. La rica paleta de la Univers abría infinitas posibilidades de uso y combinación con una misma familia. En 1997, Frutiger y Linotype completaron el proyecto, que se amplió hasta en 63 pesos y estilos.

Todos ellos fueron rediseñados para mejorar la legibilidad y la aplicación en pantalla. El sistema de numeración sistematizada también fue actualizado. En 2010, la familia tipográfica fue ampliada y rebautizada como «Univers Next».

En este proyecto se han utilizado las siguientes versiones: Linotype Condensed Light y Linotype Condensed Bold

Fuente 3:

Nombre de la fuente. Futura.

Autor/diseñador. Paul Renner para Bauer Type Foundry.

Año. 1928.

Grupo de clasificación. Palo Seco. Geométrica.
Aplicación/uso de la tipografía original. Textos y títulos.

Fuente 4:

Nombre de la fuente. Dolly.

Autor/diseñador. Bas Jacobs, Akiem Helmling, Sami Kortemäki para Underware.

Año. 2001.

Grupo de clasificación. Romana «antigua».

Aplicación/uso de la tipografía original. Tipografía concebida para diseño editorial. La versión Bold es idónea también para títulos.

Dolly se utiliza en las versiones Normal y Bold.

Fuente 5:

Nombre de la fuente. Rockwell.

Autor/diseñador. Frank Hinman Pierpont para Monotype.¹

Año. 1934.

Grupo de clasificación. Egipcia.

Aplicación/uso de la tipografía original. Rotulación.

Rockwell se utiliza en las versiones Light y Bold.

4.6.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.6.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Celeste. Figuras 7 y 8.

Construcción de la letra, trazado

El diseño parte de las formas de los tipos de Transición, pero su trazado no es caligráfico y el énfasis es vertical. No hay un gran contraste entre los trazos finos y gruesos. Los remates son rectilíneos, de forma triangular en los pies y ligeramente inclinados en los de cabeza. La forma de la gota acaba cortada en ángulo. Esto se repite en las letras «f», «g», «a» y «r».

Forma y contraforma

Los ojos internos son abiertos y forma y contraforma se compensan ópticamente.

Proporciones y estructura básica

Construcción basada en las formas geométricas simples. Vemos cómo, por ejemplo, el ancho y el alto de las letras «x» y «o» encajan en un cuadrado. Las mayúsculas, sin embar-

¹ La versión original de esta tipografía fue creada en 1910 por la fundición Inland con el nombre de Litho Antique. En los años 20, Morris Fuller Benton le añadió nuevos pesos y fue publicada en 1931 como Rockwell Antique. Más tarde, en 1934, la Monotype Corporation le encargó a Frank Hinman Pierpont una revisión de la Rockwell que incluía algunos ajustes de pesos y espaciado.

Figura 7. Tipografía Celeste Regular.

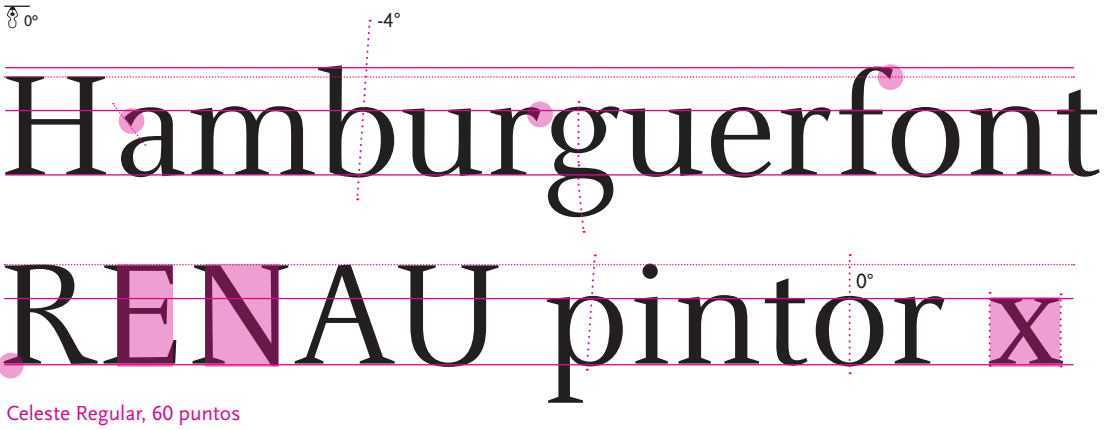


Figura 8.



Diferenciación y homogeneización.
Algunos rasgos y formas nos permiten diferenciar rápidamente unas letras de otras. Es el caso de la «a» humanística, de dos pisos, o la gota de la «g» que nos permiten diferenciar ambas letras de la «o».

Vemos como la repetición de rasgos ayuda a generar un todo coherente. La repetición en las formas de los fustes y arcos genera una cadencia o **ritmo**, que facilita la lectura.

Fuente: Elaboración propia.

go, se construyen en una caja más estrecha que el cuadrado, pero manteniendo las proporciones clásicas. Esto es: algunas letras son muy anchas como la «M» o la «O» y otras estrechas como la «E», «P» o la «R».

Sin embargo, no hay rigidez en la estructura vertical. Así, se observa en las minúsculas que los ejes verticales oscilan ligeramente para que el conjunto resulte más dinámico.

Altura de la x

La altura de la x es media. Se hacen evidentes los ascendentes y los descendentes.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las mayúsculas tienen una altura menor que las ascendentes; esto hace que su presencia sea discreta y su peso visual esté compensado cuando conviven con las minúsculas.

Espesor y color tipográfico

La ausencia de trazos finos hace que tenga un aspecto robusto y que produzca una mancha tipográfica con un tono gris medio, adecuado para la lectura.

Principios de homogeneización y diferenciación.

Las formas de la «g» y de la «a» de dos pisos, así como algunos rasgos nos permiten diferenciar rápidamente aquellos glifos que el ojo puede confundir. Por otro lado, la repetición de algunas formas unifican y dan coherencia al conjunto de la tipografía. **Figura 8.**

Linotype Univers. Figura 9.

La relevancia del diseño de la Univers en la historia de la tipografía bien merece un detallado análisis de su forma en la versión Regular para entender las formas de la Condensed.

Construcción de la letra, trazado

Las formas de esta palo seco no se basan en el trazado lineal propio de las tipografías anteriores a su tiempo, sino en el conocimiento profundo que Frutiger tenía de las formas de escritura manual. De hecho, el diseñador se propuso dibujar el alfabeto prescindiendo de las herramientas utilizadas para ello (compás, escuadra, tiralíneas...), para abandonar cualquier expresión puramente tecnológica (Frutiger, 2002).

Forma y contraforma

Los espacios internos y los externos se igualan. Cuanto menor es el blanco interno, menor es también el espacio entre caracteres como se aprecia en la versión condensada. Los criterios para equilibrar los blancos son diferentes según sea regular o condensada, pero siempre se procura que queden compensados. Por ejemplo, las aberturas de las letras «c», «s» y «a» es mayor en la versión condensada. **Figura 10.**

Proporciones y estructura básica

Como se ha apuntado, la tipografía Univers no se basa en un modelo anterior, sino en un minucioso trabajo de ajustes ópticos que van a determinar su esqueleto, sus proporciones

y la forma de sus trazos. El resultado: una tipografía ancha y bien proporcionada sobre una estructura humanista. El cambio de anchura en la condensada supone un 74 % con respecto a la regular.

Altura de la x

La altura de la x es elevada y los ascendentes y descendentes son cortos.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las minúsculas son altas comparativamente con las mayúsculas, para dar uniformidad y que las palabras con mayúsculas en medio de la línea no resalten tanto.² Las alturas de las versales y los ascendentes se igualan para ello.³

Espesor y color tipográfico

La versión Regular genera un tono gris. El trazado con sutiles cambios de grosor proporciona un color homogéneo y agradable al ojo hasta en tamaños pequeños. **Figura 12.**

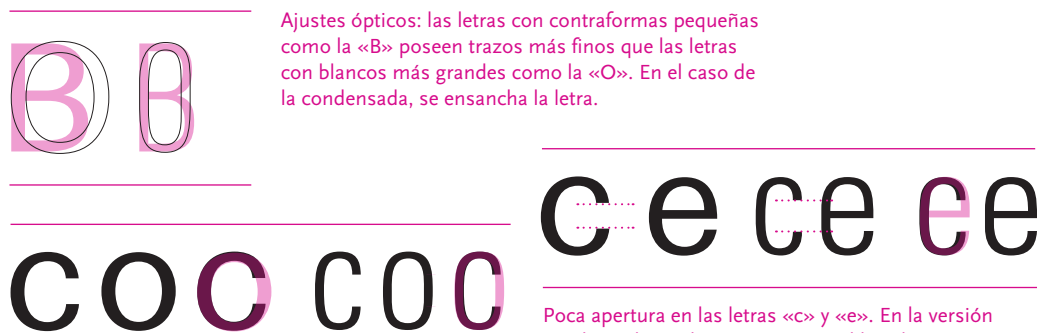
Principios de homogeneización y diferenciación.

La repetición en la forma de los arcos y las astas, así como en las terminaciones genera un ritmo y una cadencia placenteras, contribuyendo, además, a percibir el conjunto como un todo coherente. La estructura humanística de la «a» de dos pisos, así como de otras letras del alfabeto contribuye también a la diferenciación de los signos.

2 En alemán, hay una mayúscula al principio de cada sustantivo.

3 En la mayoría de las tipografías diseñadas para texto, las versales son más bajas que las ascendentes para que no se hagan tan evidentes y que no se pierda la unidad visual.

Figura 10. Ajustes ópticos.



Ajustes ópticos: las letras con contraformas pequeñas como la «B» poseen trazos más finos que las letras con blancos más grandes como la «O». En el caso de la condensada, se ensancha la letra.

Ajustes ópticos: la «c» es más estrecha para que el blanco que entra por la derecha no se aprecie tanto.

Fuente: Elaboración propia.

Poca apertura en las letras «c» y «e». En la versión condensada se abre más para equilibrar los espacios internos que quedarían excesivamente cerrados. También se observa como la letra «e» es más ancha que la «c» para compensar los blancos internos.

Figura 11. Tipografías para títulos utilizadas: Futura, Rockwell y Dolly.

REPÚBLICA, **fotomonta**
agt agtlx

Tipografía Futura. Formas geométricas muy evidentes. Proporciones de la lapidaria romana en las mayúsculas. Si se compara con una palo seco humanística, se observa como han desaparecido de algunas letras clave, como la «a», la «g» o la «t», los rasgos propios de su trazado caligráfico.

Renau,
fotomontador

Tipografía Rockwell

Algunas letras con formas derivadas de la escritura caligráfica (a, t); remates cuadrangulares y medios. La altura de la x es muy elevada.

Renau, fotomontador
nw

Tipografía Dolly

Estructura de romana antigua. Destaca su trazado rico en sutiles curvaturas y la presencia de remates asimétricos.

Función **Función**

Tipografías Celeste Regular y Futura Bold, 36 puntos.

Gran contraste formal entre ambas por su diferente proporción, estructura, peso y altura de la x.

Contrast **Contrast**
Contrast **Contrast**

Tipografías Univers Light

Condensed, Futura Bold y Rockwell, 36 puntos. Gran contraste formal entre ambas por su diferente proporción y peso. Univers y Rockwell tienen en común el esquema humanístico. La altura de la x es similar.

Armonía **Armonía**

Tipografías Celeste Regular y Dolly Bold, 36 puntos.

Contraste por peso. Estructura, proporciones y altura de la x similares.

Fuente: Elaboración propia.

Tipografía de títulos

Figura 11.

Las tipografías que a continuación se describen aparecen como grandes títulos o como títulos. En cualquier caso, no conviven en la misma línea con la tipografía de edición.

Futura

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Las letras están construidas a partir de formas geométricas simples: cuadrado, círculo y triángulo. Sin embargo, las proporciones se ajustan más a las de una romana. Los trazos son monolineales, pero con sutiles cambios en la modulación. Los trazos ascendentes son largos y evidentes. La altura de la x es media. La Futura se diferencia de otras palo seco en que construye en base a una serie de módulos, mientras que otras familias mantienen el esqueleto y el *ductus* humanístico de las romanas.

Cuando se combinan las tipografías Futura y Celeste se produce un gran contraste por las diferencias de espesor, forma y estructura interna entre ambas familias. Lo mismo ocurre cuando es la Univers la tipografía de lectura. En este caso, se añade además un gran contraste entre las proporciones. **Figura 11.**

Dolly

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Dolly es una *serif* contemporánea con una estructura caligráfica propia de las tipografías romanas. Posee unas equilibradas proporciones y un escaso contraste entre los trazos finos y gruesos. Los remates son redondeados y asimétricos. Su trazado, en general, es rico en suaves formas onduladas (florituras), que adquieren protagonismo cuando la tipografía se emplea en tamaños grandes.

Dolly se utiliza en su versión Bold cuando aparece junto a la Celeste. En este caso, el contraste se produce solo por espesor, porque ambas familias son similares en estructura, proporciones y altura de la x.

Rockwell

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Su trazado es geométrico y monolineal de proporciones ligeramente estrechas. Algunas letras conservan las formas propias de la escritura caligráfica, como es el caso de la «a» o la «l». La altura de la x es elevada y los ojos grandes. Los remates son cuadrangulares, sin enlazar y largos en algunas mayúsculas como la «L». Una particularidad de esta familia son los remates medios de algunas letras como la «h», la «n» o la «m».

La tipografía Rockwell Bold aparece en títulos, acompañando a la Univers Light Condensed cuando esta se utiliza como tipografía de lectura en los anexos. Entre ambas se produce una relación de gran contraste por las diferencias de proporción y peso. Sin embargo, comparten estructura humanística y altura de la x.

4.6.4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Para el análisis del uso de la tipografía se han seleccionado dos tipologías de página según sean las tipografías y las retículas utilizadas. La primera corresponde a aquellas en las que aparecen textos largos, citas y notas al pie con Celeste y Univers Condensed. En la segunda tipología, la tipografía utilizada en los textos largos es la Univers Condensed. **Figura 12.**

La palabra

En general, tanto en el texto compuesto con la tipografía Celeste como con la Univers, se observa un equilibrado espaciado entre los caracteres. En el caso de la Univers Condensed, la palabra presenta un correcto ajuste entre el blanco interno de los caracteres y el espacio entre ellos. Sin embargo, esto funciona mejor en los cuerpos pequeños. Cuando el cuerpo es más grande, se hace evidente el espaciado entre letras. En ambas tipografías, la mancha tipográfica que genera la palabra es homogénea, tanto en los cuerpos pequeños (citas y notas), como en el de lectura.

El espaciado entre palabras

El texto tiene un color tipográfico homogéneo en ambas tipologías. Pero se producen ríos en los siguientes casos:

- en los textos de las notas a pie cuando aparecen varias palabras largas seguidas;
- cuando el texto está compuesto en negrita (ver página 26, como ejemplo).

La interlínea es mayor que el espaciado entre palabras en todos los casos, por lo que las líneas de texto se perciben con nitidez. La relación entre la interlínea y el espacio entre palabras es equilibrada.

La línea

Las elecciones de la retícula se adecua a las diferentes tipologías de texto y a la temática del libro. Cuando el texto es extenso, el diseñador ha optado por una caja ancha, mientras que para los textos más breves como los apéndices, los pies de foto o las notas al pie, la caja se estrecha. Esto facilita la diferenciación y la localización haciendo, además, más dinámica la página. **Figura 12.**

Este apartado se va a analizar según la retícula y el cuerpo utilizados:

- Retícula básica: tipografía Celeste, 10,5 puntos de cuerpo y 12 puntos de interlínea; 104 caracteres/línea; entre 11 y 19 palabras/línea. El número de caracteres por línea excede lo recomendado para una fácil lectura. La línea es demasiado ancha para el tamaño del cuerpo utilizado. El diseñador, en este caso, está haciendo prevalecer más el criterio estético que el funcional, ya que el texto solo va a ocupar una doble página. Podemos ver ejemplo de esto en las páginas 18 y 19. **Figura 5.**
- Retícula 1: tipografía Celeste, 10,5 puntos de cuerpo y 12 puntos de interlínea; 70 caracteres/línea; entre 11 y 12 palabras/línea. El número de caracteres y de palabras por línea es adecuado en relación al tamaño del cuerpo. En el caso de las citas, cambia el tamaño del

cuerpo y la caja se reduce: tipografía Celeste, 9,5 puntos de cuerpo y 12 puntos de interlínea; 57 caracteres/línea; entre 8 y 10 palabras/línea. El número de caracteres y de palabras por línea es adecuado en relación al tamaño del cuerpo. Las notas al pie también están compuestas en caja estrecha: tipografía Univers Condensed Light, 7,5 puntos de cuerpo y 9 puntos de interlínea; 52 caracteres; entre 8 y 10 palabras/línea. El número de caracteres y de palabras por línea es adecuado en relación al tamaño del cuerpo. Podemos ver ejemplo de esto en las páginas 26 y 27.

- Retícula 2: tipografía Univers Condensed Light, 9,5 puntos de cuerpo y 12 puntos de interlínea; 58 caracteres; entre 9 y 11 palabras/línea. El número de caracteres y de palabras por línea es adecuado en relación al tamaño del cuerpo. Ver páginas 410 y 411. **Figura 12.**

La interlínea

En las dos tipografías utilizadas la altura de la x es elevada. Por ello se requiere una interlínea generosa.

La relación entre el ancho de la caja de texto y la interlínea es equilibrada, en general. Podríamos señalar que cuando la caja se ajusta a la retícula básica y, por tanto, la caja de texto es mayor, convendría una interlínea más amplia. En el caso de las citas, el cuerpo se ha reducido, pero la interlínea se mantiene igual que en el texto. El diseñador ha querido mantener la rejilla base de todo el documento para no producir desajustes en la vertical.

El tamaño del cuerpo

El cuerpo varía entre 7,5 y 10,5 puntos, siendo el menor sólo aplicado a los textos más breves y de menor relevancia en la jerarquía establecida. En el caso de la tipografía Univers, gracias a la elevada altura de la x, resulta legible en tamaños muy pequeños a pesar de ser condensada y fina.

En todas las tipologías de texto que hay en el libro, el tamaño de cuerpo seleccionado resulta adecuado para la lectura y para el público al que va destinado.

Tipo, forma y color

La tipografía solo aparece sobre fondo de color en algunos títulos. Por tanto, no hay nada destacable en este aspecto.

La caja tipográfica. Formas tipográficas: tipos de párrafo, sangrías, capitulares, ect.

Aparecen los siguientes tipos de justificación:

- Composición justificada. Todos los textos largos están compuestos con el párrafo justificado.
- Bandera derecha o texto justificado a la izquierda. En bandera derecha aparecen los créditos de las primeras páginas, los pies de foto y la bibliografía.
- Justificación al centro. Se componen así el «Índice» y los pies de foto de las obras de Renau. Tanto en los textos largos, compuestos con Celeste como en Univers, se utiliza la sangría de primera línea para «marcar» los párrafos. **Figura 12.**

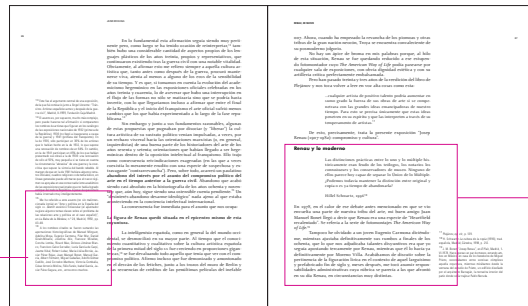
En la retícula 2, la sangría de primera línea es menor, como el ancho de la caja.

Figura 12. La caja tipográfica: Espaciado entre letras y palabras. La línea y el interlíneado.

líneas generales puede afirmarse que el nuevo régimen se apoyaba en ese conservadurismo académico de las exposiciones nacionales que no había logrado extirpar del todo la República. A pesar de que ésta lo había intentado muy inteligentemente.

15 Me he referido a este asunto (no sin malintencionada ironía) en "Arte y política en la España del siglo xx. *Sketch* escénico finisecular (el apuntador sugiere algunos temas claves sobre el problema de las relaciones arte y política en el caso español)", en *La Balsa de la Medusa*, n.º 24, Madrid, 1992, pp. 43-48.

16 A los nombres citados se fueron sumando las aportaciones historiográficas de Manuel Minguet, Adelina Moya, Eugenio Carmona, Pilar Mur, Daniel Giralt-Miracle, Josefina Alix, Francesc Miralles, Concha Lomba, Ricard Mas, Dolores Jiménez Blanco, Francisco Calvo Serrallier, Lucía García de Carpi, Jaume Vidal, Robert Lubar, María Lluïsa Borràs, Javier Pérez Rojas, Juan Manuel Bonet, Manuel García, Albert Forment, Miguel Cabañas, Adolfo Gómez Cedillo, José Corredor-Matheos, Victoria Combalía, César Antonio Molina, Félix Fanés, Isabel García, Javier Pérez Segura, etc., entre otros muchos.



Páginas 26 y 27 en miniatura y detalles.
 Tipología de página 1/Reticula 1.
 Texto: Celeste Regular, 10,5/12 puntos.
 Cita: Celeste Regular, 9,5/12 puntos.
 Notas al pie: Univers Condensed Light, 7,5/9 puntos.

En las notas a pie, se producen ríos cuando coinciden varias palabras largas en el mismo renglón, debido al justificado. La relación entre el tamaño del cuerpo y el ancho de la línea es equilibrada. El número de caracteres por renglón resulta adecuado para la lectura continua.

Para «señalar» los inicios de párrafo se utiliza una amplia sangría de primera línea.

Fuente: Elaboración propia.

Renau y lo moderno

Las distinciones prácticas entre lo uno y lo múltiple históricamente eran feudo de los teólogos, los notarios los *connaisseurs* y los conservadores de museo. Ninguno de ellos parece hoy capaz de separar lo Único de lo Múltiple. ¿Podemos todavía mantener la distinción entre original y copia o es ya tiempo de abandonarla?

Hillel Schwartz, 1996¹⁸

En 1978, en el calor de ese debate antes mencionado en que se vio envuelta una parte de nuestra tribu del arte, mi buen amigo Juan Manuel Bonet llegó a decir que Renau era una especie de "Heartfield recalentado". Se refería a la serie de fotomontajes *The American Way of Life*.¹⁹

Tampoco he olvidado a un joven Eugenio Carmona diciéndome, mientras ajustaba definitivamente sus rumbos a finales de los ochenta, que lo que nos adjudicaba talantes disyuntivos era que yo seguía apostando tercamente por Renau, mientras que él lo hacía ya definitivamente por Moreno Villa. Acabábamos de discutir sobre la pertinencia de la figuración lírica en el contexto de aquel larguísimo

¹⁷ Plejánov, *op.*

¹⁸ H. Schwartz: española, Madrid

¹⁹ J. M. Bonet: VI-1978. Hace años en México, Prieto, recorda



Páginas 410 y 411 en miniatura y detalle. Tipología de página 2/Retícula 2:
 Texto: Univers Condensed Light 9,5/12 puntos.

1. Se compara en la imagen la línea con track = 0 con la línea del texto de la página.
2. Se aprecia, en general, un espaciado amplio entre caracteres cuando la Univers Condensed se utiliza en tamaño de lectura (9,5 puntos).

Fuente: Elaboración propia.

“Fundamentaciones de la crisis actual del Arte” Revista ORTO. Año I, n.º 1, Valencia, 1932, pp. 41-44

I

Incompatibilidad ambiente

- 1 Acaso a primera vista aparezcan las consideraciones en que desenvuelvo el presente estudio como de un carácter demasiado general y de un interés poco inmediato a la materia esencial de su contenido, pero a poco que recapacitemos sobre la equívoca situación actual del problema del Arte, nos encontraremos ante la necesidad de apelar al concurso de más y más lejanas consideraciones, si es que queremos obtener alguna certeza sobre nuestra situación y posibilidades actuales con respecto al Arte, con cuyo objeto intento una serie de estudios desde diferentes puntos de vista, dada la gran complejidad de la materia que abordamos.
- 2 En el de hoy me limitaré a dar, con la mayor síntesis posible, una idea sobre la incompatibilidad vital del actual medioambiente con el concepto más genuino del Arte, aprovechando, al mismo tiempo, de esta circunstancia para dirigir nuestra atención hacia aquellos elementos primordiales que deben siempre fundamentar a éste, si no quiere ser inconsecuente a su más legítima esencia.

En el de hoy me limitaré a dar, con la mayor síntesis posible, una idea sobre la incompatibilidad vital del actual medioambiente con el concepto más genuino del Arte, aprovechando, al mismo tiempo, de esta circunstancia para dirigir nuestra atención hacia aquellos elementos primordiales que deben siempre fundamentar a éste, si no quiere ser inconsecuente a su más legítima esencia.

Al revisar el sentido de ordenación en que hoy encontramos valorizados los diversos elementos constitutivos de la gran complejidad cósmica, la nota más característica que apreciamos es asumida por un sentido eminentemente egoísta que ha predominado en esta jerarquización, en razón directa con la medida en que estos diversos elementos concurren a fundamentar el interés individual.

Por esta ordenación se van va-
 mentos en un sentido ordinal de
 forma que cada elemento (econom
 arte) encuentra su propia intuición
 sintética del contenido de todos s
 alguno puede considerarse cada u
 como un todo absoluto en sí mismo
 dencia orgánica que los relaciona
 ley vital.

De esta escala elemental po
 dos diferentes del concepto de va
 obediencia a una relación de categ
 su total contenido, sino a un mism
 esencialmente ligado a nuestra pro

El concepto de valor es abso
 gradación categórica, porque em
 profunda con que a nuestras divers
 los diversos elementos, su conteni
 cuantitativa.

El primer sentido del valor est
 tras necesidades materiales, y en
 circunstancia sólo consideraremos c
 mentos de orden primario que a es
 respondan (economía, sexo), mient
 sólo corresponderá a las necesidad
 (ciencia, filosofía, arte).

Como bien vemos, en nuest
 aparecen por parte alguna los conc
 tivos de más y menos, porque ha si
 relativo del valor.

Cuando una necesidad mater
 todo el contenido posible del valor
 tido que le hemos asignado, sin e
 este primer sentido es más y aquel
 evidentemente no pueden impulsa

Figura 13. Ejemplos de diacrisis tipográfica y lectura.

Renau, de nuevo

Jaime Brihuega
Universidad Complutense de Madrid

LA POLÉMICA DE NUEVA CULTURA

VV. AA., "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto", Nueva Cultura, Valencia, núm. 2, II-1935

Futura Bold y Book. Diacrisis con tamaño y estilo en los títulos del primer artículo. Uso de diacrítico exógeno en los títulos de los textos del Apéndice Documental.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. José Narro Robles

Secretario General
Dr. Sergio M. Alcocer Martínez de Castro

Secretario Administrativo
Mtro. Juan José Pérez Castañeda

Coordinador de Difusión Cultural
Mtro. Sealtiel Alatríste y Lozano



HANNAH HÖCH, Cut with the Kitchen Knife through the last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany, 1919-1920
Fotomontaje y collage, 114 x 90 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Textos de la página de derechos y pie de foto. Diacrisis tipográfica para diferenciar las diferentes tipologías de texto.

Fuente: Elaboración propia.

Lectura en mosaico. Los diferentes tipos de texto están «señalizados» para que el lector haga su propio itinerario de lectura según su interés.

Renau y el arte de la música

Francesc Bodí
Productor musical

...el contenido crítico-anticofrista que entonces levantamos sigue en pie, dista mucho de haber sido deteizado, y mucho menos derregado... Un prólogo actual y honesto deberá ser algo desde muy adentro lo que fue Nueva Cultura, es decir, no un requiem a una ruina, sino un como decíamos ayer..."

J. Renau, "Notas al margen de Nueva Cultura", Agosto 1973 - Octubre 1974

Quizás una de las facetas más ignoradas de la historia de la Segunda República Española en lo referente al arte y la cultura sea la de sus logros y realizaciones en materia musical. El antecedente de tal situación es el genocidio cultural practicado por el régimen franquista con el asesinato y destierro de toda una generación de compositores, intérpretes, musicólogos, críticos y gestores, con los consiguientes cuarenta años de silencio —músicos reducidos al silencio— impuesto a los que sufrieron el exilio interior y con ellos a toda la sociedad española. Un reconocido musicólogo como Antonio Gallgo nos ofrece una resena de su paso por la Cátedra de Musicología del Real Conservatorio de Música de Madrid:

Todo va he tenido que sufrir épocas en que lo más "moderno" que podía investigar un musicólogo español terminaba en el siglo XVII. El su era altamente sospechoso y el la —el music— simplemente no existía. Por otra parte, la prebendaria eclesiástica de gran parte de nuestros maestros (Anglés, en el Instituto Español de Musicología de Barcelona, Robles en Madrid, López Calvo en Santiago de Compostela, etc) personala con gran naturalidad un alto número de trabajos sobre música efigencia de la que tan repñitos están nuestros archivos."

Josep Penas, república de Nueva Cultura, núm. 10 bis, Valencia, febrero de 1936

J. José Bodí, "Notas al margen de Nueva Cultura", en Nueva Cultura, número cinco y suplemento especial: Gaceta musical, vol. 1, Madrid, mayo 1936; AC - Ediciones Lumen 1971 y 80.

Antonio Gallgo, "Caricivos para una historia", Boletín del Real Conservatorio de Música, Valencia, Boletín Publicación, 2002, p. 75.

Tipografía de títulos

Jerarquía en el interior del libro

La tipografía y la retícula contribuyen a situar al lector en las diferentes partes de la publicación. Pero son también los cambios en la elección de la tipografía y en los tamaños del cuerpo, los que determinan los niveles de importancia y las tipologías de los textos. Los recursos diacríticos que se han utilizado en los títulos y titulillos son los siguientes:

- Diferenciación por cambio de estilo (normal-negrita; normal-cursiva; caja alta-baja, etc.) **Figuras 6 y 13**.
- Diferenciación por cambio de tamaño de cuerpo y por contraste de tamaño. Como ejemplo, el «Índice». **Figuras 3 y 4**.
- Diferenciación por cambio de tipografía. Se utiliza repetidamente este recurso. Los títulos y los titulillos en una familia, y los textos largos en otra. **Figura 6**.
- Diferenciación por separación de espacios en la vertical.

El inicio de los artículos está «señalizado» con el gran tamaño de la composición tipográfica de los títulos. Sin embargo, en las portadillas que marcan el inicio de los periodos artísticos de Renau, los títulos son más pequeños.

Diacríticos exógenos solo se utilizan en las páginas finales. Los títulos de la sección del «Apéndice Documental», por ejemplo, se apoyan en manchas y filetes rojos. **Figura 13**.

Cubierta

Se trata de una cubierta de carácter expresivo, tanto en elección de la imagen como en la composición tipográfica.

El uso de la tipografía tiene, en este caso, una doble función lingüística e icónica. La composición supuso un reto para los diseñadores por varias razones: por una parte, el título es muy largo y, por otra, debía funcionar como imagen de identidad en numerosos y muy diversos soportes, tanto publicitarios como de *merchandising*, sola o acompañada de una imagen.


Finalmente se utilizaron varios recursos:

- combinación de una tipografía geométrica y una caligrafía que produce un gran contraste formal;
- contraste por estilos, fina y negrita, para el título principal;
- composición de los elementos estableciendo varias direcciones, una horizontal, otra vertical y una tercera en diagonal. Esta última le otorga gran dinamismo y potencia emotiva;
- el color rojo aplicado a la caligrafía hace todavía más energética la expresión del texto.

La jerarquía del título de la cubierta se establece por el tamaño del cuerpo y el color. La palabra Renau seguida de *compromís i cultura* están en el primer plano. A continuación vemos y leemos 1907-1982 y la palabra Josep.

En el lomo la composición tipográfica sigue los mismos criterios de contraste de tamaño y estilo pero se compone en una sola línea de abajo a arriba para los textos: *Renau (1907-1982): compromiso y cultura*.

Figura 14. Análisis ortotipográfico.



Páginas 22 y 23 y detalle.

Renau, de nuevo

Jaime Brihuega
Universidad Complutense de Madrid

1

Tengo un libro en las manos, lo que pasa es que no deja de mirarme¹

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado.

Karl Marx, 1852²

Desde 1974 tengo en mi poder la traducción española de la obra de Plejánov *Arte y vida social* que editó Fontamara.³ Es una edición que lleva en su portada, ironizando alrededor del famoso *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, una Gioconda con cara de sonriente Stalin. Es ese pequeño volumen que suele dormir, casi clandestinamente, en rincones oscuros y poco accesibles ya de muchas bibliotecas que se formaron por aquellos tiempos. En realidad es casi un libro legendario, y lo es doblemente. Ante todo porque, a decir de sus biógrafos y de él mismo, fue ésta la obra que, en su primera edición española, comenzó a orientar la trayectoria intelectual, ética y estética de Josep Renau en dirección al compromiso político y social; y en esto Renau fue un cabeza de serie.⁴ Pero también porque, reeditado un año antes de la muerte de Franco, aquel escrito que de alguna manera había formado parte de nuestra historia perdida se reencarnaba en tiempos en que desenterrar fragmentos del pasado histórico-cultural prebélico equivalía a seguir ajustando cuentas con la maquinaria represora del franquismo. No en vano, en el prólogo de la reedición de 1974 y después de advertir acerca de la falta de perspectiva sobre aspectos concretos de lo contemporáneo que pudiera tener una obra redactada en 1912, Rafael Argullol decía que lo más útil del texto de Plejánov era *“la validez contemporánea de los caminos por él empleados.”*⁵

2

JORGE PLEJANOV,
El arte y la vida social, 1934

3

4

5

1. Cita introductoria, en cursiva sería más correcta su composición. El autor, en versalitas.
 2. El diseñador no contempla la norma de la cursiva para los nombres propios y decide sus propios recursos diacríticos en tipografía, para diferenciar el tipo de información. Estos criterios se mantienen en todas las imágenes del catálogo.
 3. Uso de la cursiva para el título de un libro.
 4. Número volado para la nota a pie de página.
 5. Referencia bibliográfica. El apellido debe anteceder a la inicial del nombre.
 6. Uso de las comillas inglesas.
- Fuente: Elaboración propia.

Ortotipografía

Muchas son las tipologías de texto que aparecen en este volumen que merecen contemplar las reglas ortotipográficas básicas. Analizarlas todas nos ocuparía un capítulo entero y no es el objeto de este análisis; por tanto, nos vamos a fijar en la composición de una página para verificar si el diseñador las ha tenido en cuenta.⁴ **Figura 14.**

- Uso de los signos: Nos fijamos en las comillas. Se utilizan comillas inglesas en vez de latinas bajas, según recomienda Martínez de Sousa (2004), aunque, en España, el uso de las primeras empieza a ser menos frecuente.
- Uso de la cursiva. Se tiene en cuenta para los títulos de las obras, los anglicismos, los nombres propios, etc.
- Citas y citas textuales. Compuestas según norma, con sangrado y en un cuerpo menor que el de lectura. Las citas de inicio de artículo aparecen en regular, pero deberían ir en cursiva (ver páginas 23, 27 y 29). Sin embargo, sí se tiene en cuenta que el autor de las mismas se componga en versalitas.

4.6.4.2.3. Lectura y legibilidad

Con todo lo visto anteriormente, se puede afirmar que los textos largos son legibles, tanto los compuestos en romana como los de palo seco.

Emil Ruder citado por Frutiger (2002) resume las cualidades de la Univers así: «La sutileza de la forma, el justo cambio de grueso, su vínculo con el desarrollo tradicional de la escritura y su ejecución perfecta hasta en los cuerpos pequeños, permiten una excelente lectura» (p. 61).

La distintas tipologías que encontramos en la página, y la estructura de la retícula que las separa, generan una *lectura en mosaico*. Y la diferenciación por tamaño, posición o tipografía permite al lector una rápida localización. **Figura 13.**

4.6.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma

4.6.4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición

Celeste

Como se comentaba en apartados anteriores, Celeste fue concebida para su aplicación en textos largos. Parte de la estructura de las romanas modernas pero sus trazos se engrosan para dar al tipo mejores condiciones de legibilidad y de reproducción. El propio Burke lo explica (Balius & Arrausi, 2001):

Al diseñar la Celeste, empecé partiendo de algunas ideas nuevas, pero me di cuenta de que estaba solamente innovando por el placer de innovar y que no tenía, en realidad, una idea capaz de generar

4 En este caso, un corrector fue el responsable de todas las cuestiones que tienen que ver con la ortotipografía.

una nueva categoría de tipo. Así que dibujé algunas letras a nivel de boceto, según la tradición de la tipografía moderna; poniendo mucho énfasis en la verticalidad de las formas, pero manteniendo algo de asimetría en la estructura de las letras, algunos vestigios de la forma caligráfica. Obtuve como resultado una tipografía que, de manera retrospectiva, quizás podía considerarse como un tipo de transición. Pero, de hecho, no consigue encasillarse dentro de ninguna de las categorías existentes en la clasificación tipográfica convencional. De alguna manera, esta es una intención que a menudo está en mi cabeza: desafiar las clasificaciones. Quizá no se trate de la mejor de las intenciones, pero me produce cierta satisfacción. Creo que una idea, aunque estilísticamente modesta, es ya valor suficiente para justificar la existencia de una nueva tipografía. Pero para dar al tipo Celeste mayor razón de ser, evité las partes demasiado finas que representan un problema en algunas versiones, como por ejemplo con la Baskerville y la Bodoni, cuando se imprimen, y, en la medida en que ya no se benefician durante la impresión, de la difusión natural de la densidad de la tinta mediante los antiguos procedimientos tipográficos. («¿Cuales crees tu que son los objetivos más importantes», párr. 2)

Estamos, por tanto, ante una familia con connotaciones históricas y con unas formas destinadas a cumplir una función práctica, pero diseñada desde una perspectiva contemporánea. Posee una serie de rasgos que la dotan de ritmo y de cierto aire actual. Es el caso de la forma triangular de sus remates o la graciosa forma de la oreja de la «g» minúscula. Con todo ello, se puede afirmar que Celeste comunica cierto clasicismo no exento de modernidad.

Univers

Como afirma Dopico (2009), a pesar de que Univers fue proyectada desde los principios de homogeneización, universalidad y racionalidad propios de su momento, no deja de tener unas referencias históricas evidentes: las grotescas del siglo xix. Sin embargo, Frutiger fue más allá al concebir el diseño desde la perspectiva de la lectura y dotar a la forma de todas las sutilezas ópticas necesarias para cumplir esta función. Por ello, Univers nos habla de

Figura 15. Aspectos semánticos. Relación con el contexto y la obra de Renau.



A la izquierda, página de índice en *D'Ací i d'Allà*, 175 (1933). Biblioteca del IVAM.

Dirección artística de Josep Sala. Desde 1933 la Futura fue el único tipo empleado para todos los textos de la revista.

Fuente: Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. Valencia: Campgràfic, p. 94.

Renau colaboró con varias publicaciones de carácter político como diseñador y como escritor.

Portada de la revista *Orto* Valencia, abril 1933.

Litografía, 24 x 17 cm.

Fuente: IVAM. Depósito Fundació Josep Renau.

Figura 16. Aspectos semánticos de la tipografía de la cubierta.

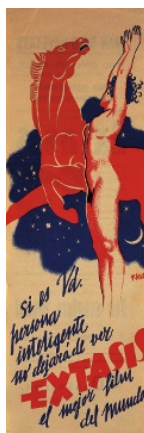


«Universitat de València y Ministerio de Cultura, 2007. Imagen coordinada y catálogo para la exposición del centenario del nacimiento de Josep Renau. Se utilizaron dos tipografías: una de palo, limpia y moderna, pero a la vez con ciertos rasgos de época, en alusión a la época de la república, y otra basada en la caligrafía del propio Renau. La ilustración elegida hace también referencia al activismo político del autor valenciano, que es uno de hilos argumentales de la exposición».*

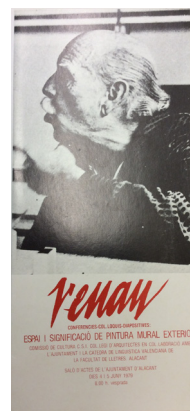
* Texto de la web del Estudio Ibán Ramón.
Fuente de las imágenes: Ibán Ramón.



Cuidado con lo que hablas, el espía oye, 1938. Litografía, 23 × 34,5 cm
Fuente: Ibán Ramón



Cartel para la película Éxtasis, 1935. Litografía, 35,2 × 11,6 cm
Fuente: IVAM. Depósito Fundació Josep Renau.



Folleto de las jornadas *Espai i significació de pintura mural exterior*, en las que participó Renau en Alicante en 1979. Fuente: IVAM. Depósito Fundació Josep Renau.

Para su rotulación se tomó la propia caligrafía del artista.

A la izquierda, otros ejemplos de la obra de Renau, donde la rotulación gestual es el principal recurso para la composición de los textos.

una época (los años 50), pero también comunica claridad y resulta más amable y dinámica que sus contemporáneas Folio y Helvetica.

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el criterio que prevaleció en la elección de ambas tipografías fue el funcional más que el semántico.

Tipografía de títulos

Más expresivas y emocionales son las tipografías elegidas para los títulos, aunque también con connotaciones históricas (a excepción de la Dolly). **Figuras 11 y 12.**

Futura

De todas las tipografías utilizadas, será la Futura la que más connotaciones históricas tenga para el lector. Las referencias al espacio y al tiempo, en este caso, son muy potentes. En su memoria están las imágenes de la Futura aplicada en publicaciones de los años 30 y en otros contextos, pero en la mayoría asociadas a la idea de lo moderno.

En años 30 el propio Renau inicia su etapa como impresor, diseña y escribe para publicaciones políticas. La Futura llegó a España casi inmediatamente después de su lanzamiento gracias a Neufville, la sucursal de la fundición Bauer en Barcelona (Córdoba, 2008). Los principios de La Nueva Tipografía están presentes en carteles, libros y publicaciones de esta década, así como en algunas de las revistas en las que directamente colaboró Renau como escritor o como grafista. Estamos hablando, por ejemplo, de *D'ací i d'allà* o de *Orto*, de la que fue además director artístico. **Figuras 15.**

Con todo ello, las asociaciones a los referentes culturales, sociales y también políticos son evidentes a la vista de esta tipografía. Pero, además, las formas geométricas y contundentes de la Futura Bold también están acordes con la obra y la personalidad del artista. La tipografía se hace sonora, como veremos en el siguiente apartado, por su forma y por su uso. Como contundente fue la voz y el pensamiento del propio Renau.

Futura se utiliza para títulos en todo el libro y en algunas secciones, como es el caso del «Índice». Es la tipografía que más presencia tiene a lo largo de toda la publicación.

Rockwell

La tipografía Rockwell también es contemporánea de Renau. En los años 20 y 30 se emitió una nueva remesa de tipos de trazo cuadrangular (Slab Serif), como variante de las letras geométricas de Palo Seco. Como en el siglo XIX, las Egipcias son muy populares y se aplican a menudo a folletos y otros trabajos semejantes. En el diseño gráfico de Renau también están presentes, aunque no tanto como las palo seco y las caligráficas.

Los remates cuadrangulares casi del mismo grosor que los trazos, su anchura y su estructura geométrica comunican, sobre todo en la versión Bold, contundencia, estabilidad y gran fuerza, mientras nos remiten a formas tipográficas de épocas y lugares lejanos.

Dolly

La Dolly es el diseño más reciente de los seleccionados para los títulos. Si bien fue diseñada para textos, ampliada en títulos nos muestra su particular trazado en los detalles. Sus formas redondeadas la hacen amable y fluida. Sus formas asimétricas y los remates triangulares le dan un aire informal, dinámico y contemporáneo.

Conviene aclarar, a pesar del análisis expuesto, que, como en el caso de las tipografías de edición, el diseñador no las eligió para esta publicación tanto por sus aspectos comunicativos (aunque sí en el caso de la Futura), sino por su función de diferenciación con respecto a las primeras. Insertando estas formas, se rompe con las anteriores y se marca de manera contundente la diferenciación. En ocasiones, para señalar que se cambia de época: en otras, para señalar que el contenido de los textos a los que se enfrenta el lector tienen otro carácter.

En cualquier caso, y en un segundo plano, se puede afirmar que todas ellas tienen en común unas formas peculiares, un trazado y un dibujo que remite a la diversidad gráfica de Renau.

Las tipografías de la cubierta

Aunque la Futura es la tipografía de títulos del libro, en la cubierta no se utiliza ya que se opta por utilizar la imagen de la exposición. Tanto para la identidad del evento como en la de la exposición, la tipografía elegida es la Neutra Text Bold.

Neutra fue diseñada por Christian Schwartz, en colaboración con Ken Barber y Andy Cruz, para House Industries en 2002. Está basada en los signos tipográficos que el arquitecto Richard Neutra incluyó en sus proyectos en los años 20 y 30. El equipo de tipógrafos recuperó las formas de algunas letras que Neutra desarrolló para la rotulación de sus edificios y diseñó el alfabeto completo en caja alta y baja.

Neutra remite a las tipografías geométricas de rotulación del *Art Decó*, el estilo que Renau abrazó en sus inicios como grafista. Por otro lado, los tipos geométricos del Movimiento-

Figura 17. Marca del evento.

Neutra Display Medium

Neutra Bold

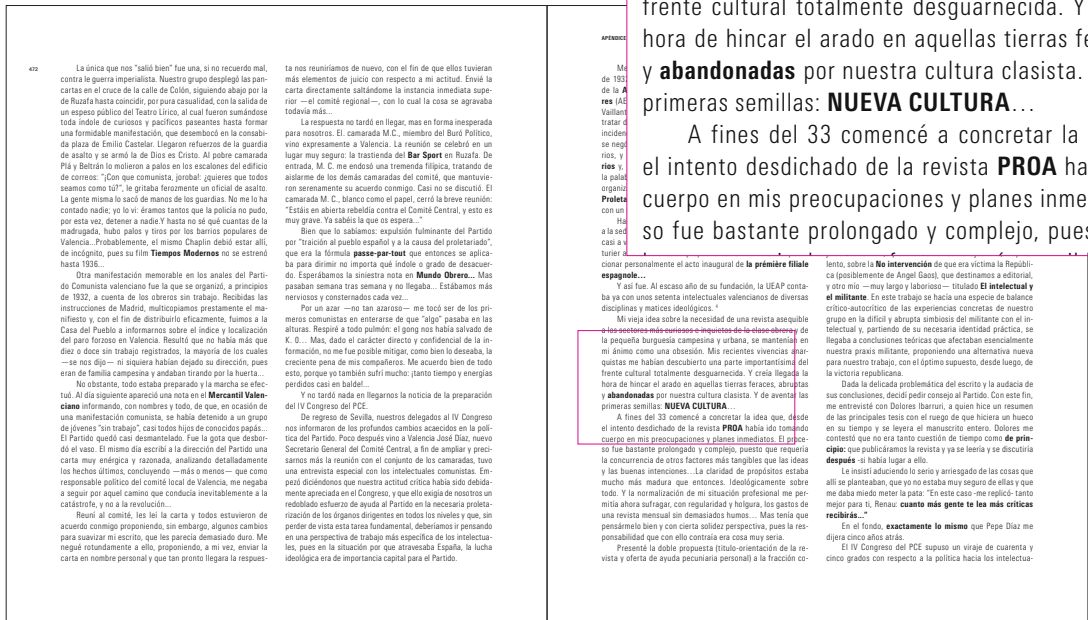


Neutra Display Bold

Reproducción vectorial de la caligrafía que imita la escritura del propio Renau.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 18. Ortotipografía.



Uso de la negrita para enfatizar algunos términos del texto, pp. 472-473.

Fuente: Elaboración propia.

Moderno se utilizaron, tanto en productos publicitarios como políticos, en España y en Valencia en los tiempos de la República.

La tipografía Neutra es, por tanto, referente de un estilo y un momento histórico muy identificables, pero además con el que de contemporaneidad que aportan los diseñadores de House Industries.

La caligrafía que completa la imagen de identidad de la exposición está basada en la escritura que aparece en muchas piezas del artista. Para reproducir el «gesto», los diseñadores buscaron ejemplos donde aparecieran las letras de la leyenda «compromiso y cultura», y trataron de aprender «cómo» rotulaba Renau. Incluso, como afirma Ibán Ramón, imitaron algunas «torpezas» que aparecen en los originales, como el trazo de salida o la modulación de la «a» para comunicar lo más fielmente posible la frescura de la rotulación de Renau y, a través de ella, su propio carácter y personalidad (Ibán Ramón, comunicación personal, 8 de julio de 2015).

4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Como se hacía mención en los apartados de «Retícula» y «La caja tipográfica. Formas Tipográficas», el estilo gráfico escogido para la composición de textos e imágenes es el Moderno. De nuevo vemos que hay un guiño a la composición de las publicaciones que Renau cono-

cía.⁵ Así, todos los párrafos son justificados creando una estructura de formas geométricas irregulares y asimétricas. Incluso en las páginas del «Apéndice Documental», el diseñador ha utilizado los filetes y las figuras geométricas de tal manera que nos recuerda el aspecto de algunas publicaciones contemporáneas a Renau.

En las páginas donde se presentan las obras del catálogo, la composición cambia. Las imágenes, y sus correspondientes pies de foto, se presentan centradas en la página en composición simétrica. No hay, por tanto, una intención de presentar la página siguiendo los preceptos del Movimiento Moderno en todo el libro, sino que, más bien, se pretende ordenar los elementos de forma racional sin un enfoque emocional ni referencial. Sin embargo, la composición no resulta monótona. En la retícula 1, por ejemplo, la composición de las notas a pie, unas veces cortas, otras más largas, genera bloques de diferentes tamaños que producen, a lo largo del recorrido de las páginas, movimiento y ritmo.

Sin embargo, al final del libro, en el «Apéndice Documental», hay un uso de la negrita destacable. En el texto se enfatizan algunos términos con este recurso tipográfico. Se trata de un escrito del propio Renau. En muchos casos, son nombres propios, pero, en la mayoría, el autor quiere que la palabra adquiera mayor volumen sonoro por la razón que sea.⁶ Se está contemplando, por tanto, en este recurso tipográfico un uso emocional de la forma. En la página se producen manchas más oscuras que, en conjunto, producen cierto ritmo gráfico.

Figura 18.

Tipografía de títulos

Figuras 4 y 6.

En los títulos principales, sin embargo, la intencionalidad es mayor. El tamaño es el principal recurso para dar expresión al texto en el índice y al inicio de los capítulos.

En el primer caso, el párrafo justificado al centro tiene gran impacto por el tamaño de los números de página. Como veíamos anteriormente, el contraste de tamaño es el principal recurso expresivo que nos introduce en el libro con gran fuerza. El color rojo aporta el «calor» y la energía de Renau por un lado, y el valor simbólico referente al partido político al que perteneció, por otro.

Los títulos de los capítulos (artículos) se componen en bandera derecha, ocupando toda la página en algunos casos. Lo que consigue el diseñador es hacer más fuerte el enunciado. Le está subiendo el volumen para marcar el inicio del artículo y presentar el tema de una manera potente.

En la retícula 2, los títulos se ajustan al ancho de la caja de texto. El planteamiento es menos expresivo pero más referencial. El uso de la Futura junto a los filetes remite a la composición de las publicaciones de la época a las que se ha hecho alusión. Figuras 5 y 12.

5 Y no hablamos solo de las editadas en España y en Valencia, ya que el artista tuvo acceso a revistas que se publicaban fuera de nuestras fronteras como *Arbeiter Illustrierter Zeitung*. En Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. Valencia: Campgràfic, p. 142.

6 En el texto original, ya apareció así. El diseñador del libro se limitó a respetar los recursos diacríticos establecidos por Renau.

En la cubierta y portada interior, la composición tipográfica es mucho más dinámica y expresiva que en el interior, por los recursos comentados en el apartado anterior.

4.6.4.4. Aspectos técnicos

La tipografía se imprime bien en todos los soportes. No hay problemas de legibilidad por interacción con fondos. La tipografía aparece en negro sobre fondo blanco, menos en algunas portadillas que se superpone a un fondo rojo. En esos casos, el gran tamaño del cuerpo evita que se reduzca la legibilidad por falta de contraste de luminosidad entre la forma y fondo.

Se utilizan diferentes tipos de papel para diferenciar el «Apéndice documental» del resto del catálogo. Esta parte, que se sitúa al final del libro, está impresa en un papel *offset*. El otro papel seleccionado es un Symbol Tatami. En ambos, la reproducción de los textos en todos los tamaños es buena.

La amplitud en los zonas de encuentro de los trazos, tanto en la tipografía Celeste como en la Univers, evita la acumulación de tinta. La simplificación geométrica de los remates y vértices garantiza la nítida reproducción de esas formas aun en tamaños muy pequeños.

Figura 19.

4.6.5. CONCLUSIÓN

Este libro se presenta como un proyecto para el diseñador de gran complejidad por la diversidad de elementos a componer y por ser una pieza más de un gran proyecto de imagen coordinada. De su análisis, y tras contrastar el mismo con su diseñador, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

Figura 19. Aspectos técnicos.

La amplitud en los zonas de encuentro de los trazos tanto en la tipografía Celeste como en la Univers, evita la acumulación de tinta. La simplificación geométrica de los remates y vértices garantiza la nítida reproducción de esas formas en tamaños muy pequeños.



Fuente: Elaboración propia.

- La tipografía adquiere un papel fundamental para diferenciar tipologías de texto y contenido, así como crear estructura.
- La elección de diversas tipografías con formas muy diversas aporta al libro gran riqueza estética, mientras que comunica que el libro también está compuesto por documentos muy diferentes entre sí.
- Las tipografías de texto se seleccionaron según un criterio más funcional que semántico.
- La forma de la tipografía de la identidad del evento marco y de la exposición es la que aporta mayor significación en el libro, ya que se refiere tanto al momento histórico como al artista y responde al hilo argumental de la exposición, que es la militancia política comprometida de Renau.
- La elección de la tipografía y su uso contribuyen a entender el proyecto global y a situar al espectador en cada una de las partes de la exposición y de las acciones del evento.

Por todo ello, la forma tipográfica es relevante para explicar al público la naturaleza del evento, del libro que tiene en sus manos y de los contenidos de ambos. 🌸

4.6.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- Arrausi, J. J. (2008). Univers y Helvetica, 50 aniversario. *Actas del 3 Congreso Internacional de Tipografía de Valencia. Glocal: Tipografía en la era de la Globalización*, (Valencia 20, 21 y 22 de Junio de 2008). Valencia: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.
- Balius, A. & Arrausi, J.J. (2001). Entrevista Christopher Burke. *Grr*, 8. Recuperado de: http://www.andreubalius.com/andreubalius_web%203.0/andreubalius/andreuo3_textos06.html
- Ballester, P. (2012). De visita: Ibán Ramón+Dídac Ballester. *Disseny CV*. Recuperado de: <http://dissencycv.es/grafico-i-editorial/de-visita-iban-ramondidac-ballester/>
- Celeste. A note on the development of the typeface. *Hiberniatype*. Recuperado de: <http://www.hiberniatype.com/Celeste/celeste.html>
- Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. Valencia: Campgràfic.
- Dopico, M. (2009). *Diseño y continuidad del Proyecto Moderno en una era global. Propuestas de un diseño tipográfico neomoderno*. (Tesis Doctoral). Universidad de Vigo.
- FF Celeste. *Myfonts*. Recuperado de: <http://www.myfonts.com/fonts/fontfont/ff-celeste/>
- Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Henestrosa, C., Meseguer, L., & Scaglione, J. (2010). *Cómo crear tipografías: Del boceto a la pantalla* (2ª ed.). Madrid: Tipo e.
- House Industries. The history of neutraface. *House Industries*. Retrieved from: <http://www.houseind.com/fonts/neutraface/neutrahistory>.
- Martínez de Sousa, J. (2004). *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón (Asturias): Trea.
- Myfonts. Rockwell. *Myfonts*. Recuperado de: <http://www.myfonts.com/fonts/mti/rockwell/>

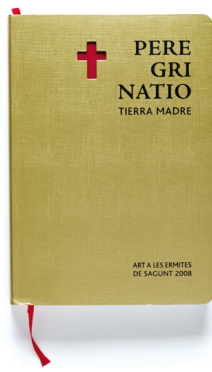
- Myfonts. (2008). Underware. *Creative characters. The faces behind the fonts*, 7. Retrieved from: <http://www.myfonts.com/newsletters/cc/200801.html>
- Perfect, C., & Austen, J. (1994). *Guía completa de la tipografía: manual práctico para el diseño tipográfico*. Barcelona: Blume.
- Ramón, I. (2008). Renau, compromís i cultura. *Ibán Ramón, diseñador*. Recuperado de: <http://www.ibanramon.com/personal/portfolio/renau-compromis-i-cultura/>
- Renau, J., Brihuega, J., Piqueras, N., & Universidad de Valencia. La Nau. (2008). *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura (3a ed.)*. Valencia: Universitat de València : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, (s. f). *Wikipedia*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad_Estatal_de_Conmemoraciones_Culturales.
- Underware. (2015). Dolly Pro. A book typeface with flourishes. *Underware*. Retrieved from: <http://www.underware.nl/fonts/dolly/styles>
- València Capital Cultural de la República 1937-2007. *Universidad de Valencia*. Recuperado de: <http://www.uv.es/cultura/v/efim/valenciaccpublicao7.htm>

4.7

*Peregrinatio
Tierra Madre. Art a las
ermites de Sagunt 2008*

4.7.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos



Título	Peregrinatio [Texto impreso] : Tierra Madre : art a les ermites de Sagunt 2008 : 17 juliol-15 setembre		
Autor/es	Fernando Castro Flórez, Tomás Ruiz Company		
Lugar/Editor/Año	Valencia: Conselleria de Cultura i Esport, D.L. 2008		
Impresión	Gráficas Vernetta	Nº de pág. / imág.	319 p. : il. col. y n.
D.L.	V.3366-2008	ISBN	978-84-482-4994-6
Formato y encuadernación	21 cm; rústica	Idiomas	Castellano, valenciano, inglés
Diseño	Canya Estudio	Maquetación	Canya Estudio

Tipología

Libro de arte /catálogo de arte/ libro institucional

Diseñador/es

La gráfica es del equipo del diseñador Pepe Canya, Quien ya había realizado el catálogo de las mismas características en la edición de 2006.

4.7.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.7.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

Este catálogo corresponde a la tercera edición del proyecto expositivo *Peregrinatio. Arte en las Ermitas de Sagunto*. Esta muestra nace en 2006 con la intención de confrontar un espacio reservado para el culto con el arte contemporáneo. Las piezas se emplazan en ocho ermitas del casco antiguo de Sagunto, convirtiendo el espacio de meditación religiosa en otro de reflexión artística.

El tema de la edición 2008, según lo explica Tomás Ruiz Company (2008) –coordinador de la exposición– al inicio del libro, hace referencia a: «...la mujer en todas y cada una de sus manifestaciones, pero con una mayor presencia tal vez de su condición de madre, origen de la vida y transmisora de la cultura local. No por casualidad hay una imagen de la Virgen en todas y cada una de las ermitas» (p. 20).

La exposición, que se exhibió en siete ermitas y el calvario de Sagunto durante los meses de julio a septiembre, presentó la obra de ocho mujeres, cinco de ellas valencianas: Carmen Calvo (Valencia), Soledad Sevilla (Valencia), Maribel Doménech (Valencia), Lorena Amorós (Murcia), Maite Mentol (Asturias), Mar García Renedo (Sevilla), Natuka Honrubia (Valencia) y Amparo Almela (Valencia).

4.7.2.2. Público objetivo

La exposición está destinada a un público muy amplio, que abarca la misma población de Sagunto, visitantes nacionales o extranjeros, o cualquier persona interesada en el arte y la cultura.

El catálogo, por su tipología de libro, corresponde a un perfil de lector muy específico. Se trata de una persona adulta con estudios superiores, interesada en el arte contemporáneo y que vive en las grandes ciudades.

4.7.2.3. Contexto socio-cultural

La muestra está organizada por la Conselleria de Cultura, a través del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana y con la colaboración del Ayuntamiento de Sagunto y la Fundación de la Ciudad de las Artes Escénicas. El libro se edita y distribuye en Valencia, pero va a estar presente en bibliotecas y museos de otros enclaves nacionales o internacionales.

4.7.3. MACROTIPOGRAFÍA

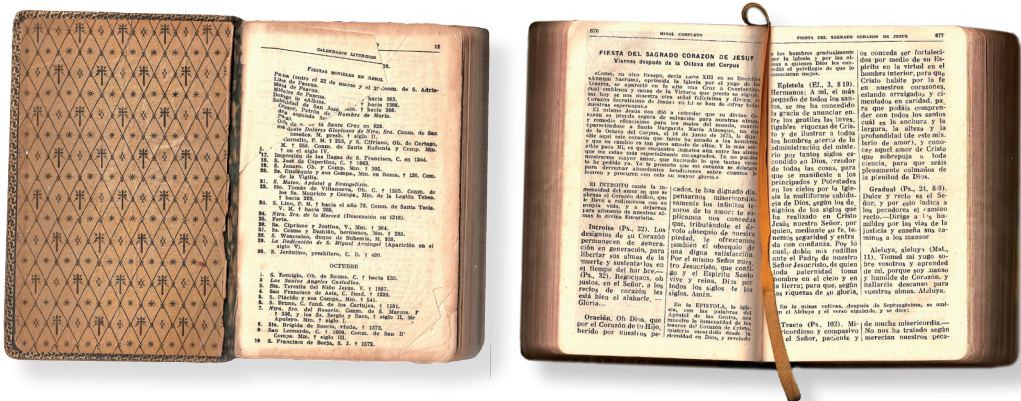
4.7.3.1. Formato

Libro cerrado: Alto: 21 cm Ancho: 14,8 cm.

4.7.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

Proporción de 1:1,418. Bastante próxima a $1:\sqrt{2}$, 1:1,414. Corresponde a la escala cromática de Bringhurst *quinta disminuida* y *cuarta aumentada*. Y resulta una proporción armónica. Esta proporción es un estándar europeo y era utilizado por los escribas medievales.

Figura 1. Misal de la década de 1950, anterior al Concilio Vaticano II. Los textos de la misa están en latín y castellano.



Formato: 9,8 x 15 cm. Proporción: 1:1,53
Impreso en tipografía. Combina palo seco para títulos y romana para el resto de textos. Tiene una retícula básica de una caja y otra de 2 columnas. Las columnas separan el texto en castellano y en latín.

Está impreso a dos tintas, siendo el segundo color rojo. Papel biblia, cantos redondeados y encuadernación piel con estampación dorada en los límites de una cenefa. Fuente de las imágenes: Elaboración propia a partir de libro original impreso.

Figura 2. Formato.

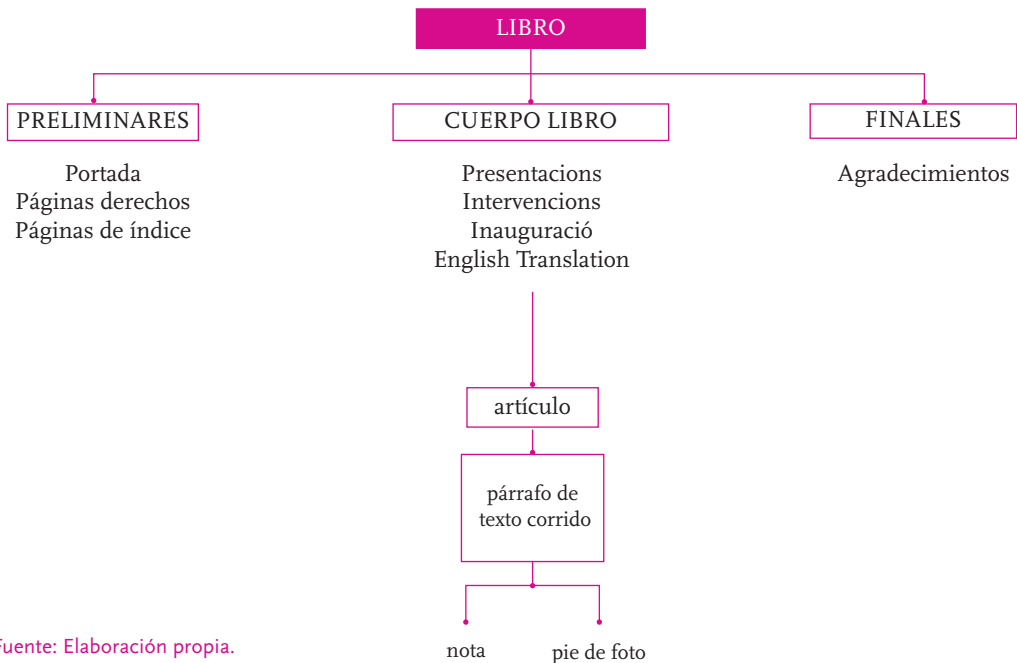


Esquema del aprovechamiento de papel:
Pliego impresión: 100 x 70 cm
Formato: 14,8 x 21 cm

Abajo la cubierta de la edición de 2009, también diseñada por Canya. El formato se repite para crear colección.

Fuente: By Canya Estudio.

Figura 3. Estructura interna del libro.



Fuente: Elaboración propia.

También atiende a un criterio de elección basado en los formatos estándar. El libro cerrado corresponde a un A5. Por tanto, se puede obtener un buen aprovechamiento del pliego de impresión (en un pliego de 90 × 65 cm, por ejemplo, se imprimen 16 páginas por cada cara, sin desperdicio de papel).

Por otro lado, se ha tenido en cuenta el formato de las ediciones anteriores para mantener el criterio de colección, aunque el diseño cada año sea distinto. **Figuras 2 y 15.**

4.7.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

No es tanto una relación funcional sino semántica. El libro debe ser de aspecto similar a un misal que, por su pequeño formato, permite un cómodo uso y transporte. El formato obliga a que tanto el texto como las imágenes tengan un tamaño reducido, lo cual no es muy frecuente en esta tipología de libros.

4.7.3.2. Estructura

Figura 3.

4.7.3.2.1. Guión de las partes del libro. Breve descripción

Externas:

La tapa consiste en una cubierta rústica de grueso cartón con los cantos redondeados y superficie de papel dorado con textura de tela. Su rigidez remite a la cubierta de tapa dura del misal tradicional, pero con una encuadernación contemporánea

Preliminares:

Las guardas son importantes en esta edición, por su color y por su textura. Recuerdan un entelado propio de una encuadernación tradicional. Además el libro tiene las siguientes preliminares:

- Portada,
- dos páginas de derechos,
- dos páginas de índice.

Cuerpo/bloque libro:

- Presentacions.
- Intervencions.
- Inauguració.
- English Translation.

Finales:

- Agradecimientos.

En general, las partes están bien diferenciadas por los cambios en la retícula, el papel y la presencia de portadillas.

4.7.3.2.2. La tipografía y las partes del libro

La forma de la caja tipográfica y la retícula son los elementos clave. Además, dentro de cada parte, la diacrisis mediante cambios de color, tipografía o cuerpo es decisiva para distinguir las diferentes tipologías de texto.

En los títulos de «Intervencions», la forma tipográfica adquiere especial relevancia por la composición en la página. La forma en cruz de los títulos de esta sección los diferencia bien de los títulos de otras partes.

Dentro de la estructura interna de la página se encuentran los siguientes elementos:

- Títulos: de portada; de portadillas (de parte y de artistas), títulos de cabeza de página.
- Texto largo.
- Notas a pie de página.
- Pies de foto.

Cada tipología ocupa su lugar, los espacios verticales organizan las tipologías cuando aparecen varias en la misma página. **Figura 9.**

El castellano y el valenciano conviven en la composición en todo el cuerpo del libro. La traducción al inglés solo en su parte correspondiente.

4.7.3.3. Retícula

Figura 4.

4.7.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

La retícula básica está basada en la geometría. Márgenes iguales menos el interior. Responde a un planteamiento muy funcional de la página. El aumento del margen interior garantiza que no se pierda demasiado espacio en el encuadernado. La caja resultante tiene unas proporciones 5:8. La relación entre las dimensiones de la página y la caja tipográfica resulta en una combinación de proporción armónica.

Sobre la retícula básica se diferencian dos usos:

- Retícula 1. De una sola caja. Se diferencia de la básica en que títulos y texto aparecen siempre por debajo del margen superior. Se utiliza en todos los textos de «Presentacions».
- Retícula 2. De dos columnas. Se utiliza en «Intervencions», «English translations» y en «Agradecimientos».

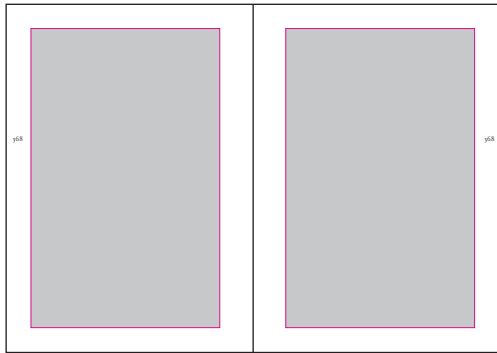
4.7.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

El referente del misal está presente en la elección de la retícula a dos columnas. La función era, en esta tipología de libro, colocar paralelos los textos en latín y en castellano para poder seguir la misa, que se impartía en latín hasta el Concilio Vaticano II. En este libro se utiliza para colocar los textos en valenciano.

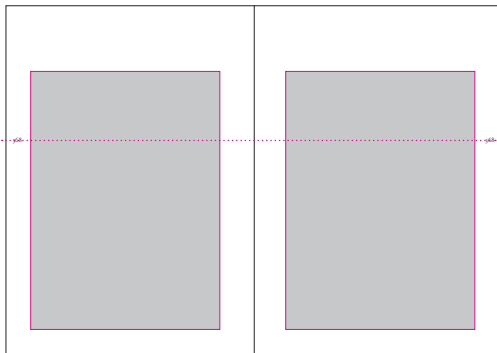
4.7.3.3.3. ¿Qué comunica la propia retícula?

La retícula comunica orden y solemnidad dentro de una estructura contemporánea. Las connotaciones históricas no tienen que ver con la retícula (que no tiene las características de la composición clásica), como veremos, sino con el uso de la tipografía.

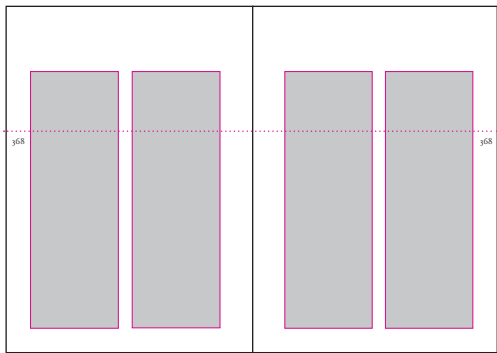
Figura 4. Retícula.



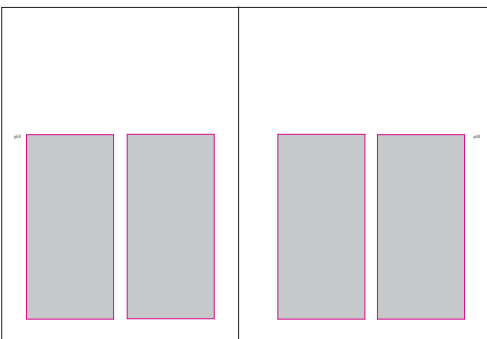
Retícula básica.



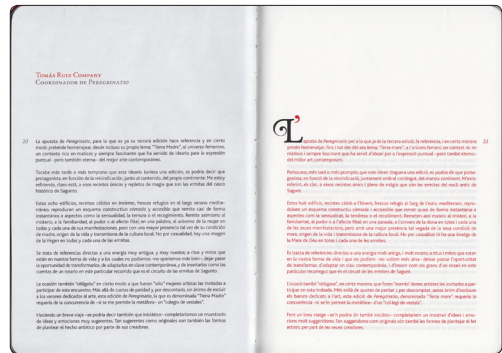
Retícula 1. Utilizada en «Presentacions».



Retícula 2. Utilizada en «Intervencions», «English Translations» y «Agradecimientos».



Fuente: Elaboración propia.



Páginas 20 y 21. Ejemplo de aplicación de la Retícula 2.

Páginas 244 y 245. En «Intervencions» el bloque de texto se inicia a un tercio de la altura de la página.



Asimismo, la estructura de la página, aun no siendo la misma retícula, mantiene los criterios establecidos en la primera edición de 2006. Por lo tanto, como en el caso del formato, se tiene en cuenta la unidad y la identidad de la futura colección de libros.¹

4.7.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.7.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Se utilizan dos tipografías: Adobe Jenson Pro y Bliss Pro, ambas para títulos y edición. De la primera, además, las versiones Caption, Light Caption en los textos y versalita para los títulos.

Fuente 1:

Nombre de la fuente. Adobe Jenson Pro.

Autor/diseñador/Año. Trazada por Robert Slimbach en 1988, es una recreación del tipo que Nicolas Jenson talló en 1469. El diseñador tomó como referente para definir las formas de las letras la edición de *De evangelica praeparatione*, de Eusibius Caesariensis. La cursiva está basada en la *cancellaresca formata*, grabada por el calígrafo Ludovico degli Arrighi en Roma en 1524. Slimbach se basó en el mismo modelo que la cursiva Arrighi de Frederic Warde. Este la diseñó en 1929 para acompañar a la Centaur (Bringhurst, 2008). Jenson Pro fue comercializada por Adobe en 1995.

Aplicación/uso de la tipografía original. Jenson editó con su tipografía romana ciento cincuenta libros, muchos de ellos de contenido clásico, religioso o humanista.

Grupo de clasificación. Romana Humanística.

Fuente 2:

Nombre de la fuente. Bliss Pro.

Autor/diseñador/Año. Jeremy Tankard, 1996.

Tipografía inspirada en las formas y los referentes históricos de los tipos Jhonston, Gill Sans, Transport, Syntax y Frutiger.

Aplicación/uso de la tipografía original. El tipo fue concebido desde el concepto de búsqueda de la legibilidad en los tipos de palo seco para textos largos.

Grupo de clasificación. Palo Seco Neohumanístico.

4.7.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.7.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Adobe Jenson Pro. Figura 5.

Construcción de la letra, trazado

La minúscula de Jenson está basada en la escritura humanística de su época. El trazado

¹ Esta exposición con su catálogo se realizó durante seis años. Dejó de celebrarse en el 2013 debido a los recortes de la Generalitat Valenciana.

responde al dibujo con pluma inclinada, aproximadamente, 30 grados. Esto se hace muy evidente en el trazo inclinado de la «e» minúscula. Sin embargo, el ideal de Jenson no era reproducir exactamente el *ductus* humanista de la escritura manual. Su dominio de la técnica le permitió desarrollar una romana más equilibrada, que tenía en cuenta las condiciones y las exigencias de la impresión (Caflisch, 2012, p. 4).

Forma y contraforma

Las formas son redondeadas y suaves y los espacios internos se igualan con los que rodean la forma externa de la letra. Los remates son gruesos, siendo los de cabeza inclinados y los de pie perpendiculares al asta principal, pero de forma irregular y asimétrica. El contraste entre los trazos finos y gruesos es medio.

Proporciones y estructura básica

Como se indicaba anteriormente, la estructura de la minúscula corresponde a la escritura humanística del Renacimiento, mientras la mayúscula tiene las proporciones de la romana lapidaria.

Las proporciones cambian en la Caption. Las letras son más anchas y la altura de la x es mayor.

Altura de la x

La altura de la x es media, siendo los ascendentes largos y los descendentes más cortos.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las mayúsculas son ligeramente inferiores que las ascendentes para compensar los pesos cuando conviven en la línea y en el bloque de texto.

Espesor y color tipográfico

El tono obtenido de la composición es un gris medio. En las notas a pie podemos apreciar que resulta más claro que en los textos de «English Translations». Ello es debido a que, en el primer caso, se ha seleccionado la versión Light Caption, mientras que en el otro capítulo se ha utilizado la Caption. El grosor de la letra aumenta en esta última, mientras que en las versiones Regular y Light Caption son similares.

Principios de homogeneización y diferenciación.

Ciertos rasgos propios de las humanísticas marcan las diferencias entre los caracteres más similares. Así, la «g», por ejemplo, de dos ojales y con el rasgo de la oreja, resulta en un carácter muy diferente de la «q». La diferencia en la contraforma de la «h» y la «b» ayuda también a identificar mejor ambas letras. Una de las aportaciones de Jenson fue, precisamente, tallar el arco de la «h» semejante al de la «n» para evitar la confusión entre la «b» y la «h» (Caflisch, 2012).

El alfabeto tiene unos rasgos formales que se repiten para generar ritmo y un conjunto coherente.

Figura 5. Tipografía Jenson.



Religióncalixp

Adobe Jenson Pro Regular, 69 puntos

LUDOVICO EST

Adobe Jenson Pro, 52 puntos

En las proporciones clásicas, las letras más anchas tienen el ancho de un cuadrado completo. Mientras que las estrechas corresponden a medio cuadrado.

HmfgxHmfgxHmfgx

Adobe Jenson Pro Regular, Caption y Light Caption a 48 puntos
Las proporciones cambian en la Caption. Las letras son más anchas y la altura de la x es mayor. También el grosor aumenta. En la versión Light disminuye y es similar al de la Regular.



Adobe Jenson Pro Regular.
La proporción entre el ancho y el alto es de 4:5. A partir de esta, se configuran todas las versiones.

ce

Buena apertura, contraforma amplia.

cancilleresca ff

Adobe Jenson Pro Italic

santad
cjqn hbf

and
and

La repetición de rasgos genera coherencia y ritmo, mientras que la diferenciación, por ejemplo, en las contraformas de la «h» y la «b» contribuye a que la tipografía sea más legible.

Adobe Jenson Pro. Forma y contraforma equilibradas. Los espacios internos y los externos se igualan.

Fuente:
Elaboración propia.

Figura 6. Títulos.

FLÓREZ textos

Adobe Jenson Pro Regular, 69 puntos

FERNANDO CASTRO FLÓREZ
ERDENREST (Y AL FINAL MILAGROS)

PERE
GRI
NATIO

Q U u O o

Arriba, un ejemplo del uso de la versalita. Sobre estas líneas, la mayúscula y la versalita. Se aprecia que no guardan la misma proporción.

Adobe Jenson Pro Bold, 40 puntos

Fuente: Elaboración propia.

Tipografía para títulos

Figura 6.

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

Para los títulos se utilizan la mayúscula de la Adobe Jenson Pro Regular y Bold y la Versalita. En la mayúscula Bold se hace más acusado el contraste entre los trazos finos y gruesos. Los remates son rectos, perpendiculares (con la excepción de la «T») y redondeados. La modulación inclinada se evidencia en las letras curvas como la «G», la «D» o la «O». Destaca la cola de la «Q», larga, aunque no tanto como la original de Jenson.

En cuanto a la versalita, se puede apreciar como su grosor es equilibrado con respecto a la mayúscula y a la minúscula. Su forma y contraforma se han ajustado de manera equilibrada a las proporciones de la versalita.

Bliss Pro. Figuras 7 y 8.

Construcción de la letra, trazado

Construcción continua con trazos monolineales.

Forma y contraforma

Las formas amplias, simples y fluidas generan, a su vez, contraformas generosas.

Proporciones y estructura básica

Jeremy Tankard tomó de Edward Johnston la idea de que la tipografía de palo seco, para ser más armoniosa y legible, debía estar basada en la caligrafía de pluma y en las proporciones

de las letras capitales romanas. Para el diseño de la Bliss, además, eligió como referencia cinco tipografías: la Johnston Underground de Johnston, la Gill Sans de Eric Gill, la Transport Typeface de Jock Kinneir y Margaret Calvert, la Syntax de Hans Eduard Meier y la Frutiger de Adrian Frutiger (Dopico, 2011). **Figura 7.**

Resultado de la observación de todas ellas, Bliss tiene una estructura dinámica, proporciones humanísticas, remates oblicuos y formas legibles y claras.

La modulación es vertical.

Altura de la x

La altura de la x es alta, los ascendentes y descendentes son cortos.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las mayúsculas son más bajas que las ascendentes para equilibrar el peso de las primeras.

Espesor y color tipográfico

La tipografía es monolineal con ligeros cambios de grosor en los puntos de enlace de trazos, como se puede apreciar en las letras «g» o «r». El equilibrado ajuste del espesor del trazo produce una mancha tipográfica de un tono gris medio.

Principios de homogeneización y diferenciación.

El corte oblicuo en los trazos horizontales de la «E», la «F», la «T» y la «Z» se repite en otras letras con trazos curvos, como la «C», la «J», la «Q» y la «S». Por otro lado, la repetición en la construcción de los arcos crea una cadencia y una coherencia placenteras. Para ayudar al lector a identificar letras muy similares o de estructura común, se ha contemplado la distinción de signos a través de algunos rasgos. Es el caso de la «l» y el «1».

Figura 7. Referentes de la tipografía Bliss.

Johnston
Gill Sans
Transport
Syntax
Frutiger
Bliss

◀ Referentes históricos de la tipografía Bliss de Jeremy Tankard.

Fuente: Dopico Castro, M. (2011). *Arqueología tipográfica: la evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic. p. 142

La tipografía Bliss combina formas de las tipografía de referencia, como las colas en las letras «a», «l», «t» de la Transport; las proporciones y los remates oblicuos de la Syntax y los ojales de la Johnston y la Gill Sans.

TRANSPORT NEW
Heavy
Medium
and Light
and a set of italics

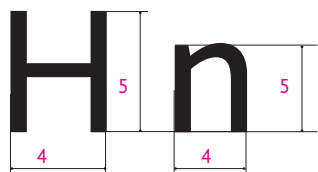
tipografía Bliss
gill sans type

Figura 8. Tipografía Bliss.

Peregrinatio dx

Bliss Pro Medium, 69 puntos

Ascendentes y descendentes de igual longitud.



Relación de proporción de la minúscula.

cece

Letras «c» y «e» de las tipografías Frutiger y Bliss Regular. Ambas de gran apertura y misma estructura.

E O N A S X

Relación de proporción clásica en las mayúsculas.

italica ff

Bliss Pro Italic. Obsérvese que la «a» es de dos pisos. Se trata de una cursiva «falsa».

Ll1

Trazado diferenciado de las letras «L», «L» y «1».

EFTZ

Rasgos comunes: terminaciones oblicuas y arcos de construcción semejante generan coherencia y ritmo en el conjunto de las formas.

CJQS

cjqg

nhm

Caracteres clave. La cola de la «Q» larga y el vértice con trazo de la «W».

TIERRA MADRE QZW

Fuente: Elaboración propia.

Tipografía para títulos

Descripción de sus atributos formales: construcción y forma; proporciones y estructura básica; espesor, grosor o peso; remates o terminales y caracteres clave.

La Bliss, cuando se utiliza en títulos, aparece en mayúsculas en las versiones regular y negrita y menos en versalitas.

4.7.4.2.2. Uso de la tipografía

Puesto que las dos tipografías conviven en la página para los textos largos, se ha decidido hacer el análisis del uso de ambas en un mismo apartado. En algunos casos, si es conveniente, se diferenciará por tipología de retícula. **Figuras 9 y 10.**

Tipografía de edición

La palabra

El espacio entre caracteres es equilibrado en todos los textos. No se aprecian interletrados abiertos. La tipografía Jenson ofrece caracteres con ligaduras, lo que resuelve pares de letras conflictivas como «ff». No es el caso de la Bliss Pro, que no tiene glifos de ligaduras.

El espaciado entre palabras

En general, el espaciado es correcto. Aunque aparecen ríos en algunas páginas, el color tipográfico es homogéneo en toda la publicación. Los factores que condicionan el espaciado entre palabras, en este caso, son la retícula seleccionada y el tipo de párrafo:

- Retícula 1. En las páginas de «Presentacions», se detectan algunos casos de mal espaciado en los textos, debido a que no se ha activado la partición de palabras necesaria para un mejor ajuste en párrafos justificados.
- Retícula 2. En la retícula de dos columnas, al estar el texto compuesto en bandera, no hay problemas de espaciado entre palabras.

La línea

La longitud de la línea varía según la retícula:

- Retícula 1. En los textos largos con notas a pie, se ha optado por la retícula básica con una caja de texto ancha. Para el tamaño de cuerpo utilizado (8 puntos), el ancho de la caja tipográfica sobrepasa los parámetros recomendados (más de 12 palabras), aunque esto no llega a perjudicar el proceso de lectura en absoluto. En el caso de las notas a pie, esta cuestión se ajusta con una sangría izquierda.
- Retícula 2. Los textos de «Intervencions» consisten en una breve introducción y una entrevista al artista. El carácter y la tipología de texto cambian radicalmente y, con él, el tipo de lectura, que resulta más dinámica y fluida. El número de palabras por línea varía entre seis y ocho.

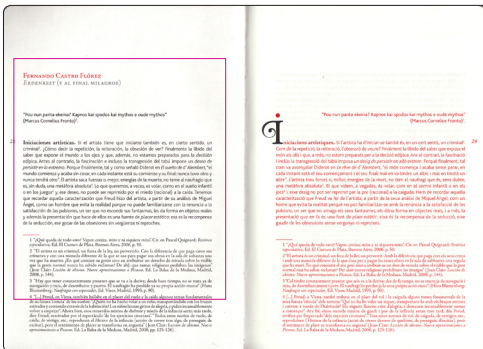
La elección del ancho, por tanto, se adecua al tipo de texto y al tipo de lectura. Donde no funciona con estos criterios es en las traducciones, donde se ha maquetado todo el texto, sea cual sea su tipología, en la caja estrecha, en detrimento de la funcionalidad.

Figura 9. Jerarquización.

Páginas 28 y 29 de «Presentaciones». Miniatura y detalle.

Tipologías de texto en la Retícula 1:

1. Títulos: Adobe Jenson Pro Regular, versalita, 12/ 12 puntos.
2. Cita: Bliss Pro Regular, 8/10,5 puntos.
3. Titulillo: Adobe Jenson Pro Bold, 10 puntos.
4. Texto: Bliss Pro Regular, 8/10,5 puntos.
5. Notas a pie: Adobe Jenson Pro Caption Light, 8/8 puntos.



Fuente: Elaboración propia.

1 **FERNANDO CASTRO FLÓREZ**
ERDENREST (Y AL FINAL MILAGROS)

2 "Pou nun panta ekeina? Kapnos kai spodos kai mythos e oude mythos" (Marcus Cornelius Fronto)¹.

3 28 **Iniciaciones artísticas.** Si el artista tiene que *iniciarse* también es, en cierto sentido, un criminal². ¿Cómo decir la repetición, la reiteración, la obsesión de ver? Finalmente la libido del saber que expone el mundo a los ojos y que, además, no estamos preparados para la *decisión* épica. Antes al contrario, la fascinación e incluso la transgresión del tabú impone un *deseo de persistir en lo extremo*. Porque finalmente, tal y como señaló Diderot en *El sueño de d' Alembert*, "el mundo comienza y acaba sin cesar, en cada instante está su comienzo y su final: nunca tuvo otro y nunca tendrá otro". El artista saca fuerzas o, mejor, energías de la muerte, no teme al naufragio que es, sin duda, una metáfora absoluta³. Lo que queremos, a veces, es volar, como en el sueño infantil o en los juegos⁴ y, ese deseo, no puede ser reprimido por el miedo (racional) a la caída. Tenemos que recordar aquella caracterización que Freud hizo del artista, a partir de su análisis de Miguel Ángel, como un hombre que evita la realidad porque no puede familiarizarse con la renuncia a la satisfacción de las pulsiones, un ser que no esconde sus fantasmas, les da forma en objetos reales y además la presentación que hace de ellos es una fuente de *placer estético*: esa es la recompensa de la seducción, ese gozar de las obsesiones sin vergüenza ni reproches.

4 1 "¿Qué queda de todo esto? Vapor, ceniza, mito y ni siquiera mito". Cit. en Pascal Quignard: *Retórica especulativa*, Ed. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2006, p. 50.

2 "El artista es un criminal, un fuera de la ley, un pervertido. Con la diferencia de que paga caros sus crímenes y con una moneda diferente de la que se usa para pagar sus obras en la sala de subastas una vez que ha muerto. ¿En qué consiste su genio sino en atribuirse un derecho de mirada sobre lo visible que la gente normal nunca ha sabido reclamar? De ahí que tantas religiones prohíban las imágenes" (Jean Clair: *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2008, p. 144).

3 "Hay que tener constantemente presente que se va a la deriva; desde hace tiempo, no se trata ya de navegación y ruta, de desembarco y puerto. El naufragio ha perdido ya su propia acción-marco" (Hans Blumenberg: *Naufragio con espectador*, Ed. Visor, Madrid, 1995, p. 90).

4 "[...] Freud, en Viena, también hallaba en el placer del vuelo y la caída algunos temas fundamentales de su futura "ciencia" de los sueños: "¿Quién no ha hecho volar a un niño, transportándolo con los brazos

La interlínea

La interlínea varía según sea la tipología de texto y la parte del libro:

- Textos largos de «Presentacions» e «Intervencions». Se utiliza una interlínea dos puntos mayor que el cuerpo de texto. La altura de la x de la Bliss requiere una interlínea abierta. Pero, dada la retícula y el tamaño de la página, esta tampoco debe ser excesivamente amplia.
- Notas a pie en «Presentacions». Las características de esta tipología de texto y la altura de la x menor que la Bliss, permiten compactar el texto igualando en puntos la interlínea al tamaño del cuerpo.
- Textos largos y notas a pie en «English translation». La interlínea es la misma para las dos tipologías de texto, resultando los textos muy compactos.

El tamaño del cuerpo

El tamaño de cuerpo de lectura es pequeño. Sin embargo, resulta bien proporcionado con la retícula y el tamaño de página. En la elección de la tipografía se ha tenido en cuenta la versión de la tipografía diseñada para tal fin. La Caption tiene mayor altura de la x y mayor grosor. **Figuras 5 y 11.**

Figura 10.



Texto de «Presentacions»: 8/10,5 puntos.
Detalle de la página 28. Podemos observar que se han igualado las alturas de las x aumentando el tamaño de la Jensen de 8 a 10 pts.
Sobre estas líneas, miniatura de las páginas 92 y 93 de «Intervencions». A la derecha, detalle.
Retícula 2. Texto: Blis Pro Regular y Bold, 8/10,5 puntos.
Capitular de línea base en el inicio.

Fuente: Elaboración propia.

Me gustaría que empezases hablando de trabajos anteriores tuyos y cómo se relacionan con este de *Peregrinatio*.

Durante estos últimos 10 años he podido realizar proyectos específicos, *work in site*, donde mi interés no se centraba únicamente en el espacio físico sino en el antropológico e histórico.

Son intervenciones conceptuales que buscan reinterpretar el hecho histórico, partiendo de la premisa de que la historia esta escrita por el poder.

Como en la serie de *performances* en los que la intervención se realiza sobre los rastros de acciones ejecutadas anteriormente; en “No quiero perder los sueños”, donde incorporo escritos sobre los muros que trabajadores han utilizado con sus anotaciones personales, o en “Cuidado” donde restauro un muro soporte de las reivindicaciones de la lucha obrera. Estos muros tienen impresa una parte de su historia, estas acciones casi privadas quedan tensadas hacia la exterioridad grabada en video y proyectada en el espacio expositivo.

M'agradaria treballs anteriors amb este de *Peregrinatio*.

Durant estos últims 10 anys he pogut realitzar projectes específics, *work in site*, on el meu interès no es centrava únicament en l'espai físic sinó en l'antropològic i històric.

Són intervencions conceptuals que busquen reinterpretar el fet històric, partint de la premissa de que la història està escrita pel poder.

Com en la sèrie de *performances* en les quals l'intervenció es realitza sobre els rastres d'accions executades anteriorment; en “No vull perdre els somnis”, on incorporo escrits sobre els murs que treballadors han utilitzat amb les seues anotacions personals, o en “Cuidat”, on restauro un mur de suport de les reivindicacions dels treballadors. Aquests murs tenen impresa una part de la seua història, aquestes accions quasi privades queden tensades cap a l'exterioritat gravada en vídeo i projectada en l'espai expositiu.

Tipo, forma y color

La tipografía impresa en color rojo en las diferentes tipologías de texto tiene un tono suficientemente oscuro en todas las versiones de las tipografías utilizadas para que contraste bien con el blanco del papel. Cuando la Adobe Jenson Pro aparece en blanco sobre fondo rojo, el tamaño de cuerpo es lo suficientemente grande para que los perfiles se vean con nitidez.

La caja tipográfica. Formas tipográficas

En libro aparecen los siguientes tipos de alineación de texto:

- Justificado, para los textos largos de «Presentacions». Crea una forma limpia adecuada para la lectura sosegada de las reflexiones en torno a la exposición.
- Bandera derecha para las entrevistas de «Intervencions» y de «English Translations». También se usa, de manera alterna con la bandera izquierda, en las introducciones de las intervenciones, en los textos de la página legal e índice y en los textos de cabeza de página. La justificación a la derecha aparece en títulos de portadilla y en los textos de cabeza de las presentaciones. El uso de ambos tipos de bandera contribuye a diferenciar las partes en la estructura del libro y a crear ritmo en la composición de los textos gracias a la alternancia de formas tipográficas.

En general, el aspecto de la bandera es correcto. No hay palabras sueltas y la partición se usa moderadamente. Al ser el texto tan largo, no se controla la longitud de todos los renglones, por lo que encontramos en algunas páginas renglones juntos de longitud similar o cada vez más cortas, que afean algunos párrafos.

Figura 11.

1 «¿Que mquam ut omnimin nulpā cum fugitibus et hiliquo blam aut quam exercius experectas mo et mil eatibus remposs equiamusci consenis des assi ratiandae officii utem faceate modiati sum num renia ium elestota volor sam voluptur, cus dedit in re re seque expelest, evel molut vel moloritas sum simolorum ad que etur? Xeribusapit quia dolorib usciat omnisqu isquias sam qui duciand itatiunt ant et aped esequatio eatiis pla dent eat repedis quias as dis

1 «¿Que mquam ut omnimin nulpā cum fugitibus et hiliquo blam aut quam exercius experectas mo et mil eatibus remposs equiamusci consenis des assi ratiandae officii utem faceate modiati sum num renia ium elestota volor sam voluptur, cus dedit in re re seque expelest, evel molut vel moloritas sum simolorum ad que etur? Xeribusapit quia dolorib usciat omnisqu isquias sam qui duciand itatiunt ant et aped esequatio eatiis pla dent eat

Arriba, el mismo texto compuesto con la Adobe Jenson Pro Regular y abajo con la Adobe Jenson Pro Light Caption. Se aprecia un cambio de color tipográfico debido a la mayor altura de la x de la segunda.

A la derecha, detalle de «English Translations». Texto: Adobe Jenson Pro Caption, 8,5/9 puntos.

Fuente: Elaboración propia.

Fernando Castro Flórez

Erdenrest (and, in the end, miracles).

[Stray notes on the open, the sacred and the feminine].

“Pou nun panta ekeina? Kapnos kai spodos kai mythos e oude mythos” (Marcus Cornelius Fronto)¹.

Artistic initiations. If the artist also has to be initiated, does that also make him something of a criminal²? How to express repetition, reiteration, the obsession of seeing? Finally, the libido of knowledge exposes the world to the eyes and we are not prepared for the oedipal decision. On the contrary, the fascination with and even transgression of the taboo imposes a desire to persist with the extreme. Because in the

1 “What is left of all this? Steam, ash, myth and not even myth”. Pascal Quignard: *Retórica especulativa* Ed. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2006, p. 50.

2 “The artist is a criminal, an outlaw, a pervert. With the difference that he pays dearly for his crimes with a currency that is different to the one used to pay for his works in auction houses once he’s dead. What does his genius consist of but in giving himself the right to look at the visible that normal people have never known how to demand? That’s why so many religions

analysis avoids re himself his drive ghosts – and, bes source o of seduc without

Symboli of a being at which

3 “One n is drifting about nat harbour. T framewo espectad

4 “[...] Fre pleasure e fundame dreams: “ him with the room tirelessly these mix and fear v the spect of flying, Hetzen of something pleasure

En los textos de las portadillas hay algunos casos, también, de renglones cortos que rompen el ritmo de la bandera, pero son menos. Además de los tipos de alineación mencionados, encontramos las siguientes formas tipográficas: capitular de línea base, párrafo alemán, sangría izquierda y tabulación en tabla.

- La utilización del párrafo alemán (una línea en blanco entre párrafo y párrafo) se utiliza porque no hay muchos puntos y aparte en el texto. Aporta luz a la página y provoca una pausa en la lectura. En las entrevistas, sí que resulta el texto muy fragmentado (pág. 100 y 101).
- La sangría izquierda se utiliza en las notas a pie para diferenciar tipologías de texto y para hacer un poco más estrecha la caja de texto, de manera que resulte menos pesada para la lectura.
- La capitular tiene un valor más expresivo que funcional. Su uso remite al lector a la página de composición clásica muy característica de libros religiosos antiguos.
- La tabulación se utiliza en el índice en una sencilla composición quebrada para localizar con facilidad el número de página.

Tipografía de títulos

Figuras 9 y 12.

Jerarquía en el interior del libro

Se observan los siguientes recursos diacríticos que contribuyen a establecer la jerarquía de los títulos:

- Diferenciación por contraste de formas entre las familias romana y palo seco utilizadas.
- Diferenciación por tamaño de cuerpo.
- Diferenciación de estilos dentro de la misma familia: uso de la mayúscula, negrita, versalita y cursiva para diferenciar categorías o tipos de información.
- Diferenciación de tipología por uso de color.

Cubierta

Es una cubierta conceptual, ya que presenta el contenido de manera simbólica.

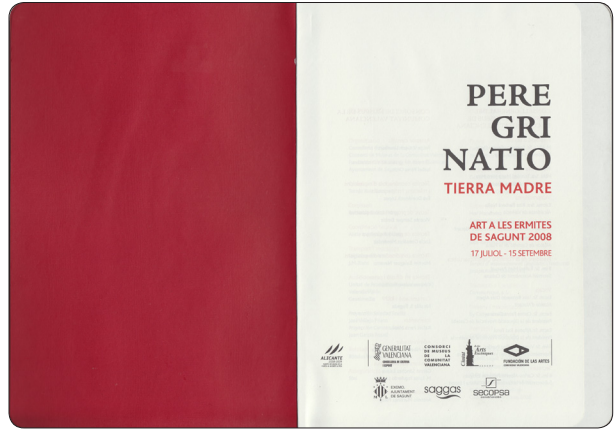
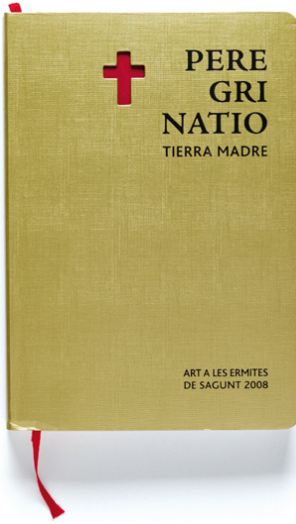
El enfoque de composición tipográfica corresponde al estilo tradicional, pero con recursos contemporáneos como la ruptura de la palabra *Peregrinatio* y la justificación a la derecha de todos los textos. La jerarquización se establece en tres niveles diferenciados por la familia y el tamaño.

Ortotipografía

En este libro se utilizan los recursos diacríticos más comunes. Unas veces para jerarquizar (como hemos visto arriba), y otras para «señalar» matices en el significado de la palabra o tipologías de texto.

A continuación, se citan algunos ejemplos que ilustran cómo se han considerado las normas de ortotipografía.

Figura 12.



CATÀLEG

Textos
Fernando Castro Flórez
Tomás Ruiz Company

Coordinació
Gema Ibáñez Barberán
Alicia Izquierdo Ramírez
Tomás Ruiz Company

Entrevistes
Mar Menéndez
Carmen González

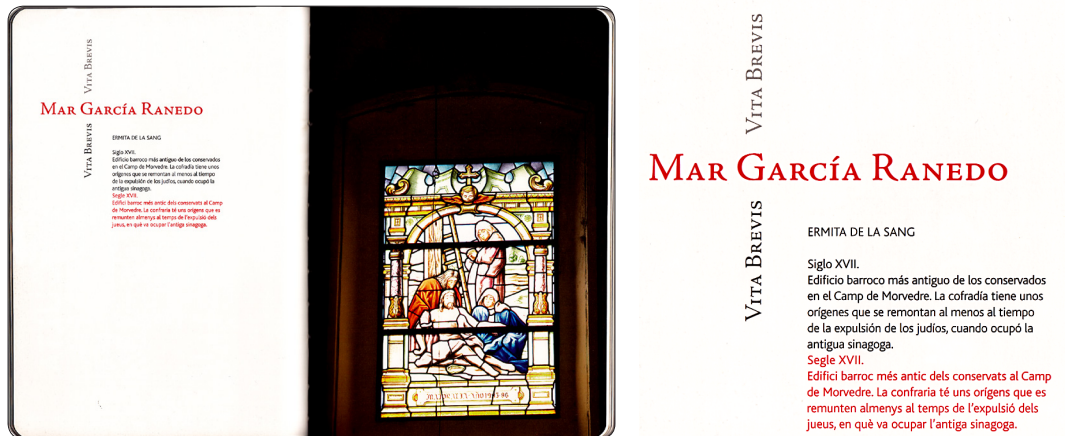
Fotografies
José Ramón Crespo



Ejemplo de diacrisis en los títulos de portadilla y página de derechos. Contraste de familias; uso de la versalita, la mayúscula y el cambio de tamaño y color son los recursos utilizados en todo el libro.

Fuente: By Canya Estudio.

Figura 13. Portadilla y detalle de composición tipográfica.



Fuente: By Canya Estudio.

- Uso de la cursiva. En el texto de edición, se ha utilizado para destacar un término que a continuación se explica o que al autor le interesa especialmente; así mismo, en títulos de libros. Se observa, en algún caso, un mal uso. Por ejemplo, cuando en una cita se utilizan dos diacríticos a la vez: comillas y cursiva. Esto ocurre en la página 221.
- Versalita. Se utiliza más como un recurso de diseño que como un diacrítico. No se tiene en cuenta para citar los siglos en números romanos. Cuando aparecen, están en mayúsculas (página 80 y 193).
- Negritas. Se utilizan correctamente para los títulos de la portada, los titulillos de los textos de las «Presentaciones» y como recurso diacrítico en las preguntas de las entrevistas. Su uso es moderado, siendo la cursiva, la versalita o el cambio de color los fundamentales recursos diferenciadores en la jerarquización de los textos.
- Números. Se utilizan las cifras capitales (su altura es de medio cuadratín del cuerpo correspondiente). En los números de las notas a pie, no se contempla la norma de reducir el tamaño del número que inicia la nota. Pero, en general, se utilizan correctamente.

4.7.4.2.3. Lectura y legibilidad

Las tipografías son legibles por su forma, estructura y altura de la x. La Bliss retoma los hallazgos de Hans Eduard Meier para Syntax, que aportan una estructura dinámica dentro de la rigidez del palo seco y una modulación en los trazos que garantizan su utilidad para textos largos. Gracias a la elevada altura de la x y a sus formas abiertas, resulta legible a tamaños de cuerpos muy pequeños. Por esta razón es la tipografía elegida para todos los textos. La tipografía Jenson también posee las cualidades de las romanas de lectura pero no es tan legible a tamaños pequeños. Cuando las citas son muy extensas, lo cual es frecuente, el lector debe hacer un esfuerzo por adaptarse al cuerpo de lectura, tan reducido.

Por otro lado, la retícula elegida para cada tipología de texto contribuye a que la caja tipográfica tenga el ancho adecuado para una lectura fluida y cómoda.

La jerarquización basada en el cambio de tipografía y tamaño, así como la diferenciación del idioma con el color, contribuyen a que la identificación de las diferentes tipologías sea evidente para el lector y la navegación por el libro resulte cómoda.

4.7.4.3. Aspectos semánticos

4.7.4.3.1. Elección de la tipografía.

Adobe Jenson Pro

Las formas son suaves, redondeadas, pero de gesto decidido. Los remates tienen un trazado desigual, irregular en su base y ligeramente cóncavo, que contribuye a comunicar el gesto manual de la escritura original. Lo manual remite al concepto de tradición.

Los trazos gruesos y suaves comunican serenidad y cercanía, mientras que los suaves cambios de espesor cierta delicadeza y cuidado. La evidente modulación oblicua aporta ritmo al conjunto y responde al *ductus* caligráfico de referencia. Las proporciones armónicas de las mayúsculas le otorgan solemnidad y elegancia. La inspiración en las formas inclinadas de la escritura itálica de Arrighi es muy evidente en la cursiva. Las formas se tornan más ligeras y dinámicas. Los contrastes se agudizan y también el ritmo en la estructura de la letra y la palabra.

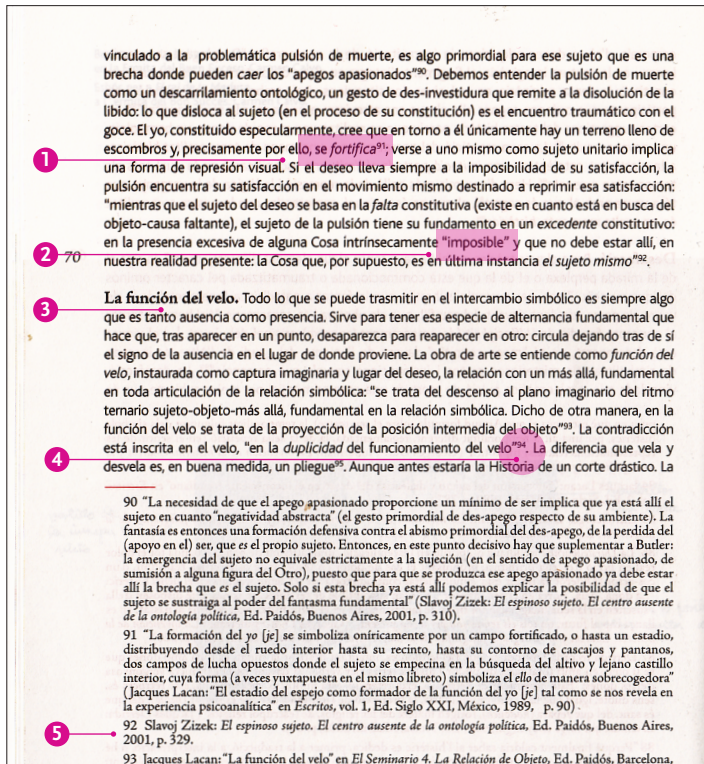


Figura 14. Ortotipografía.

Detalle de la página 70 a tamaño real.

1. Uso de la cursiva: el autor quiere destacar el verbo para reforzar su significado.
2. Uso incorrecto de las comillas para destacar *imposible*.
3. La negrita se utiliza como recurso diacrítico para diferenciar el título del resto del texto.
4. Comillas, número volado y punto. Es más correcto colocar el número volado detrás del signo de puntuación.
5. La referencia bibliográfica. El nombre del autor aparece antes del apellido. No se utiliza una norma de referencia.

Fuente: Elaboración propia.

La inspiración en las escrituras humanísticas del Renacimiento hace que esta tipografía tenga fuertes connotaciones históricas. *Peregrinatio* tiene la misma tipografía que los libros religiosos que editó Jenson.

Su tipología también hace alusión a las familias usadas en las anteriores ediciones.

Bliss Pro

En el caso de la tipografía Bliss, la inspiración formal proviene, como vimos, de varias familias diseñados en el siglo xx, pero que tienen, igualmente, como referente la estructura de la escritura humanística y de la capital romana mayúscula.

Las formas nítidas de la Bliss aúnan tradición y modernidad y contribuyen a situar el libro en el contexto de arte contemporáneo.

Si bien ambas tipografías comunican un contexto cultural y religioso, la relación semántica se establece a través de este y no en relación a la obra de las artistas que se expone en el libro.

La complicidad con los lectores se establece a partir de la metáfora con la que juegan los diseñadores. El catálogo es un misal. Las tipografías son propias de un libro de carácter religioso y de uso cotidiano por los feligreses hasta el Concilio Vaticano II. Se parte de las formas gráficas propias de esta tipología de libro y de sus necesidades originales para el diseño del catálogo de una exposición en lugares santos. En el ejemplar de misal de los años cincuenta, que comentamos anteriormente, se observa el uso de las tipologías de palo seco y romana.

Por otro lado, las ediciones anteriores ya habían iniciado esta línea gráfica. Es por ello que se puede afirmar también que la tipografía se ha seleccionado teniendo en cuenta que el volumen pertenece a una colección, que está creando una identidad edición a edición. [Figura 14.](#)

4.7.4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

En la composición de los textos se han seleccionado formas tipográficas propias del libro religioso como son las capitulares. [Figura 10.](#)

El tipo de párrafo y el color reproducen el modelo del misal que ha encontrado como referencia. Y es que no solamente la tipografía y el párrafo hacen un guiño a la tipología de libros; la retícula también contribuye a crear el juego retórico. [Figura 1.](#)

Por ejemplo, la composición de los textos justificados en la parte de «Presentacions» sobre la retícula básica sigue los principios del estilo tradicional en tipografía.

Tipografía de títulos

Sin embargo, en los títulos se alteran de manera drástica estos principios rompiendo la estructura de la página y utilizando la asimetría como principio compositivo, tanto en el interior como en la cubierta. En la cubierta y portada, se hace referencia a la composición de la primera edición,² a la vez que el diseño se hace contemporáneo situando al catálogo en el contexto que le corresponde. [Figuras 12 y 15.](#)

2 La cubierta del primer libro reproduce la rotulación sobre azulejos del barrio de Sagunto donde se ubican las ermitas.

En las páginas donde se inicia la obra de cada artista, los títulos se componen en vertical y horizontal haciendo alusión al símbolo religioso de la cruz. Los elementos, además, se componen según sea la imagen a la que acompañan. Por ello, en cada artista, la agrupación de textos varía su estructura y con respecto a la composición de la página. **Figura 16.**

4.7.4.4. Aspectos técnicos

El libro está compuesto sobre dos tipos de soporte en su interior. Las primeras 88 páginas correspondientes a las preliminares y a «Presentacions» están impresas sobre un papel biblia. El soporte ofrece poca opacidad pero la suficiente para que el bloque de texto de la página anterior, aunque se transparente, no interfiera en la lectura. Los textos en todos los cuerpos y estilos utilizados se imprimen correctamente. Excepcionalmente, se observa un fallo de impresión de la tipografía en la página 78. El texto se duplica por un fallo de registro. La lectura se hace casi imposible sobre todo en las notas a pie.

Para el resto de las páginas se ha escogido un estucado mate igualmente adecuado para los textos y las imágenes. El cambio de papel tiene una doble función: por un lado, diferencia las partes, como comentábamos al inicio de este análisis, y, por otro, añade valor semántico, haciendo alusión a los materiales propios de Biblias y misales.

Tanto la Adobe Jenson Pro como la Bliss Pro son tipografías OpenType Pro, extensas familias con gran variedad de estilos y glifos para todos los idiomas. La Adobe Jenson Pro tiene incluso las versiones con ajustes ópticos de Caption, Subhead y Display para distintos usos y tamaños.

Figura 15. Catálogos de las ediciones anteriores.



Fuente: Crespo Fotógrafo.



La identidad de la primera edición hace alusión a los rótulos en azulejos del barrio donde se ubican las ermitas de Sagunto.

Fuente: Visita por Sagunto.

4.7.5. CONCLUSIÓN

Una vez revisados todos los aspectos que tienen que ver con la forma tipográfica hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- En la selección tipográfica se han tenido en cuenta aquellos aspectos formales y semánticos que contribuyen a reforzar el significado del libro como objeto y como metáfora.
- La funcionalidad es una premisa tenida muy en cuenta por los diseñadores, que han escogido tipografías muy legibles incluso en tamaños pequeños.
- El uso de la tipografía y las formas tipográficas escogidas enfatizan el valor simbólico y garantizan la funcionalidad lingüística del texto.
- El uso de recursos gráficos y tipográficos contemporáneos utilizados en combinación con los criterios de composición tradicionales y las referencias históricas, generan un objeto rico en matices de significación y muy atractivo para el lector.

Por tanto, la tipografía adquiere en este proyecto una gran relevancia como signo y como símbolo, como texto y como imagen, contribuyendo de manera eficaz a presentar el mensaje de la publicación y al libro como objeto dotado de significación, más allá de su contenido. 🌸

Figura 16. Ejemplos de composiciones tipográficas en las presentaciones de las artistas.



Fuente: By Canya Estudio.

4.7.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

- Cafilisch, M. (2012). *Análisis tipográficos: estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Castro, F. & Ruiz T. (2008). *Peregrinatio. Tierra Madre. Art a les ermites de Sagunt 2008. 17 juliol-15 setembre*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Crespo, J. R. (2015). *Arte. Crespo Fotógrafo*. Recuperado de: <http://www.cresphoto.com/03%20arte%2044.html>
- Dopico Castro, M. (2011). *Arqueología tipográfica: la evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic.
- K-Type. (2009). *Transport New. My fonts*. Recuperado de: <https://www.myfonts.com/fonts/k-type/transport-new/>
- Molina, V. & Caronti, M. (1957). *Misal diario completo*. Valencia: Hispania.
- Tankard, J. (2015). *Bliss. Jeremy Tankard Typography*. Recuperado de: <http://typography.net/fontfamilies/view/27>
- Preguntas frecuentes. Licencia de fuente de Adobe. Recuperado de: http://www.adobe.com/es/aboutadobe/antipiracy/ff_faq.html
- Redacción UTD. (22 de julio, 2002). *Grandes maestros de la tipografía: Nicholas Jenson. Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/?p=279>
- Visita por Sagunto. (2015). *Itinerario por el Casco Antiguo de Sagunto. Visita por Sagunto*. Recuperado de: <http://visitaporsagunto.blogspot.com.es/>

4.8

*Daniel Canogar:
Otras biología*s

4.8.1. DATOS BÁSICOS Y TIPOLOGÍA

Datos bibliográficos de la publicación



Título	Otras biología [Texto impreso] : Daniel Canogar : [exposición celebrada en la Sala Parpalló, del 24 de enero - 25 de marzo de 2007]		
Autor/es	Ángela Molina F., Eugene Thacker, Jorge Wagensberg		
Lugar/Editor/Año	València: Diputació de València, Sala Parpalló, 2008		
Impresión/Lugar	València: Imprenta Romeu	N° de pág. / imág.	222 p. Color y b/n
D. L.	V-2203-2008	ISBN	978-84-7795-469-
Formato y encuadernación	23 cm; rústica	Idiomas	Castellano, valenciano, inglés
Diseño	Antonio Ballesteros	Maquetación	Antonio Ballesteros

Tipología

Libro de arte /catálogo de arte/ libro institucional

Diseñador/es

Antonio Ballesteros, diseño del catálogo y maquetación. Ángel Álvarez, diseño de la tipografía.

4.8.2. DEFINICIÓN Y CONTEXTO

4.8.2.1. Contenidos y objetivos del libro. Mensaje a comunicar

Este volumen corresponde al catálogo de la exposición *Otras biología*. Daniel Canogar, que tuvo lugar en la sala Parpalló de Valencia del 24 de enero al 25 de marzo de 2007.

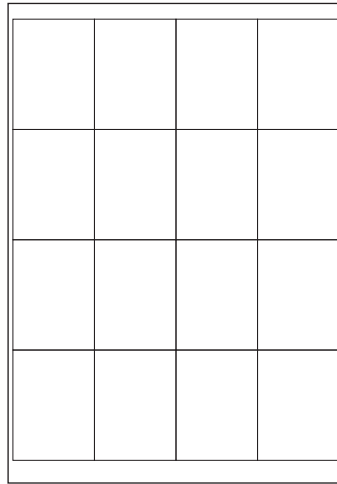
Daniel Canogar¹ es un artista que trabaja con la fotografía, el video y las instalaciones. En esta muestra indaga en los conceptos de lo artificial y lo biológico para señalar cómo la tecnología altera las claves culturales de ambos. Canogar propone, a través del recorrido de las tres instalaciones de la muestra, una cartografía del cuerpo, la ciudad y cualquier sistema, sea natural o artificial, que tenga una relación con lo social y lo biológico. Por otro lado,

¹ Daniel Canogar (Madrid, 1964) recibió un máster con especialización en fotografía de la New York University y el International Center for Photography en 1990. Ha realizado diversos trabajos en espacios públicos, entre ellos *Waves*, una pantalla escultórica de LEDs instalada permanentemente en el atrio del 2 Houston Center en Houston; *Travesías*, una escultura de LEDs realizada para el atrio del Consejo de la Unión Europea en Bruselas, con motivo de la presidencia española de la Unión Europea en el 2010; *Constelaciones*, el mosaico fotográfico más grande de Europa, creado para dos puentes peatonales que cruzan el río Manzanares en el Parque Madrid Río; *Helix*, una pantalla escultórica permanente de LEDs hecha para Quantum of the Seas, crucero de Royal Caribbean, y *Clandestinos*, una video proyección sobre monumentos emblemáticos, presentado sobre los Arcos de Lapa de Rio de Janeiro, la Puerta de Alcalá de Madrid y la iglesia de San Pietro in Montorio en Roma. Sus trabajos se han expuesto en museos y galerías como el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia en Madrid; la bitforms Gallery en Nueva York, la Galería Filomena Soares en Lisboa o la Galerie Guy Bärtschi en Ginebra, por citar solo algunos.

Figura 1. Formato.



Libro cerrado: 23 x 17 cm



Esquema del aprovechamiento de papel:
Pliego impresión: 100 x 70 cm
Formato: 17 x 23 cm



Fuente: Antonio Ballesteros.

la presencia de lenguajes y códigos (código máquina y código humano) en las imágenes de la exposición invitan al espectador a reflexionar sobre el papel relevante de la ciencia en el desarrollo de tecnologías cada vez más sofisticadas, capaces de producir artefactos de facultades humanas y organismos dotados de complejos sistemas tecnológicos.

La descripción que hace la propia comisaria de la exposición, Ángela Molina F. (2007), permite hacernos una idea bastante próxima del conjunto de la exposición:

Un estrecho pasillo formado por dos paredes laterales con 32 perforaciones, a través de las cuales se proyectan imágenes, es el paso para un público que se ve inmerso en un espacio narrativo donde el cuerpo del espectador es el autor del argumento final. La instalación invita al público a descubrir los secretos escondidos de la obra y le permite dar visibilidad a proyecciones fotográficas, que realizan un recorrido por el discurso científico que ha construido nuestra actual visión del cuerpo. La aparición de las diversas capas visuales que se crea en el juego del trayecto descubre textos y tratados científicos sobre biología, códigos genéticos y binarios y, en resumen, datos del proceso de investigación, que ha ido creando un terreno propicio para reemplazar paulatinamente la naturaleza por organismos híbridos producidos por biotecnologías. (párr. 1)

4.8.2.2. Público objetivo

El perfil del lector corresponde a una persona adulta con estudios superiores, interesada en el arte contemporáneo y que vive en las grandes ciudades.

4.8.2.3. Contexto socio-cultural

El libro está editado por la sala Parpalló. Creada en 1980, fue el primer espacio público dedicado a mostrar arte moderno y contemporáneo de la ciudad de Valencia. Desde sus inicios, la Parpalló apostó por la exhibición de nuevos lenguajes artísticos de artistas emergentes o consagrados y por la colaboración y el contacto con el mundo académico valenciano.

Durante todos estos años ha estado en diferentes lugares de la ciudad. Hoy la sala se sitúa en el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat y forma parte de la red de museos de la Diputació de Valencia.

4.8.3. MACROTIPOGRAFÍA

4.8.3.1. Formato

Libro cerrado: 23 × 17 cm. **Figura 1.**

4.8.3.1.1. Criterios técnicos y funcionales

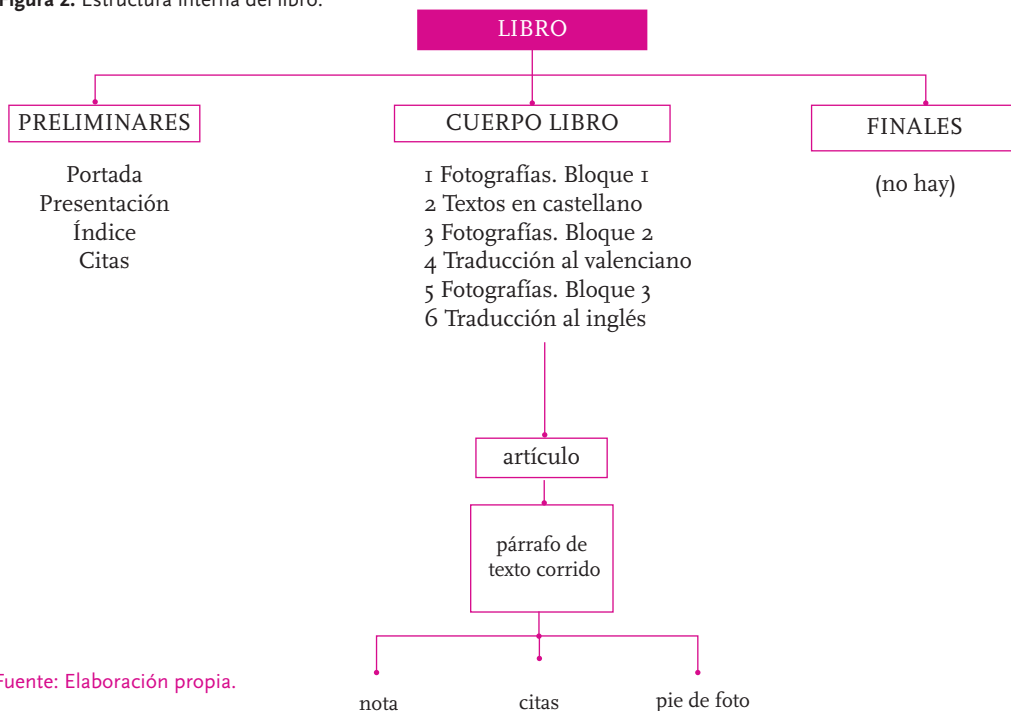
La proporción es 1:1,3 correspondiente a 3:4, proporción cuarta en la escala cromática de Brighurst.

En un formato de pliego de impresión de 100 × 70 cm, el aprovechamiento de papel en la producción del libro es máximo. Se pueden imprimir 16 páginas por cada cara.

4.8.3.1.2. Adecuación a los contenidos del libro

El formato no responde a un requerimiento funcional de uso del libro. El valor simbólico prevalece ante el funcional. No se trata de exhibir las imágenes, sino de presentar los contenidos como si de un libro de ensayo o de ciencia se tratara. Es por ello que el tamaño es más propio de una publicación técnica que de un catálogo convencional.

Figura 2. Estructura interna del libro.



Fuente: Elaboración propia.

4.8.3.2. Estructura

4.8.3.2.1. Guión de las partes del libro. Breve descripción

Figura 2.

Externas

Cubierta. Encuadernación en rústica. Cartulina negra de gran gramaje con troquel.

Preliminares

Es interesante el uso que se hace de la primera página del pliego de encuadernación y del uso de los dos tipos de papel del libro: un satinado para las imágenes en color, y un papel mate de un tono gris claro para las páginas de texto. No hay guardas.

La cubierta troquelada con unos pequeños círculos deja entrever el color de la primera página impresa sobre el satinado en color. **Figura 3.**

La siguiente página en negro contrasta fuertemente con la primera página del pliego en mate de la página de título o portada. Además de esta, nos encontramos las siguientes preliminares:

- Portada
- Presentación. 4 páginas.
- Índice
- Citas

Cuerpo/bloque libro:

- Parte 1. Bloque de fotografías de la primera instalación en papel satinado.
- Parte 2. Escritos por la comisaria y dos científicos. Páginas 49-105.
- Parte 3. Bloque de fotografías de la segunda instalación.
- Parte 4. Traducción al valenciano de los textos. Páginas 105-172
- Parte 5. Bloque de fotografías de la tercera instalación.
- Parte 6. Traducción al inglés de los textos. Páginas 199-224.

Finales

No hay.

4.8.3.2.2. Tipografía y estructura

En general, quedan bien diferenciadas las partes por la presencia de la caja tipográfica en toda la página. Los textos en inglés se distinguen por estar en dos columnas, y en blanco sobre fondo negro. Pero es, sobre todo, el soporte y el color del mismo lo que define en que apartado de la exposición o del catálogo nos encontramos.

Dentro de la estructura interna de la página aparecen las siguientes tipologías de texto: títulos, textos de índice, texto continuo, citas, notas a pie de página, referencias biográficas de los autores de los textos y pies de foto.

4.8.3.3. Retícula

Figuras 4.

4.8.3.3.1. Tipología de las retículas utilizadas

El diseñador ha optado por una retícula basada en la geometría. La caja tipográfica se construye a partir de las diagonales de la página, pero se desplaza hacia arriba y hacia al exterior. Con esto, se evita que el margen interior se «pierda» cuando el libro se encuaderna, y que la caja de texto y la página compartan unas proporciones comunes y cuatro anchos de márgenes distintos. La página queda equilibrada ópticamente.

A partir de esta retícula básica, se genera una segunda de dos columnas, utilizada en la sexta parte (último bloque de textos).

4.8.3.3.2. Adecuación de la retícula a los contenidos del libro

La retícula resulta adecuada para la tipología de textos que presenta el catálogo: textos de crítica artística y ensayo científico. El ancho de la caja tipográfica está bien elegido respecto al tamaño de la tipografía y al espaciado entre letras y palabras.

4.8.3.3.3. ¿Qué comunica la propia retícula?

Dado que los márgenes exteriores son estrechos, el texto llena las páginas, creando una sensación de superficie «invadida» por la tipografía.

En el bloque de páginas que va de la 72 a la 83, se presentan imágenes de la obra del artista con sus correspondientes pies de foto. Aquí, textos e imágenes se componen de manera aleatoria, rítmica e irregular, pero siempre por el espacio limitado por la caja tipográfica.

4.8.4. MICROTIPOGRAFÍA: ELECCIÓN Y USO

4.8.4.1. Origen de la tipografía: diseñador y datos básicos

Nombre de la fuente. Canogar

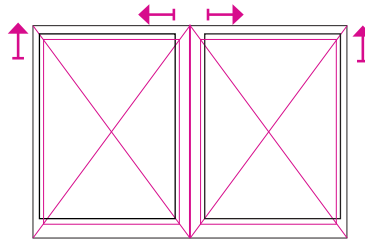
Autor/diseñador/Año Ángel Álvarez. Tipode, 2007.

Aplicación/uso de la tipografía original

Los diseñadores partieron de la tipografía Ansia de Tipode² y la adaptaron para este proyecto. Se eliminaron las características de esta monoespaciada, se modificaron las formas bajo los nuevos requerimientos de una familia para lectura y se exageró la puntuación para crear una sensación de «virus» en los textos de la publicación. Se desarrollaron los pesos Normal, Normal Oblique, Medium, Medium Oblique, Bold y Bold Oblique. Se modificaron incluso los numerales, ya que estos y el conjunto de las letras de Ansia podían tener connotaciones históricas no adecuadas para este proyecto. **Figura 5.** Álvarez también tomó como referente la tipografía Courier de James Goggin. **Figura 7.**

² Tipode es un proyecto de tipografía del diseñador Ángel Álvarez, que incluye además de la actividad de diseño de tipos, la investigación y la docencia en el ámbito editorial. <http://www.tipode.com/>

Figura 4. Retículas.



Proporciones de caja de texto y formato iguales. La caja se ha desplazado hacia arriba y hacia afuera. Este retoque evita que el margen interior se pierda, garantiza iguales proporciones, pero establece márgenes distintos. La página queda más equilibrada ópticamente.

Fuente: Elaboración propia.

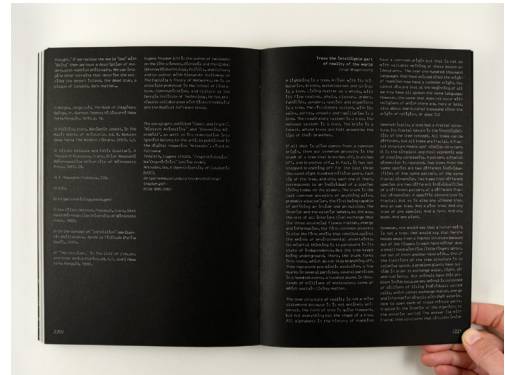
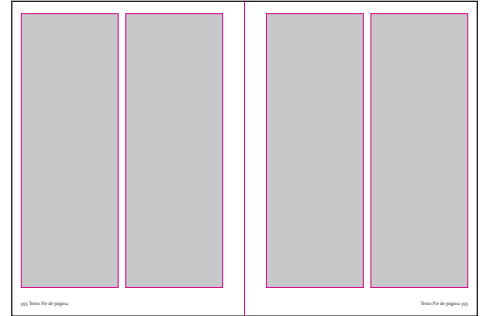
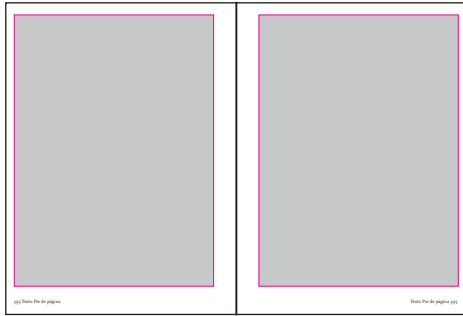


Figura 5. Tipografías Ánsia y Canogar.

ABCÇDEF GHI JKLMNÑOPQR
STUVWXYZabcçdefghijk
lmnñopqrstuvwxyz
1234567890(! " . & / ()
= ? ¿ + - * / =) ...

ABCÇDEF GHI JKLMNÑOPQR
STUVWXYZabcçdefghijk
lmnñopqrstuvwxyz
1234567890(! " . & / ()
= ? ¿ + - * / =) ...

Canogar Normal

AaBbCcÇçDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
0123456789 (" + < > % & / = * " . , : ; _ - - < > ? ! ? !)

Canogar Bold

AaBbCcÇçDdEeFfGgHhIiJjKkLlMm
NnOoPpQqRrSsTtUuVvWwXxYyZz
0123456789 (" + < > % & / = * " . , : ; _ - - < > ? ! ? !)

Canogar se basó en tipografía Ánsia que anteriormente había sido utilizada para la publicación *djxi magazine*.

Fuente: Ángel Álvarez.

Figura 7. Referentes de la tipografía Canogar.

a b c d e f g h i

A B C D E F G H I

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Courier Sans_Lineto

Arriba, la tipografía OCR B, 1968. Desarrollada por la European Computer Manufacturers Association (ECMA) con el asesoramiento de Adrian Frutiger.

Fuente: Blackwell, L. (1993). *La tipografía del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 166.

Abajo la tipografía Courier Sans distribuida por Lineto y diseñada por James Goggin entre 1994 y 2001. La Courier original data de los años 50.

Ésta versión fue el referente del diseñador Ángel Álvarez para crear Canogar.

Grupo de clasificación. Canogar no pertenece a ningún grupo de clasificación definido. Es una tipografía de apariencia monoespaciada y mecanográfica, pero con ajustes que la alejan de estas tipologías.

4.8.4.2. Aspectos formales y funcionales

4.8.4.2.1. La elección de la tipografía

Tipografía de edición

Figura 6.

Construcción de la letra, trazado

El trazado es continuo. El eje de construcción es ortogonal y se basa en la estructura de las monoespaciadas. No es una tipografía modular, aunque sí haya repetición de algunos trazos. Las terminaciones son redondeadas.

Forma y contraforma

Las formas son abiertas y redondeadas. Los espacios internos y externos son equilibrados. Las aberturas son suficientes y equilibradas, como se puede apreciar en las letras «s», «c» y «e». Los remates de las letras «i», «j», «l» e «l» son rectos, perpendiculares al asta y del mismo grosor que la letra.

Proporciones y estructura básica

Las proporciones y la estructura básica corresponden a un planteamiento formal basado en los diseños de los años sesenta para reconocimiento óptico de caracteres. Las investigaciones de la época se orientaron a configurar formas que sirvieran tanto para salida en pantalla como para entrada.

Para ello, debían ser simples y con las distinciones necesarias para que la máquina las pudiera captar y el ojo diferenciar con rapidez. Canogar posee esas características formales, pero con los ajustes necesarios para su utilización en textos. Álvarez tomó como referencia para ello la tipografía Courier Sans de la fundición Lineto. **Figura 7.**

Canogar es ancha en general. Las proporciones se mantienen regulares tanto en la mayúscula como en la minúscula.

Figura 8. Espaciado entre letras y composición de párrafos.

associated with ecological disaster and the fascination produced by its technological reconstruction, creating a hyperreal space that confronts us with simulacrum, which Jean Baudrillard explained in the following way:

Both in the technological ascent and the increase of its sophistication in a planetary dimension as well as in our domestic intimacy one detects the advancement of a control system that is extolled in our "ghost of communication": a general compulsion to exist on all screens and in the hearts of all

206/

Detalle de la parte correspondiente a las traducciones al inglés.

Fuente: Antonio Ballesteros.

han utilizado los algoritmos de saqueo de computadores para redes de telecomunicaciones éstos y otros campos es que los comportamientos "pueden y, de hecho, surgen a partir de redes y "locales". En términos generales, tales tesis postulan las siguientes tesis: (i) que las redes locales pueden producir patrones de actividad globales, (ii) que tales fenómenos dependen de la actividad o de comunicación entre los miembros de (iii) los individuos dentro de un grupo que desempeñan un único papel uniforme. El resultado de "ciencia en red" enfatiza las de

Detalle del texto donde se puede apreciar el espaciado entre letras, palabras y líneas.



Párrafos en bandera derecha para los pies de fotos. Textos justificados en los textos largos y citas.

Altura de la x

Canogar tiene una altura de la x muy alta con descendentes y ascendentes cortos.

Relación entre mayúsculas y minúsculas.

Las ascendentes de la minúscula son ligeramente más altas que la mayúscula. Los puntos sobredimensionados de la «i» se elevan, de manera más evidente, por encima de la alineación superior (altura de mayúsculas).

Espesor y color tipográfico

El trazado es monolineal con los ajustes ópticos necesarios de refinamiento en algunos

puntos de la forma, apenas perceptibles. Esto da lugar a un color tipográfico homogéneo y de un tono gris claro. Solamente se aprecia un cambio de espesor en los números volados de las notas cuando se insertan en el texto. Esto se debe a que la versión Normal de la fuente se ha sustituido por la Medium. Esto se repite en los cuerpos más pequeños utilizados como es el caso de las notas al pie.

Principios de homogeneización y diferenciación.

Se ha procurado en el diseño de la tipografía que las formas de todas las letras sean coherentes entre sí. Pero, así mismo, se han tenido en cuenta los criterios básicos que evitan que podamos confundir letras de similar estructura y forma. Por ejemplo, se han diferenciado claramente los caracteres «I» y «l»; igualmente, el trazado humanístico de la «a» contribuye a diferenciarla bien de otras letras con similar ojo interno como la «d». **Figura 6.**

Tipografía para títulos

Para los títulos se utilizan las versiones Medium y Bold. La estructura y proporciones son las mismas, pero el espesor aumenta y las contraformas son más cerradas.

4.8.4.2.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición

Figura 8.

La palabra

El espacio entre caracteres es equilibrado. Están bien compensados los espacios internos con el espacio entre letras. Se aprecian pequeños desajustes en algunos pares de letras, propios de las monoespaciadas. La letra «r» es la que más espaciado presenta. En general, el espaciado entre letras es amplio. Pero lo que diferencia a esta tipografía de las monoespaciadas es el ajuste de *kerning* entre todos los pares de letras, ajustes realizados para que su uso para texto resultara eficaz. No hay ligaduras.

El espaciado entre palabras

En general, el espaciado entre palabras es correcto. No hay ríos, aunque resulta complicado observarlo por la presencia de los puntos negros. Sin embargo, en las páginas donde el texto es blanco sobre fondo negro, es decir, en las traducciones al inglés, se observan algunos casos de un espaciado abierto entre palabras y aparecen algunos ríos. El fondo negro hace más evidente el espaciado entre palabras.

La línea

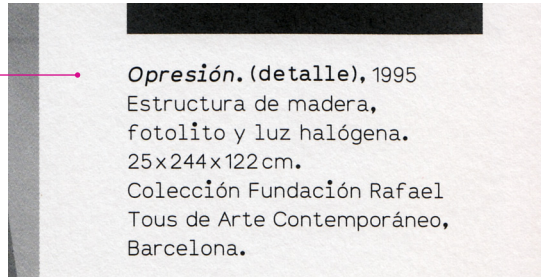
Hay una intención semántica en la decisión del ancho de la caja tipográfica. Pero no por eso se descuida la función práctica. La línea contiene el número de palabras recomendable para que la lectura sea fluida. Por ejemplo, para el cuerpo 10 del texto continuo, la orden tipográfica es 10/17 puntos. La línea tiene entre diez y doce palabras.

Por otro lado, se aprecia que en cada tipología hay un buen ajuste del ancho de la caja cuando es necesario. Por ejemplo, para las citas. El cuerpo se reduce y el ancho de la línea, también.

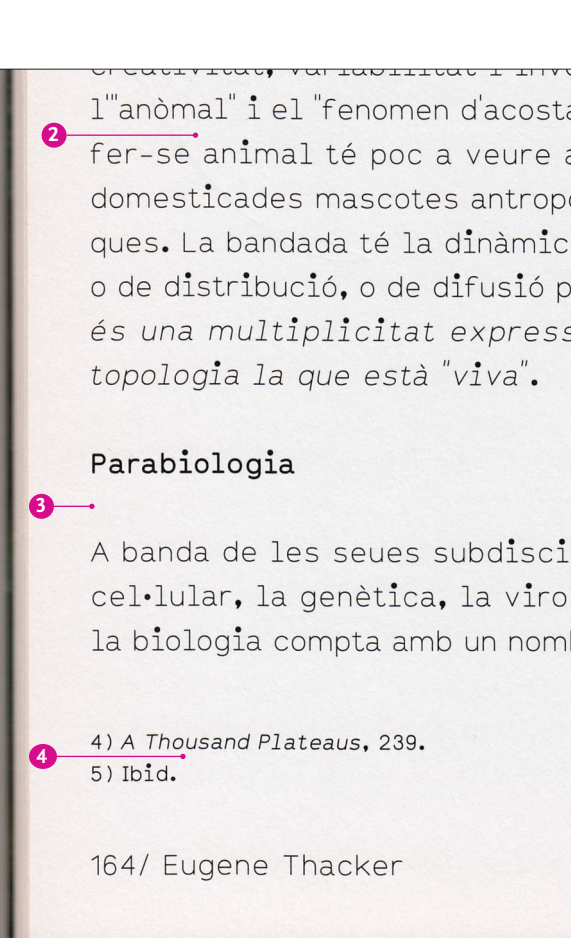
Figura 9. Jerarquía.

Tamaños en las diferentes tipografías de texto:

1. Pies de foto: 8/11 puntos.
2. Textos largos: 10/17 puntos.
3. Títulos: 10/17 puntos.
4. Notas al pie: 8/11 puntos.
5. Texto del índice: 10/17 puntos.
6. Textos en inglés: 8/11 puntos.



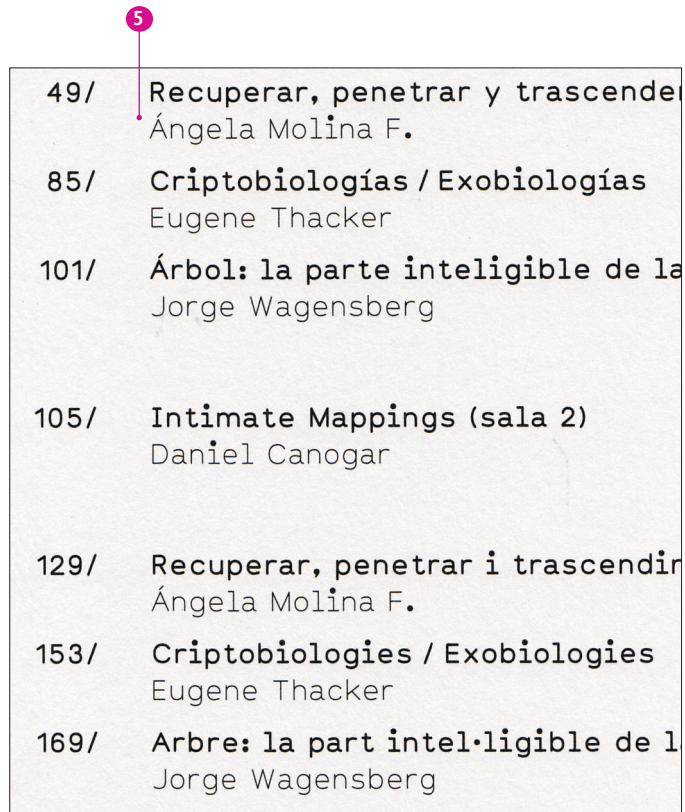
Detalle de los pie de foto de la página 76.



Detalle de la página 164. Títulos, texto y notas al pie.

Arriba a la derecha y junto a estas líneas: la negrita como recurso diacrítico en el índice y en los títulos.

Fuente: Elaboración propia.



Interest in teratologies has been tran
med into a current concern with info
tion, noise, and error.

Becoming Microbial

6
Surely we as human beings are more tha
microbes that inhabit our bodies and
sustain many of our biological proces

La interlinea

El interlineado está bien ajustado según sea la tipología de texto. En el caso concreto del texto continuo, puede parecer excesiva (10/17 puntos), pero en realidad está bien seleccionada por las características de la tipografía. Canogar tiene una altura de la x muy alta, por lo que se hace necesario abrir la interlinea más que con tipografías de una altura media.³

Tipo, forma y color

Se aprecia un buen contraste de luminosidad entre la tipografía y el fondo, tanto en los textos negros sobre blanco como en los textos blancos sobre negro. Para esta segunda opción, se ha seleccionado la versión Medium, ya que esta iguala la sensación de espesor de la tipografía con respecto a la aplicación negro sobre blanco.

La caja tipográfica. Formas tipográficas (tipos de párrafo, sangrías, capitulares,...)

Para los textos largos se utiliza la composición justificada sin sangrías. Es el caso de los textos de las partes 2, 4 y 6. Mientras que para el índice, la página legal o los pies de foto se utiliza la bandera derecha. La justificación produce una sensación de lleno en la página, reforzada por los escasos márgenes. La decisión obedece más a una sensación semántica que a una cuestión funcional, como apuntábamos anteriormente.

En los textos en bandera no hay partición de palabras.

En los justificados apenas hay dos o tres guiones de partición en toda la caja de texto. No se observan, por tanto, errores como un exceso de guiones seguidos o partición de palabras incorrecta.

No se observan viudas, huérfanas, ni renglones sueltos. Solamente en alguna ocasión queda un renglón corto de dos palabras a final de párrafo o página. En general, se aprecia un cuidadoso tratamiento del aspecto de la caja tipográfica.

Se utiliza la sangría izquierda para «señalar» la diferencia de tipología de texto en las citas.

El tamaño del cuerpo

Se utiliza un cuerpo de 10 puntos mientras que, para las notas a pie y pies de foto, el tamaño se reduce a 8 puntos. Por tanto, entraría dentro de los parámetros recomendados.

La elevada altura de la x de la tipografía Canogar permitiría trabajar, incluso, con cuerpos de tamaño más pequeño para las tipologías mencionadas. La elección responde entonces a un planteamiento estético además de funcional.

Tipografía de títulos

Como ya apuntábamos, la principal función de los títulos es ayudarnos a navegar por el contenido del libro y ayudarnos a comprender su estructura.

³ Según Álvarez, trabajar en equipo con Ballesteros, cuando este estaba desarrollando el libro, fue una gran acierto porque le permitió opinar sobre el uso y los ajustes tipográficos de su propia tipografía (Ángel Álvarez, comunicación personal, 25 de junio de 2015).

Jerarquía en el interior del libro.

En este volumen no se da el caso de diferentes grados de títulos. Solamente en el inicio de cada texto de crítica o de ciencia hay un título que engloba otros en el desarrollo del texto. Es el caso, por ejemplo, del correspondiente a «Criptobiologías/Exobiologías» (página 85). Aquí el diseñador no ha diferenciado este título principal del resto.

Principalmente, los recursos diacríticos para diferenciar los títulos son el cambio de estilo (de normal a negrita) y los espacios verticales. **Figura 9.**

Cubierta

Es una cubierta conceptual. Presenta el contenido mediante un juego visual alusivo al montaje de la exposición. La mirada a través del hueco despierta en el lector cierta expectación y una sonrisa mental. **Figura 11.**

En general, el enfoque del libro es expresivo y emocional. Sin embargo, el diseñador ha optado por no incluir tipografía, con la intención de potenciar el interés del lector por el contenido. Por otro lado, el título está presente en el lomo y, por tanto, cumple el requisito básico para que el volumen sea identificado una vez se sitúe en el estante de una librería. Para su distribución comercial, se envolvió en un retractilado transparente con una pegatina que llevaba los títulos impresos.

Ortotipografía

Para analizar la observancia de las reglas elementales de ortotipografía en este libro, se han tomado como referencia algunas páginas de las partes 1 y 2. **Figura 10.**
A continuación, algunos ejemplos donde se han considerado las normas de ortotipografía.

- **Cursiva:** Se utiliza para denominaciones de cosas; títulos de libro; títulos de obras de arte y títulos de películas.
- **Versalita:** La familia Canogar no dispone de versalita, ni el diseñador ha utilizado «falsa versalita».
- **Negrita:** Se utiliza en los títulos y en los textos de las páginas preliminares como recurso diacrítico.
- **Números:** En general, se observa un uso correcto de los números. Llama la atención el cambio de tono tipográfico para los números volados de las notas a pie. Esto se debe a que se usa la versión Medium para que sean más visibles.
- **Citas textuales:** En el caso de las citas, el texto aparece sangrado a la izquierda. Sin embargo, el diseñador ha optado, como recurso diacrítico, por utilizar la cursiva en vez de reducir el tamaño de la tipografía.
- **Citas bibliográficas:** Se utiliza el paréntesis para citar el autor y el año junto al título del libro cuando la referencia aparece inmersa en el texto.
- **Notas a pie:** Están señalizadas con números volados. En la maquetación se ha tenido en cuenta que el número debe ir detrás del signo de puntuación, aunque no en todos los casos.
- **Las referencias bibliográficas:** En su formulación se ha tenido en cuenta la diacrisis para diferenciar los datos de la misma. Por ejemplo, el título siempre se cita en cursiva. Así mismo, se ha reducido el tamaño del cuerpo.

Estas herramientas encarnan y ponen en vigor nuevas relaciones sociales... las tecnologías y los discursos científicos pueden ser parcialmente comprendidos como formalizaciones pero deberían asimismo ser vistos como instrumentos para poner significados en vigor... Las ciencias de la comunicación y la biología son construcciones de objetos técnicos-naturales del conocimiento en las que la diferencia entre máquina y organismo es poco precisa. Mente, cuerpo y herramienta se encuentran en términos muy íntimos³.

1

2

En *Otras Biologías* Daniel Canogar nos presenta la memoria histórica de un proceso científico que se inicia con los planteamientos de la teoría de la Relatividad, que implica la finalización de un periodo marcado por las ideas absolutas y el inicio de otro en el cual hace su aparición la Física Cuántica y todos los descubrimientos técnicos que potencian el estudio de lo microscópico y que facilitan la observación de lo interno y ponderable. La primera de las instalaciones, *Write of Passage*, producida para la ocasión, es una pieza de discurso polifónico, una amalgama de imágenes relacionadas y relacionables en la que focaliza su interés en mostrar la importancia fundamental que ha tenido el descubrimiento del ADN en un proceso de creación, modificación y penetración en lo biológico que desarma al ser humano contemporáneo. Lo ilustra mediante múltiples referencias como la portada de *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (Newton, 1687), un tratado físico/matemático en el que Newton expone un modelo de universo regido por leyes que podían formularse mediante ecuaciones matemáticas que permitían obtener cuantificaciones exactas.

3

4

3) Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1995.

5

58/ Ángela Molina F.

Figura 10. Ortotipografía.

1. Uso de la cursiva para las citas.
2. Número volado para las notas a pie de página. El número se sitúa detrás del signo de puntuación.
3. Uso de la cursiva para un título.
4. Uso del paréntesis para cita bibliográfica.
5. Referencia bibliográfica en la nota a pie de página.

Fuente: Elaboración propia.

4.8.4.2.3. Lectura y legibilidad

Con todos los aspectos formales y funcionales analizados, tanto en la elección como en el uso, podemos afirmar que la tipografía resulta legible a pesar del «ruido» que provocan los signos de puntuación sobredimensionados. Esto constituyó el principal reto del diseñador de la tipografía: encontrar el equilibrio entre la mancha de texto y la mancha de la puntuación. La altura de la x elevada fue también un factor que Álvarez tuvo muy en cuenta para que la tipografía resultara legible (Ángel Álvarez, comunicación personal, 25 de junio de 2015).

La caja de texto resulta adecuada en su anchura y las jerarquías de texto están bien definidas. El tamaño del cuerpo de lectura, en principio grande, se ha seleccionado pensando en equilibrar el «ruido», al que nos referíamos, con la forma de la letra. Un cuerpo muy pequeño provocaría un esfuerzo añadido por parte del lector.

Si bien este recurso expresivo resulta llamativo en un principio, el lector se habitúa rápidamente gracias a la compensación que establece la forma tipográfica bien estudiada y aplicada. En definitiva, el conjunto resulta fácil de leer.

4.8.4.3. Aspectos semánticos y su relación con la forma

4.8.4.3.1. Elección de la tipografía

Tipografía de edición y de títulos

La forma comunica algo técnico, mecánico, construido, pero también suave y ligero. Las formas han surgido como una estilización que tiende a la abstracción pero que pone los límites en la funcionalidad/legibilidad. Todo ello desde un planteamiento constructivo racional técnico/tecnológico y un aprecio de la letra en sí, como objeto de transformación y de experimentación.

Las formas recuerdan a las propias de tipos para lectura y salida electrónica. Esto se relaciona con el contexto tecnológico, donde se inspira la exposición de Canogar. La letra es una letra de archivo, de informe informático, de documento científico, de investigación tecnológica. Por otro lado, el punto negro de gran grosor de los glifos comunica un sensación de infección vírica, la letra está infectada por un virus invasivo, imparable. Tiene una gran altura de la x y un gran ojo interno. La tipografía debía también «ocupar» un espacio, invadirlo o recogerlo de alguna manera.

Y es que Canogar fue diseñada según los requerimientos estéticos y funcionales del diseñador del libro y de acuerdo con los criterios estéticos y técnicos del autor de la tipografía. Álvarez, en ese momento, estaba muy interesado por el diseño de las tipografías monoespaciadas y, al mismo tiempo, consideraba que la legibilidad era un requisito imprescindible. Aunar el componente estético y el funcional fue el objetivo principal de su estudio y desarrollo técnico.

4.8.4.3.2. Uso de la tipografía

Tipografía de edición y de títulos

Son pocos los recursos semánticos utilizados. Precisamente la intención del diseñador es crear una sensación de informe documental, frío y austero en su forma. Por esa razón no se plantea tampoco una retícula que posibilite la introducción de diferentes formas tipográficas.

La amplia caja tipográfica con el párrafo justificado produce una sensación de invasión en la página y de flujo de texto. Esto, sumado al gran tamaño de la fuente, «confiere, al texto, una presencia muy plástica, como un dibujo obsesivo y continuo» (Antonio Ballesteros, comunicación personal, 31 de agosto de 2015), generando una tensión entre la presentación de la letra como imagen y la letra como signo lingüístico.

4.8.4.4. Aspectos técnicos

Los textos están impresos sobre un papel *offset* gris de aspecto reciclado, que genera gran contraste con el estucado de las fotografías. La impresión de los detalles de la tipo es buena. Nuevamente, con la elección de este soporte, el diseñador busca generar una sensación de paso de tiempo, de edición tradicional de un aspecto neutro. Con este tono se evita que la tipografía en negro sobre un fondo blanco genere más tensión a causa del contraste con un fondo luminoso. De igual forma beneficia, a los textos en invertido, que no brillan con la intensidad que lo harían sobre un estucado blanco. El objetivo es no añadir más tensión a la que ya produce la mancha tipográfica debida a los puntos. Con la elección del soporte se resuelve esta cuestión satisfactoriamente.

La fuente no posee una gama extensa de glifos. Pero el diseñador tampoco ha utilizado recursos que fueren al *software* de maquetación a generar glifos.

El diseño del peso Medium resuelve algunos problemas técnicos de comportamiento de la tinta en la Regular para fondos oscuros y el comportamiento en general para los cuerpos pequeños.

Además, es interesante destacar algunos otros aspectos técnicos que se tuvieron en cuenta en la producción y diseño del libro. Por ejemplo, la elección de la cartulina de la cubierta. La



Figura 11. Cubierta.

Detalle del troquel y la primera página del libro.

Fuente: Antonio Ballesteros.

cartulina negra de gran gramaje (400 gr.) soluciona la línea blanca que se vería en el hueco del troquel si el soporte estuviera entintado. Por otro lado, el grosor presta una gran presencia física al libro-objeto y alude a la instalación de la exposición (ver apartado «Definición y contexto»).

4.8.5. CONCLUSIÓN

La forma tipográfica en *Otras biológicas*. Daniel Canogar. responde a un planteamiento de conceptualización de los contenidos de la exposición por parte de los diseñadores.

A través de una posición de contextualización del libro, en el marco de la obra del artista, se han estudiado cuidadosamente todos los aspectos de forma y significado que pudieran expresar de la manera más eficiente el mensaje.

Esto se manifiesta, desde el principio, en la elección de la tipografía. Se parte de una ya existente, pero se adapta y se ajusta con un fin específico. El engrosamiento en los signos de puntuación es una apuesta arriesgada, pero acertada desde el propio diseño de la tipografía, para enfatizar la idea de virus, de microorganismo invasor. Por otro lado, ese planteamiento se prolonga en el diseño y la maquetación: la estructura del propio libro es un recorrido por la exposición; la retícula nos ofrece una imagen de página «invadida» por el texto, por la tipografía; el papel nos habla de un «borrador» científico...

El diseñador no descuida ningún aspecto del libro que contribuya a potenciar su significado como documento y como objeto. Su planteamiento gráfico posee una gran carga emocional o expresiva, pero esta se equilibra con los ajustes en la composición tipográfica necesarios para no pasar por alto los aspectos funcionales más importantes.

Pero, sobre todo, lo más interesante es lo completo que resulta como proyecto editorial global, tanto desde su conceptualización como desde su resolución en los aspectos que tienen que ver con la tipografía, pero también con los materiales que conforman el libro.

De hecho, son varios los mecanismos de diseño «matéricos» empleados (Lorente, 2013). Con el término «matérico», Lorente se refiere a todo lo relativo a las características físicas del libro como objeto. Y según su planteamiento analítico del catálogo contemporáneo, se puede afirmar que este caso presenta varios mecanismos matéricos:

- Hibridación. Se ha realizado una apropiación tipológica, tomando la forma de las publicaciones científicas para aplicarlas al catálogo de la exposición. Esto se aprecia en la elección del formato y en el uso del lenguaje gráfico (tipografía y retícula).
- Libro-escultura. El libro se comporta como una pieza autónoma por sus valores y cualidades táctiles. El troquelado de la cubierta, por ejemplo, es una de ellas y remite al lector a la instalación y al concepto de la muestra.
- Caracterización del papel. Como hemos visto anteriormente, el uso de papeles diferentes nos ayuda a diferenciar las partes, pero también juega un rol o una voz: la del autor de los textos o la del propio artista.
- La sección-sumario. Como si de un análisis geológico se tratara, este mecanismo se fija en la superficie exterior del libro que corresponde al grosor: el lomo y el corte inferior,

superior y lateral. Estas partes aportan una información que resume la estructura y el planteamiento del libro. De hecho, en este caso, se pueden distinguir las tipologías de las partes por las bandas de colores correspondientes con solo echar un vistazo al corte lateral.

Se puede afirmar que, en el caso de *Otras biología*s. Daniel Canogar, tanto estos mecanismos como los recursos tipográficos descritos, contribuyen a que el libro se presente como una propuesta que se aleja de la concepción tradicional del catálogo visual, basada en la composición bidimensional, para ser un «objeto-producto» y un «artefacto narrativo» (Lorente, 2013), capaz de competir con otros dispositivos de comunicación a la vez que garantiza su perdurabilidad.

Por último, es necesario señalar que la calidad del conjunto es fruto del esfuerzo, el consenso y la visión constructiva de las partes implicadas: artista, comisaria de la exposición, diseñadores e impresor. 🍷

4.8.6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

Álvarez, A. *Tipode*. Recuperado de: <http://www.tipode.com/>

Ballesteros, A. *Otras biología*s. *Formo*. Recuperado de: <http://www.formo.org/>

Blackwell, L. (1993). *La tipografía del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.

Canogar, D. (2008). *Otras biología*s: Daniel Canogar. Valencia: Diputació de València, Sala Parpalló

Cheng, K. (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lorente, D. (2013). Mecanismos de diseño del catálogo contemporáneo. *Temas de disseny*, 29, pp. 40-51.

Molina F. (2007). *Otras biología*s. Daniel Canogar. Sala Parpalló. Recuperado de: http://www.salaparpallo.es/ficha_especial.html?cnt_id=103

5

Conclusiones

A continuación, se exponen las conclusiones obtenidas a lo largo de la presente investigación. En general, se trata de proposiciones que confirman las hipótesis de partida, aunque también se han observado resultados inesperados.

En primer lugar, no se ha encontrado una publicación, ni al inicio de este trabajo, ni durante el proceso de análisis, que reflexione en profundidad sobre la forma tipográfica en el diseño editorial de la Comunidad Valenciana. Por lo tanto, este estudio supone un primer acercamiento a esta vía de investigación, que aporta algunos datos significativos, como se verá más adelante.

El desarrollo de los capítulos 1 y 2 ha permitido dar respuesta a dos de las hipótesis planteadas en la «Introducción», como veremos seguidamente.

La definición del marco teórico ha contribuido al acercamiento a la realidad del diseño tipográfico y del diseño del libro en la Comunidad Valenciana desde diferentes perspectivas. A través de las definiciones de todos los elementos que han intervenido en el análisis, y gracias a la búsqueda de imágenes que lo ilustraran en el marco acotado, se ha realizado una primera aproximación a la praxis de los diseñadores valencianos para observar su *modus operandi* en esta disciplina.

De la búsqueda bibliográfica se han destacado dos autores, Dopico y Pelta, ya que sus investigaciones aportan las claves para observar cuál ha sido la postura adoptada por los diseñadores gráficos en el arranque del siglo XXI ante la evolución de la forma tipográfica (entendida esta respecto al diseño de la letra). Así, se puede concluir que los diseñadores valencianos incluidos en este estudio (tanto los mencionados en el Capítulo 1 como los responsables de los libros analizados):

- Participan del concepto de neutralidad / universalidad propios del modelo Helvetica-Univers, con una mirada renovada y desde la búsqueda de la esencia de la forma tipográfica.
- Utilizan las nuevas propuestas del palo seco neohumanístico como el modelo que cumple y supera los requisitos básicos de legibilidad en su aplicación al libro, tanto para los

textos de edición como para los títulos. La tipografía Bliss, escogida por Canya Estudio para su libro *Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008*, así como la FF Unit utilizada por Dídac Ballester para la colección de publicaciones de EDEM, serían dos ejemplos de la aplicación de esta tendencia.

- Así mismo, escogen las familias correspondientes al modelo geométrico descrito por Dopico, tanto para texto como para títulos. En este, las connotaciones históricas dejan paso a aspectos puramente formales en su construcción, pero teniendo en cuenta su posible utilización en el contexto editorial. Así, vemos como el estudio de Pepe Gimeno utiliza la Apex para el catálogo *Suma y sigue del diseño en la Comunidad Valenciana*.
- En cuanto al uso de la romana, se observa un actitud de recuperación de la «excelencia tipográfica» y un uso cuidadoso de la composición en términos de «transparencia tipográfica». Es el enfoque, por ejemplo, del catálogo *Ambientes sensibles: Studio Azzurro*, diseñado por Dídac Ballester y Cristina Alonso.
- A la vez, se observa la aparición de numerosas tipografías de carácter experimental y emotivo, aunque su uso no es tan frecuente en el ámbito editorial.

La aproximación al contexto histórico-tipográfico en la Comunidad Valenciana de la primera década del siglo XXI ha permitido observar que:

- La celebración del Congreso de Tipografía ha sido el hecho más influyente en el desarrollo de la tipografía en esta área geográfica, porque ha iniciado la creación de *corpus* teórico en torno al mismo y ha impulsado el interés por el diseño de tipos entre la comunidad de diseñadores y estudiantes, así como el uso de tipografías de factura nacional y propia.
- Durante esta década se incrementa de manera significativa el número de tipografías diseñadas por creativos valencianos, siendo la gran mayoría de rotulación, y mucho menos frecuentes las realizadas para texto. Todas las mencionadas han nacido en un estudio y algunas, de manera excepcional, en el seno de una editorial.
- La mayor aportación a la bibliografía existente y a la cultura tipográfica la ha realizado la editorial Campgràfic, tanto por su labor de divulgación, como de impulsora de la actividad investigadora, publicando tesis y trabajos de autores noveles. En el ámbito institucional o asociativo, la segunda gran contribución en este sentido se debe a la ADCV.
- Salvo los textos publicados en el marco del Congreso de Tipografía, son escasas las publicaciones en las que los diseñadores valencianos examinan de manera profunda su actividad profesional en el ámbito del diseño editorial y tipográfico, cuestionando su trabajo de manera reflexiva y crítica; abundan, por otra parte, las que observan dichas temáticas de manera puramente visual (ver bibliografía).
- En el ámbito académico, es importante la aparición de tesis doctorales con esta temática, aunque su número es todavía muy escaso (apenas una docena si contamos con las realizadas en los años noventa y posteriores a 2010).
- Al margen del apoyo institucional, más presente en épocas precedentes que en esta, el impulso que ha cobrado esta disciplina se debe a un grupo de profesionales entusiastas, sin cuyo esfuerzo e iniciativas nada de lo descrito en este trabajo habría tenido lugar.

Así, y revisando la primera de las hipótesis planteadas en esta investigación, se puede afirmar que en esta década se sentaron las bases para un desarrollo fructífero de la tipografía y de la cultura tipográfica en la Comunidad Valenciana. Y, como consecuencia de ello, el diseño de libros con un cuidadoso tratamiento tipográfico.

Con el desarrollo de la **Ficha de análisis**, se ha abordado el primero de los objetivos propuestos en esta investigación: enunciar una metodología que constituya una herramienta eficaz de trabajo para el profesor y el estudiante de diseño editorial. Si bien en esta investigación no se ha abordado la utilización de la misma en el aula (labor que queda pendiente para otras investigaciones), su aplicación en el análisis de casos ha permitido comprobar su eficacia.

La descripción pormenorizada y detallada, siguiendo el esquema de la ficha, ha posibilitado profundizar en la relación que se establece entre la forma tipográfica y la función comunicativa en el libro, y confirmar la segunda de las hipótesis planteadas: el papel que juega la tipografía va más allá de cumplir con la función lingüística y llega a convertirse en la verdadera transmisora del mensaje. Los diseñadores valencianos (representados a través de una selección de casos), conocedores de ese potencial, eligen y utilizan la tipografía conscientes de ello y dando muestras de una gran madurez en este campo.

A continuación, y para argumentar lo anteriormente dicho, se hace una revisión de manera resumida, y siguiendo los parámetros propuestos en la Ficha de análisis, de los libros analizados, mencionando los títulos que han destacado por algún aspecto en concreto.

Tipografías analizadas y origen de las mismas

Como se proponía en la selección de los libros, las tipografías seleccionadas tienen muy diversos orígenes. Se han estudiado desde familias diseñadas en el s. xv (p. e. la Jenson) hasta las más recientes, diseñadas en la primera década del s. XXI (Dolly, Relato, Canogar). Esta revisión histórica nos ha permitido observar como:

- muy diferentes estilos son aplicados a proyectos contemporáneos;
- las tipografías han evolucionado dentro de su propia historia debido a la tecnología o a circunstancias históricas;
- se incorporan las tipografías de reciente diseño a la paleta de los profesionales valencianos.

Macrotipografía y microtipografía

El **formato** se ha seleccionado, en todos los casos, considerando el óptimo aprovechamiento del papel. Un buen ejemplo de ello es la decisión de Media Vaca de optar por un formato e imprimir en un pliego de medidas especiales (72,5 × 76 cm) que, con una imposición de 12 páginas, garantizara el máximo aprovechamiento del papel.

El formato, en este caso así como en otros, también responde a un criterio de identidad de colección (*Mariscal: narrador de imágenes; Josep Renau, 1907-1962: compromiso y cultura; Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008 y Fatiga de materiales*) y a criterios de

comunicación relacionados con la conceptualización del proyecto (*Otras biografías*. Daniel Canogar).

La retícula, además de ser una estructura que organiza los elementos de la página, es utilizada como un recurso que ayuda a identificar las diferentes tipologías de texto. Su utilidad se hace evidente, por ejemplo, en *Mariscal: narrador de imágenes* y en *Josep Renau, 1907-1962: compromiso y cultura*. Aunque, en otras ocasiones, está al servicio de la función plástica y se convierte en soporte de planteamientos formales, basados en la composición de los elementos de la página. Así, en *Caligr tipografia*, el ritmo, como en la escritura, es el principal criterio.

En la selección de la tipografía, los diseñadores han tenido muy en cuenta, en la mayoría de los casos, la funcionalidad de la misma en términos de legibilidad. El análisis detallado de todas y cada una de las tipografías nos ha permitido entender las relaciones entre la forma de la letra y su lectura. Así, el estudio de la tipografía Syntax en *Caligr tipografia* presenta un caso de gran relevancia en la historia de la Tipografía, por su aportación a la evolución de las formas del palo seco y por su funcionalidad. Esto en el contexto del libro y su edición denota, por parte del diseñador, una gran sensibilidad y conocimiento de la letra.

El contraste de la forma tipográfica es también un recurso utilizado por los diseñadores de los libros analizados, bien para jerarquizar, bien para diferenciar tipologías de texto. Y siempre considerando los aspectos connotativos que conlleva la forma de la letra en cuestión. El libro *Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008*, es un buen ejemplo de ello. Junto a la tipografía Jenson, de formas caligráficas, una «meditada» palo seco neohumanística convive con la romana del siglo xv de forma armónica en la página, aportando al libro todo el valor simbólico que su construcción y su origen comunican.

De igual forma, el estudio del uso de las tipografías seleccionadas nos ha permitido entender la relación entre la forma tipográfica y los contenidos y **objetivos de comunicación** en cada caso. En todos los libros, la tipografía cumple con su fin primordial: estar al servicio de la lectura. A través de la elección, pero también gracias a la organización de los textos dentro de la página, la forma de los párrafos y la relación entre los mismos. Así, hemos observado como el lector es guiado por la página y por la estructura del libro. En muchos casos, la tipografía ha sido un factor clave para situarlo en una determinada parte (*Josep Renau, 1907-1962: compromiso y cultura, La nueva tipografía*).

En la mayoría de los casos, se utiliza como recurso diacrítico el cambio de tipografía en la elección de las familias para **títulos**. El contraste en la forma de la letra, como apuntábamos, es el criterio predominante. Pero también se observa que se utiliza la misma tipografía de edición recurriendo a las opciones de la paleta tipográfica de las que el diseñador dispone:

- cambios de tamaño del cuerpo,
- cambios de estilo dentro de la misma familia,
- cambios de color.

El libro *Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008*, utiliza las dos tipografías para las dos funciones: edición y títulos. A los recursos mencionados añade otros que tienen que ver con la composición en página o que son propios de la tipografía creativa (texto-imagen), como los volteos, o los giros. De esta manera, se construyen figuras o imágenes de gran potencia expresiva y comunicativa. El diseñador de *Mariscal. Narrador de imágenes* también los utiliza de manera muy expresiva en la composición de los títulos de las portadillas.

La ortotipografía ha sido una cuestión no contemplada por los diseñadores. Estos se limitan a respetar las decisiones que, al respecto, tomaron los autores de los textos. En la mayoría de los libros analizados, las reglas básicas establecidas por la Real Academia Española o dictadas por los expertos¹ se han tenido en cuenta, pero se detectan algunos detalles que los diseñadores no han corregido. El único caso en que la ortotipografía ha merecido especial atención es en *La nueva tipografía*. Los editores incluso hacen mención a ello, explicando a los lectores algunas de las decisiones tomadas al respecto.

Aspectos semánticos y su relación con la forma

En la elección de la tipografía se observa que se han contemplado los parámetros planteados por la ficha de análisis:

- las connotaciones históricas referidas al propio origen de la tipografía. El ejemplo más evidente es el de la tipografía Aurora en *La nueva tipografía*;
- la tipografía corporativa y sus valores asociados a una entidad (en nuestro caso una editorial o una colección), como la tipografía Futura en *Campgràfic*;
- las connotaciones semánticas asociadas a la forma, como la Clarendon o la Compacta en *Mariscal. Narrador de imágenes*;
- la evocación por asociaciones aprendidas o códigos y relacionadas con contextos culturales en la elección de la tipografía, se constata en el libro *Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008* y en *Mariscal. Narrador de imágenes*.

Principalmente es en las tipografías de títulos donde el diseñador utiliza la forma de la letra de manera más expresiva para comunicar los conceptos asociados al libro. Sin embargo, también se ha observado que, en los tipos de edición, la forma de la letra adquiere un papel relevante por su capacidad evocadora de contextos o emociones que está por encima de los criterios puramente funcionales.

Otro caso muy distinto es el de *Fatiga de materiales*, donde, además, se exploran las posibili-

¹ Se hace alusión, por ejemplo, a Martínez de Sousa y su libro *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Ver Martínez de Sousa, J. (2004). *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón: Trea.

dades de la poesía visual. La tipografía de edición se convierte en imagen por el uso que le otorga el poeta Gonzalo Escarpa, multiplicando su posibilidades semánticas.

Por otro lado, las composiciones en página y el uso de la tipografía en la composición de todo el libro también ha sido considerado en los ejemplos seleccionados. La elección de la retícula y la organización y forma de los párrafos nos evocan a contextos de épocas pasadas, como se hace evidente en *Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008* o en *Los niños tontos*, donde se evocan esos libros de corte tradicional que estaban presentes en las librerías de todos los hogares; o modernos y más contemporáneos, como en *Otras biología*s. Daniel Canogar.

Aspectos técnicos

Con respecto a los aspectos técnicos, se ha observado que la reproducción de la tipografía es buena en todos los libros analizados. Los diseñadores han considerado condicionantes como el uso del color en cuerpos pequeños y han tomado las decisiones oportunas para prever problemas de impresión y legibilidad. Así, por ejemplo, en *Mariscal. Narrador de imágenes*, se sustituye el color en cuatricromía por una tinta plana para textos en Light y cuerpos pequeños. La selección de tipografías que han contemplado especialmente esos problemas, como la Adobe Jenson Pro (con una amplia gama de estilos para distintos usos y tamaños), en *Peregrinatio. Tierra Madre: art a les ermites de Sagunt 2008*, o la Relato en *Fatiga de materiales*, que posee ajustes en su diseño como las trampas de tinta, vienen a confirmar que la calidad de la fuente y su reproducción ha sido un criterio considerado en su elección y en su uso.

Con todo ello queda evidenciada la relación que se establece entre el lenguaje de las formas tipográficas y los objetivos de comunicación. Y también que la herramienta de análisis facilita la comprensión del mismo. Además, y a modo de conclusión final, la ficha se confirma como una buena herramienta de aprendizaje, pero también de evaluación del proyecto editorial desde la perspectiva de su forma tipográfica, por los siguientes motivos:

- Procura una inmersión en la historia de la tipografía y de la evolución de las formas de la letra. A través del análisis de la versión elegida de una determinada tipografía, se puede observar su propia historia y comprender no solo su origen, sino también su evolución a lo largo de las décadas de uso.
- Permite indagar en los métodos de diseño empleados por los diseñadores.
- Induce a la reflexión sobre todos los aspectos que tienen que ver con la funcionalidad y la semántica en la elección y uso de la tipografía aplicada al libro.
- La herramienta se convierte en un método de trabajo en el proyecto editorial, desde el momento en que se estructura en un orden lógico dentro del proceso de diseño.
- La aplicación de la herramienta a varios casos, y su utilización para el análisis de aspectos concretos de libros diseñados por creadores valencianos, ha resultado útil para señalar conceptos importantes en la aplicación de la forma tipográfica en el contexto acotado.
- Concreta aspectos funcionales y expresivos aplicables a cualquier tipología de libro y extensible a otros formatos editoriales.

Durante el largo recorrido de esta investigación, se han ido abordando los objetivos propuestos, siendo conscientes de que por el camino se quedaban pendientes muchos temas importantes. Uno de ellos, por ejemplo, es la revisión de la gráfica del libro en la Comunidad Valenciana a lo largo del siglo xx.

Otra de las líneas abiertas está en relación con el estudio del sector editorial y su vinculación al diseño en la Comunidad Valenciana.

Por otro lado, ha sido satisfactorio comprobar durante estos últimos meses como han ido apareciendo proyectos nuevos, en relación con la tipografía, que vienen a confirmar las hipótesis planteadas. Hecho que resulta muy estimulante y además corrobora la dinámica de esta etapa de la historia del diseño valenciano. Un ejemplo de ello es la tipografía con la que está maquetado este capítulo: **Atiza Text**. Una familia de edición diseñada por Pablo Boch (la siguiente generación de diseñadores valencianos), que ha visto la luz cuando se estaba finalizando esta investigación. 🍷

6

Referencias bibliográficas

A

- AA. VV. (2006). El conocimiento necesario de la tipografía. *Iconographic magazine: revista de teoría y cultura del diseño gráfico y tipográfico*, 1, pp. 35.
- Aicher, O. (2004). *Tipografía*. València: Campgràfic.
- Alcaraz, A. (2008). *El llibre espai de creació*. Valencia: Editorial de la UPV.
- Amargo, P. (2005). Los niños tontos. *Revista Babar*. Recuperado de: <http://revistababar.com/wp/los-ninos-tontos/>
- Arrausi, J. J. (2008). Univers y Helvetica, 50 aniversario. *Actas del 3 Congreso Internacional de Tipografía de Valencia. Glocal: Tipografía en la era de la Globalización, (Valencia 20, 21 y 22 de Junio de 2008)*. Valencia: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.
- Arrausi, J. J. (2009). *Diseño e impresión de la tipografía. Miscelánea. Reflexiones en torno a la tipografía: cómo diseñar con tipografía, ámbitos de aplicación y procesos e historia*. Barcelona: CPG.
- Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2003). *Anuario ADCV*. Valencia: ADCV.
- Asociación de diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2009). *Articulado*. Valencia: ADCV.
- Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2005). *Bianuario ADCV 2*. Valencia: ADCV.
- Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2009). *Bianuario ADCV*. Valencia: ADCV.
- Asociación de diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2010). Vaya tipo! 4. *Asociación de diseñadores de la Comunidad Valenciana*. Recuperado de: <http://adcv.com/vaya-tipo-4/>

B

- Báder, P. (2011). Ritos de paso, ritos de iniciación: Los niños tontos de Ana María Matute. *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 3, pp. 1-7. Recuperado de: http://lejana.elte.hu/PDF_3/Petra%20Bader.pdf
- Baines, P., & Haslam, A. (2002). *Tipografía: función, forma y diseño*. México: Gustavo Gili.
- Balius, A. (28 marzo 2010). *Buenas y malas letras. Type at work. Andreu Balius Blog*. Recuperado de: <http://andreubalius.blogspot.com.es/2010/03/buenas-y-malas-letras.html>
- Balius, A. & Arrausi, J.J. (2001). Entrevista Christopher Burke. *Grr*, 8. Recuperado de: http://www.andreubalius.com/andreubalius_web%203.0/andreubalius/andreu03_textos06.html
- Balius, A. (2003). *Type at Work: usos de la tipografía en el diseño editorial (Vol. 1* ed)*. Barcelona: Index Books.
- Ballester, P. (2012). De visita: Ibán Ramón+Dídac Ballester. *Disseny CV*. Recuperado de: <http://dissenycv.es/grafico-i-editorial/de-visita-iban-ramondidac-ballester/>
- Ballester, P & Gorria, T. (2013). Fallece Carlos Pérez. *Disseny CV*. Recuperado de: <http://dissenycv.es/grafico-i-editorial/fallece-carlos-perez/>

- Bascuñán, P. (2007). *Paco Bascuñán: diseño, vanguardia y compromiso, 12 de febrero al 30 de marzo de 2007*, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Valencia: IVAM.
- Fernández, H. J., Gorría, T., Obiol, D. & Pérez, J. (2007). *Cuatro tipos*. Recuperado de: <https://cuatrotipos.wordpress.com>
- Blackwell, L. (1993). *La tipografía del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bringinghurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico: versión 3.1 (3ª ed; 1ª ed. en español)*. México: Fondo de Cultura Económica, Librería.
- Burke, C. Celeste. A note on the development of the typeface. *Hybernia type*. Retrieved from: <http://www.hiberniatype.com/Celeste/celeste.html>

C

- Cafilisch, M. (2012). *Análisis tipográficos: estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Calvera, A. (13 de noviembre de 2012). *Conferencia de Anna Calvera*. El diseño es el diseño de un diseño para producir un diseño. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://vimeo.com/63199759>
- Camacho, C. (2007). Fatiga de materiales de Gonzalo Escarpa. *Puerto. Revista de Crítica Poética*, 1, pp. 19-20. Recuperado de: <http://revistapuerto.blogspot.com.es/2007/09/fatiga-de-materiales-gonzalo-escarpa.html>
- Campi, I., Salinas, O., Pelta, R., Calvera, A., Julier, G., Narotzky, V., ...Bayó, C. (2010). *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. México: Designio.
- Canogar, D. (2008). *Otras biología: Daniel Canogar*. Valencia: Diputació de València, Sala Parpalló
- Cantó, M., Martínez, J., Doménech, I., Navarrete R., Esteban, R. & Sena, I. (2009). *Estudio sobre el perfil profesional del diseñador gráfico en la Comunidad Valenciana*. Valencia: ADCV.
- Carrere, A. (2009). *Retórica tipográfica (Vol. 8)*. Valencia: Editorial UPV.
- Castro, F. & Ruiz T. (2008). *Peregrinatio. Tierra Madre. Art a les ermites de Sagunt 2008. 17 juliol-15 setembre*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Catopodis, M., & Fontana, R. n. (2014). *Tipometría: las medidas en diseño gráfico*. València: Campgràfic.
- Cerezo, J. M. (1997). *Diseñadores en la nebulosa: diseño gráfico en la era digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cheng, K. (2006). *Diseñar tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Club de Creativos (cdec). (2010). *Tertulia Tipografía. Andreu Balius. Typerepublic*. [Video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/12976606>
- Conecta. (2011). Hábitos de lectura y compra de libros en España 2010. *Ministerio de Cultura*. Recuperado de: http://www.mcu.es/libro/docs/MC/Observatorio/pdf/Habitos_lectura_CompraLibros_2010.pdf
- Conecta. (2011). Hábitos de lectura y compra de libros en la Comunidad Valenciana. *Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport*. Recuperado de: <http://dglab.cult.gva.es/Libro/Informes/HLCL%20Comunidad%20Valenciana%202010%20-21032011.pdf>

- Conley, C. (2004). Where Are the Design Methodologists?. *Visible Language*, 38(2), p. 196.
- Corbetta, P., Fraile, C., & Fraile, M. (2010). *Metodología y técnicas de investigación social (ed. rev.)*. Madrid: McGraw Hill.
- Correcher, K. (2010). Tipografía Refugio. *Kike Correcher*. Recuperado de: <http://www.kikeco.com/refugio/#2>
- Córdoba, P. (2008). *La modernidad tipográfica truncada*. Valencia: Campgràfic.
- Crean. (2013). Entrevista a Media Vaca. *Crean*. Recuperado de: <http://crean.es/entrevista-media-vaca/>
- Crespo, J. R. (2015). Arte. *Crespo Fotógrafo*. Recuperado de: <http://www.cresphoto.com/03%20arte%2044.html>
- Cross, N. (1999). *Métodos de diseño: estrategias para el diseño de productos*. México: Limusa.
- D**
- De Buen Unna, J. (2008). *Manual de diseño editorial: 3 ed., corr. y aum* (Vol. 1 ed). Gijón: Trea.
- De Buen Unna, J., & Scaglione, J. (2011). *Introducción al estudio de la tipografía*. Somonte-Cenero, Gijón, Asturias: Trea.
- De Gregorio, J.P. (14 junio 2007). El contenido de la forma. *Letritas*. Recuperado de: <http://letritas.blogspot.com/2007/06/el-contenido-de-la-forma.html>
- De Gregorio, J. P. (1 enero 2007). Tipografía con personalidad. *Letritas*. Recuperado de: <http://letritas.blogspot.com/2007/01/tipografa-con-personalidad.html>.
- De Souza, A. (2012). *Estudio de la construcción de los elementos caligráficos en el proceso de alfabetización de adultos en la amazonia brasileña*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño, España. doi:10.4995/Thesis/10251/18154
- Devroye, L. (2015). Aurora Grotesk. *Luc Devroye*. Retrieved from: <http://luc.devroye.org/fonts-50647.html>
- Doede, W. (2003). Addenda. En Tschichold, J., *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*. p. 251. València: Campgràfic.
- Dopico, M. (2011). *Arqueología tipográfica: la evolución de los caracteres de palo seco*. Valencia: Campgràfic.
- Dopico, M. (12 mayo 2011). *Diseño, contexto y significado*. *Foro Alfa*. Recuperado de: <http://foroalfa.org/articulos/disenio-contexto-y-significado>
- Dopico, M. (2009). *Diseño y continuidad del Proyecto Moderno en una era global. Propuestas de un diseño tipográfico neomoderno*. (Tesis Doctoral). Universidad de Vigo
- Duplo Comunicación Gráfica. (2015). *NOviolence*. Duplo Comunicación Gráfica. Recuperado de: <http://www.duplografic.es/noviolence/>
- Durán, T. (2000). *Hay que ver!: una aproximación al álbum ilustrado*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

E

Escarpa, G. (2006). *Fatiga de materiales*. Godella: Ediciones Trashumantes.

Escritoras.com. (2015). Ana María Matute. Escritoras.com. Recuperado de: <http://escritoras.com/obras/Los-ninos-tontos>

F

Farrando, P. (2007). Enric Solbes. *Les entrevistes de Preedicio.com*. Recuperado de: <http://www.preedicio.com/entrev2.pdf>

Fawcett-Tang, R. (2004). *Diseño de libros contemporáneo*. Barcelona etc.: Gustavo Gili.

Fleischmann, G. (2003). Addenda. En Tschichold, J., *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*. p. 278. Valencia: Campgràfic.

Fonts in use. (2015). Retrieved from: <http://fontsinuse.com/>

Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

G

Gamonal, R. (2011). *Logos, ethos, pathos*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

García, J., & Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana. (2004). *Síncopa negra: tipografía en el disco de jazz*. Valencia: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.

García, B., Lecuona, M., Bonsiepe, G., Chaves, N., Margolin, V., Laizé, G. ... Cuesta, C. (2010). *En torno al diseño CDD-Centre de Documentació IMPIVA Disseny*

Garone, M. (2010). *Tipo elige tipo: 17 tipógrafos nos enseñan a elegir tipografías*. Valencia: Tipo e editorial.

Generalitat Valenciana. (2011). *Hábitos de Lectura y Compra de Libros en la Comunidad Valenciana*. Recuperado de: http://dglab.cult.gva.es/Libro/Informes/2011_HLCL%20Comunidad%20Valenciana.pdf

Gimeno, P. (2002). *Caligr-tipografía? Un proyecto de Pepe Gimeno y La Imprenta Comunicación Gráfica*. Paterna: La Imprenta Comunicación Gráfica

Gimeno, P. (2010). *Pepe Gimeno. 1999/2009*. Paterna, Valencia: Pepe Gimeno.

González, E. (1994). *El proceso de creación y la evolución de los proyectos de diseño gráfico*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Servicio Editorial.

González, J. (2001). Estratigrafía tipográfica. Lo individual y lo cultural en la tipografía. *Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 100, p.p. 138-142.

González, J. (2004). *Semántica tipográfica. Prácticas individuales y gusto de época*. Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (Ed.), *Primer Congreso de Tipografía: Tipos tópicos textos y contextos* (pp. 270-74). València: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.

Gutiérrez, E. (2012). *Influencia de la SBZ/RDA en la evolución de los elementos del diseño gráfico en Alemania: Composición, tipografía e imagen. Una propuesta metodológica*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica De Valencia, Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño, España.

H

- Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume.
- Henestrosa, C., Meseguer, L., & Scaglione, J. (2010). *Cómo crear tipografías: Del boceto a la pantalla (2ª ed.)*. Madrid: Tipo e.
- Hernández, P., Canet, J. L., & Universitat de, V. (1994). *La imprenta valenciana de la familia Mey-Huete en el siglo XVI: producción y tipografía*. Valencia: Universitat de València, Departamento de Filología Española.
- Hochuli, J. (2008). *El detalle en la tipografía: letra, espacio entre letras, palabra, espacio entre palabras, línea, interlineado, caja*. Valencia: Campgràfic.
- Hochuli, J. & Artola, Á. (1992). *Cómo se diseñan los libros: una introducción al diseño de libros y, en particular, a la tipografía*. Wilmington: Agfa.
- Hochuli, J., & Kinross, R. (2005). *El diseño de libros: Práctica y teoría [Bücher machen]*. València: Campgràfic.
- House Industries. The history of neutraface. *House Industries*. Retrieved from: <http://www.houseind.com/fonts/neutraface/neurahistory>.
- Huerta, R. (1994). *Funció plàstica de les lletres*. Valencia: Bullent.
- Huerta, R., & Institució Alfons el Magnànim (2011). *Ciudadana letra*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Huerta, R., & Universitat de Lleida (2014). *Lletres de ciutats*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Huerta, R., & Universitat de, V. (2008). *Museo tipográfico urbano: paseando entre las letras de la ciudad*. València: Universitat de València.
- Hustwit, G., Siegel, S., Geissbuhler, L., & Dots, S. (2007). *Helvetica*. [Video]. London: Swiss Dots.
- Hyndman, S. (2015). *The type taster. How fonts influence you*. London: Type Tasting.

I

- Institut de la Petita i Mitjana Indústria Valenciana (2009). *Suma + sigue del disseny a la Comunitat Valenciana exposició*. Valencia: IMPIVA.

J

- Jardí, E. (2007). *Veintidós consejos sobre tipografía (que algunos diseñadores jamás revelarán)*. Barcelona: Actar.
- Jones, J. C. (1992). *Design methods (Vol. 2)*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Jubert, R. (2012). Hans Eduard Meier, una vida dedicada a los caracteres. *Typotheque*. Recuperado de: http://www.typotheque.com/articles/hans_eduard_meier_una_vida_dedicada_a_los_caracteres
- Jury, D. (2004). *Tipos de fuentes: regreso a las normas tipográfica*. Barcelona: Index Book.

K

- Kunz, W. (2003). *Tipografía: macro y microestética*. Barcelona: Gustavo Gili.

L

- Lauer, D., & Pentak, S. (2011). *Design Basics*. Boston: Wadsworth. Cengage Learning.
- Liddell, A. (2007). *Los deseos de Amherst*. Godella: Ediciones Trashumantes
- Llop, R. (2014). *Hacia un lenguaje de parámetros. Un sistema gráfico para las cubiertas de libros*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Llop, R. (2009). Petits editors, grans llibres. *Foment de las Arts i del Disseny*. Recuperado de: <http://www.fad.cat/petitseditors/>
- López, M. (2015). Tipografía por los suelos. *Marial Soy*. Recuperado de: <http://marialsoy.com/proyectos#tipografia-por-los-suelos>
- Lorente, D. (2013). Mecanismos de diseño del catálogo contemporáneo. *Temas de disseny*, 29, pp. 40-51.
- Luidl, P., Gil, A. E., & Martín, J. L. (2004). *Tipografía básica*. València: Campgràfic.
- Lupton, E. (2011). *Pensar con tipos: una guía clave para estudiantes, diseñadores, editores y escritores*. Barcelona: Gustavo Gili.

M

- Magal, T., Defez, B., & González del Río, J. (2007). *Diseño gráfico editorial*. Valencia: Editorial UPV.
- Manso, E. (2005). Relato serif. *Emtype*. Recuperado de: http://www.emtype.net/web_vieja/articulos_2.html
- Marcotegui i Jaso, P., Peris i Verdejo, E. & Saràbia i Fosati, E. (1990). *La impremta valenciana*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència
- Marín, R. (2013). *Ortotipografía para diseñadores*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mariscal, J. (2006). *Mariscal: narrador de imágenes*. Institut Valencià d'Art Modern, 20 abril-16 julio 2006. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- Martín, J. L. (2007). *Hermenéutica tipográfica: el diálogo entre la tipografía y el diseño gráfico: Ricard Giralt Miracle*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño, España.
- Martín, J. L., & Mas, M. (2001). *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*. València: Campgràfic.
- Martínez, A. (2009). *Aportaciones de la obra de Blai Bellver a la historia del diseño gráfico y del producto*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño, España. doi:10.4995/Thesis/10251/4682.
- Martínez, C. (2014). *Manual de recursos tipográficos: una guía para experimentar con tipografía*. Valencia: Campgràfic.
- Martínez de Sousa, J. (2001). *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas (Vol. [1a])*. Gijón: Trea.
- Martínez de Sousa, J. (2004). *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón: Trea.
- Martínez, G. (2012). Libro Carteles tipográficos. PFC de la EASD Valencia. *Gloria Martínez Capuz*. Recuperado de: <http://www.gloriamartinezcapuz.com/43138/350458/gloriamartinezcapuz/libro-carteles-tipograficos-pfc-de-la-easd-valencia>

- Martínez, J. (2015). Tipografía. *Juan Martínez Estudio*. Recuperado de: <http://www.martinezestudio.com/seccion/tipografia/>
- Matute, A. (1956). *Los niños tontos*. Madrid: Arión.
- Matute, A. (1971). *Los niños tontos*. Barcelona: Destino.
- Matute, A. (2000). *Los niños tontos*. Valencia: Media Vaca.
- Media Vaca. (2000). Los niños tontos. *Media Vaca*. Recuperado de: <http://www.mediavaca.com/index.php/en/colecciones/grandes-y-pequenos/142-los-nonos-tontos>
- Meseguer, L. (2010). *TypoMag: tipografía en las revistas*. Barcelona: Index Book.
- Molina, V. & Caronti, M. (1957). *Misal diario completo*. Valencia: Hispania.
- Moreno, D. (2006). *Parole, parole y otras palabras*. Godella: Ediciones Trashumantes.
- Morison, S. & , Pujol, J. M. (1998). *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Myfonts. (2008). Underware. *Creative characters. The faces behind the fonts*, 7. Retrieved from: <http://www.myfonts.com/newsletters/cc/200801.html>

N

- Narbona, R. (2011). John Coltrane: el saxofonista que buscaba la verdad. Rafael Narbona. Recuperado de: <http://rafaelnarbona.es/?p=313>
- Nava, J. (2004). *Itinerarios tipográficos: un paseo por los viejos rótulos comerciales valencianos*. Valencia: Valencia: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.
- Nava, J. (2006). *27 Letras encontradas en un paisaje urbano*. Valencia: Tàndem
- Nava, J. (2013). *Letras recuperadas*. Recuperado de: <http://www.juan-nava.com/letrasrecuperadas/letras-recuperadas/>

O

- Oliva, C. (2014). Diseño Gráfico: visibilidad bibliográfica a través de la base de datos Teseo. *Creatividad y sociedad*, 22. Recuperado de: <http://www.creatividadysociedad.com/numeros/cys22.html>

P

- Parody, S. (2008). *De esperar a que se aparte*. Godella: Ediciones Trashumantes.
- Pastor, B. R., & Peiró, J. B. (2009). *Sobre libros*. Valencia: Sendemà.
- Patau, J. Redacción UTD. (2002). «La función de la tipografía» por Thomas James Cobden-Sanderson. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/«la-funcion-de-la-tipografia»-por-thomas-james-cobden-sanderson/>
- Pelta, R. (2001). De la copa de cristal al vaso de Pepsi-Cola. Los debates tipográficos en la última década del siglo xx. *Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 99, p.p. 102-112.
- Pelta, R. (2002). Entrevista Manuel Granell. *Visual. Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 99, pp. 64-74.
- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy: temas contemporáneos de diseño gráfico (1998-2003)*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Pelta, R., & Asociación de Diseñadores de la Comunidad, V. (2004). *Primer Congreso de Tipografía. Tipos tópicos textos y contextos*. València: Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana.
- Penela, J.R. (2014). Como seleccionar tipografías para texto. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/como-seleccionar-tipografias-para-texto/>
- Penela, J.R. (2012). Grandes tipos: Andreu Balius. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/grandes-tipos-andreu-balius/>
- Penela, J.R. (2011). Grandes tipos: Eduardo Manso. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/grandes-tipos-eduardo-manso/>
- Perfect, C., & Austen, J. (1994). *Guía completa de la tipografía: manual práctico para el diseño tipográfico*. Barcelona: Blume.
- Peters, Y. (2005). Our Favorite Typefaces of 2005. *Type Reviews, Books, Commentary. Typographica*. Retrieved from: <http://typographica.org/on-typography/our-favorite-typefaces-of-2005/>
- Pinto, A. L. (2012). *Arte de escribir: exemplares de diversas sortes de letras de Manuel Barata, 1590-1592*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, España, Universidade de Porto, Faculdade de Belles Arts, Portugal.
- Pires, L. M. (2012). *Estudio tipográfico para señalética: Verificación de la mejor legibilidad de la tipografía lineal Humanística frente a la tipografía lineal Neogrotesca en los sistemas de señalización portuguesas*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño, España. doi:10.4995/Thesis/10251/18126
- Pujol, J.M. (1998). De William Morris a Stanley Morison. En Morison, S. & Pujol, J. M. (1998). *Principios fundamentales de la tipografía*, pp. 72-73. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Pujol, J.M. (2009). Reflexiones para una teoría del diseño del libro. En Arrausi, J. J., (2009). *Diseño e impresión de la tipografía. Miscelánea. Reflexiones en torno a la tipografía: cómo diseñar con tipografía, ámbitos de aplicación y procesos e historia*, pp. 145-160. Barcelona: CPG.
- R**
- Rambla, W. (2004). *Juan Nava: diseño gráfico para comunicar: imagen y tipografía*. Castellón: Universitat Jaume I; Ajuntament de Castelló.
- Redacción UTD. (22 de julio, 2002). Grandes maestros de la tipografía: Nicholas Jenson. *Unos tipos duros*. Recuperado de: <http://www.unostiposduros.com/?p=279>
- Renau, J., Brihuega, J., Piqueras, N., & Universidad de Valencia. La Nau. (2008). *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura (3a ed.)*. Valencia: Universitat de València: Sociedad Estatal de Conmeraciones Culturales.
- Renner, P., Cifuentes, J. A., Monzó, E., & Burke, C. (2000). *El Arte de la tipografía*. València: Campgràfic.
- Rob, C. (1997). *Diseñando con tipografía 3: color y tipografía*. México: InterBooks.
- Rodríguez, F. (16 de agosto, 2012). De la poesía visual al diseño tipográfico. *Foro Alfa*.

Recuperado de: <http://foroalfa.org/articulos/de-la-poesia-visual-al-diseno-tipografico>.

Rodríguez Núñez, J. A., & Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. (2008).

Hojeando--: Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España = leafing--: Four decades of artists' books and magazines in Spain. Madrid: Seacex.

Romero, C. (1998). *Tipografía en publicaciones periódicas valencianas desde finales del siglo XIX hasta los años 30*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, España.

S

Sala, M. (2002). *Editorial Made in Spain*. Barcelona: Index Book.

Satué, E., Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación (Spain), & Spain. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. (2005). *Listos para leer: diseño de libros en España = Ready to Read: Book Design from Spain*. Madrid: Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.

Sesma, M. (2004). *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*. Barcelona: Paidós

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, (s. f). *Wikipedia*. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad_Estatal_de_Conmemoraciones_Culturales

Shaughnessy, A. (2006). *Look at This: folletos, catálogos, documentos contemporáneos*. Barcelona: Index Book.

Solbes, E. (2002). *El Libro en el punto de mira del diseñador: introducción al diseño gráfico del libro*. Alzira: Germania.

Solbes, E. (2002). Diseño gráfico. Tipus. La imprenta valenciana, 2000. *Enric Solbes*. Recuperado de: <http://enricsolbes.com/disseny.html#3>

Stöckl, H. (2005). *Typography: body and dress of a text-a signing mode between language and image*. *Visual Communication*, 4(2), 204-214. Retrieved from: http://stoekl.sbg.ac.at/Stoekl/Publikationen_2_files/Stoekl_Typography_2005.pdf

T

Tankard, J. (2015). Bliss. *Jeremy Tankard Typography*. Retrieved from: <http://typography.net/fontfamilies/view/27>

Tena, S. (2006). *Lavernia, Cienfuegos y asociados. De la imagen al producto*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Todo Colección. (2015). Ana Maria Matute. Los Niños Tontos. Editorial Destino, 1971. *Todo Colección*. Recuperado de: <http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-cuentos/ana-maria-matute-ninos-tontos-editorial-destino-1971~x50451022>

Torremocha, M. V. U. (2004). Tipografía y verso libre. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2, pp. 251-274.

Tschichold, J. (1928). *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Brinkmann & Bose.

Tschichold, J. (1987). *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag Bildungsverbandes.

Tschichold, J. (2003). *La nueva tipografía: manual para diseñadores modernos*. València: Campgràfic.

Tschichold, J. (1995). *The new typography: a handbook for modern designers*. Berkeley: University of California Press.

Tschichold, J. (2006). *The new typography: a handbook for modern designers*. Berkeley: University of California Press.

U

Underware. (2015). Dolly Pro. A book typeface with flourishes. *Underware*. Recuperado de: <http://www.underware.nl/fonts/dolly/styles>

Unger, G. (2009). *¿Qué ocurre mientras lees?: tipografía y legibilidad*. Valencia: Campgràfic.

V

Valles Martínez, M. S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional (Vol. 2)*. Madrid: Síntesis.

Van Leeuwen, T. (2006). Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal & Document Design*, vol. 14, no. 2, pp. 139–155. Retrieved from: http://www.ixdcth.se/courses/2012/tda492/sites/default/files/files/Reading_Towards_a_Semiotics_of_typography.pdf

W

Warhol, A. & Frankfurt, S. (1997). *Wild Raspberries by Andy Warhol and Suzie Frankfurt*. Boston: Little, Brown and Company.

West, S. (1991). *Cuestión de estilo: los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía*. Madrid: Ack.

Z

Zanón Andrés, D. (2007). *Introducción al diseño editorial*. Madrid: Vision Net.

7

Anexos

ANEXO 1. Tabla de relación de libros

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2000	Experimental	Paco Bascuñán	<i>El coleccionista de letras. Colages tipográficos de Paco Bascuñán</i>	Salvat Editores	Madrid		<i>Experimenta n° 38</i>
2000	Divulgativo	Belén Payá	<i>Proyectar para el mar. Conocimientos básicos de proyectación en interiorismo naval</i>	Arturo Catalá	Valencia		<i>Experimenta n° 38</i>
2000	Divulgativo/Institucional	Ibán Ramón	<i>Antología de los diarios de Yasujiro</i>	Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay	Valencia		<i>Experimenta n° 38</i>
2000	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>No tinc paraules</i>	Media Vaca	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2000	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Los niños tontos</i>	Media Vaca	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2000. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual; Mejores Libros de 2001 por la publicación especializada Cuatrogatos (Miami); Type at work</i>
2000	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Daniel García Andújar</i>	Museo de la Universidad de Alicante, MUA	Alicante		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2000	Divulgativo	Félix Bella	<i>Paul Renner, maestro tipógrafo</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2001	Divulgativo/Institucional	Ibán Ramón	<i>Memoria... / IVAM.</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno			<i>Experimenta n° 38</i>
2000	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>El poder de narrar</i>	Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana	Valencia		<i>Editorial Made in Spain 03</i>
2000	Divulgativo/Institucional	Juan Martínez Diseño y Comunicación S.L.	<i>Estudio cualitativo del mueble. Comunidad de Madrid</i>	AIDIMA, Instituto Tecnológico] ASEMCOM, [2000]	Madrid		<i>ADCV Anuario I., 2000-01</i>
2001	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Una temporada en Calcuta. Lla mirada de un dibujante / Lluïshot</i>	Media Vaca	Valencia	Bologna Ragazzi Award, Informe del Jurado, Bolonia, 2002	<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual.</i>
2001	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>3 visiones de la guerra / Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix</i>	Fundación Bancaja, D.L.	Valencia		<i>Experimenta n° 38</i>
2001	Divulgativo	Pepe Gimeno	<i>Caligr. Tipografía</i>	Ed. La Imprenta. Comunicación Gráfica	Valencia		<i>Suma y Sigue; Listos para leer; El llibre espai de creació; Manual de recursos tipográficos; Visual. Magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación. N° 100; Experimenta n° 41</i>
2001	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>El señor Korbes y otros cuentos de Grimm / ilustrados por Oliveiro Dumas</i>	Media Vaca	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2001. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual; Type at work</i>
2001	Divulgativo	Félix Bella	<i>La letra gótica</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2001	Divulgativo	Félix Bella	<i>Manual de tipografía. Del plomo a la era digital.</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2001	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Mira Bernabeu</i>	Museo de la Universidad de Alicante, MUA	Alicante		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2001	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>El arroyo</i>	Media Vaca	Valencia		<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual.</i>
2001	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>El mundo al revés / Miguel Calatayud</i>	Media Vaca	Valencia		<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual.</i>
2001	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Crímenes ejemplares / Max Aub ; ilustrados por Ajubel</i>	Media Vaca	Valencia		<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual.; Pequeños editores, grandes libros</i>
2001	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Otras "naturalezas" urbanas</i>	EACC-Espai d'Art Contemporani de Castell	Castellón		<i>Select A; Experimenta 38</i>
2001	Literatura ilustrada/ Comic		<i>Snowwhite</i>	Edicions de Ponent			<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2001	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Un móvil en la patera. Diseñando el siglo XXI</i>	Espai d'Art Contemporani de Castelló	Castellón		<i>Editorial Made in Spain 03</i>
2001	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Conexiones. Actividades paralelas a la Bienal de Valencia, comunicación entre las artes.</i>	Generalitat Valenciana	Valencia		<i>Experimenta nº 38</i>
2001	Catálogo Arte	Paco Bascuñán MADiego	<i>I Bienal de Valencia. Comunicación entre las artes</i>	Generalita Valenciana	Valencia		<i>ADCV Anuario I, 2000-01; Editorial Made in Spain 03; Experimenta nº 38</i>
2001	Divulgativo	Pérez Colomer	<i>Del XIX al XXI, Gastón y Daniela. 125 años en la historia de Gastón y Daniela</i>	Gastón y Daniela, S.A.	Madrid		<i>ADCV Anuario I., 2000-01</i>
2002	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Mis primeras ochenta mil palabras. Diccionario ilustrado</i>	Media Vaca	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2002. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana. Catálogo de White Ravens, 2002.	<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual; Pequeños editoriales, grandes libros</i>
2002	Catálogo Arte	Figuerola Gallén	<i>Catálogo André Derain</i>	IVAM	Valencia		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2002	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>Observatori 02</i>	Generalitat Valenciana			<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2002	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Garra de la guerra / [Gloria Fuertes ; ilustraciones, Sean Mackaoui]</i>	Media Vaca	Valencia		<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003; Sin Límites. Visiones del Diseño actual.</i>
2002	Catálogo Arte	Pedro G Romero	<i>En el ojo de la batalla : estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista</i>	Universitat de València, Col·legi Major Rector Peset,	Valencia		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2002	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Homenaje a Balenciaga</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2003	Divulgativo	Félix Bella	<i>Jan Tschichold. La nueva tipografía. La nueva tipografía : manual para diseñadores modernos</i>	Campgràfic	Valencia	Libro en Castellano Mejor Editado. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2003	Divulgativo/Institucional	Engloba Brandesign	<i>Red Natura 2000 de la Comunidad Valenciana. Espacios para reservar</i>	Generalitat Valenciana	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2003	Divulgativo	Paco Bascuñán	<i>La Felicitat segons Spinoza</i>	Tàndem	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2003. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana.	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana</i>
2003	Divulgativo/Institucional	Ángel Martínez	<i>Reglament municipal per a la promoció de l'ús del valencià en el municipi d'Alaquàs</i>	Ajuntament d'Alaquàs	Alaquàs		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2003	Catálogo Arte	Belén Payá	<i>Dorazio</i>	Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo	Valencia		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2003	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Jon Mikel Euba</i>	Artium, Centro-Museo Vasco de Arte	Vitoria		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2003	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Individual citizen republic project : el sistema : technologies to the people</i>	Espai Zero 1	Olot		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2003	Divulgativo/Institucional	Cota Cero diseño y comunicación	<i>Sabores de la Costa Blanca</i>	Patronato Provincial de Turismo de la Costa Blanca	Alicante		<i>Suma y Sigue; Select Graphic Design from Spain</i>
2003	Catálogo Arte	Dos Tintas Comunicación y Diseño	<i>Exposición Miguel Hernández</i>	Ayuntamiento de Elche	Elche		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2003	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>Vaya tipo!</i>	Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana	Valencia	Diploma Pemio Daniel Gil de Diseño editorial, categoría "Aplicación Tipográfica", 2003. Diploma Pemio Daniel Gil de Diseño editorial, categoría "Libro de Arte", 2003.	<i>ADCV Bianuario II, 2005. Select C. Listos para leer. Diseño de libros en España; Editorial Made in Spain (ed. 2007). Form: book and promotion (2009); Experimenta nº 43</i>
2003	Divulgativo/Institucional	Juan Martínez Diseño y Comunicación S.L.	<i>Guía del alumno 2003-2004</i>	Escuela Técnica Superior de Gestión en la Edificación	Valencia		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2003	Poemarios	Manuel Ramírez	<i>Los pájaros amigos</i>	Pre-textos	Valencia		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2003	Catálogo Arte	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>La vida secreta de los libros</i>	Media Vaca	Valencia		<i>La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003</i>
2003	Catálogo Arte	Rafael Ramírez Blanco	<i>Max Aub en el laberinto del siglo XX'</i>	Biblioteca Valenciana-Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	Valencia		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2004	Literatura	Edicions Tres i Quatre	<i>Tirant lo Blanc</i>	Edicions Tres i Quatre	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2004. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana</i>
2004	Divulgativo/Institucional	Antonio Ballesteros. Cuestión Publicidad	<i>Informe Anual 2004 AINIA</i>	AINIA. Centro de Investigación y Desarrollo Tecnológico del Sector Agroalimentario			<i>ADCV Bianuario III, 2004-05</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2004	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Pedro G. Romero</i>	Espai ZERO1	Olot		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2004	Divulgativo	David Cercós	<i>En blanco / Primer Congreso Internacional de Arquitectura Blanca</i>	Ediciones Generales de la Construcción	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2004	Divulgativo/Institucional	Pepe Gimeno; Dídac Ballester	<i>IVAM Memoria 2003</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2004	Divulgativo	Engloba Brandesign	<i>Origami</i>				<i>ADCV Bianuario III, 2004-05</i>
2004	Divulgativo/Institucional	Engloba Brandesign	<i>Memoria Anual 2004</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>ADCV Bianuario III, 2004-05</i>
2004	Divulgativo	Paco Bascuñán	<i>Repertorios(2) del diseño considerado como una de las bellas artes, 2004</i>	La Imprenta, Comunicación Gráfica	Paterna (Valencia)		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España; El libro, espacio de creación</i>
2004	Catálogo Arte	Manel Granell	<i>Jaume Plensa: libros, grabados y múltiples sobre papel</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno			<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2004	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Grafía Callada</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>ADCV Bianuario III, 2004-05; Listos para leer. Diseño de libros en España; Experimenta nº 49</i>
2004	Divulgativo/Institucional	Victor Palau. Comunicación Gráfica	<i>Valencia. Ciudad para crear, invertir, visitar y vivir.</i>	Centro de Estrategias y Desarrollo de Valencia	Valencia		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2004	Catálogo Arte	Enric Satué	<i>Dalí a Barcelona</i>	Eliseo Climent. Edicions Tres i Quatre	Valencia		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2004	Literatura ilustrada/Comic	Alberto Vázquez	<i>Psiconautas</i>				
2004	Divulgativo	Juan Nava. Rosalía Torrent. Wenceslao Rambla (diseño de la colección)	<i>Juan Nava, diseño gráfico para comunicar: imagen y tipografía</i>	Ajuntament de Castelló	Castellón		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2004	Divulgativo	Félix Bella	<i>Tipografía</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2004	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Nieves	<i>Tour-Isms. La derrota de la disensión.</i>	Fundació Antoni Tàpies	Barcelona		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2005	Experimental	Juan Nava, Alejandro Enrique	<i>El coleccionista</i>	Tàndem	Valencia	Libro en Castellano Mejor Editado. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>Suma y Sigue</i>
2005	Divulgativo	Félix Bella	<i>Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta</i>	Campgràfic	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2005. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana</i>
2005	Divulgativo/Institucional	Cuestión	<i>Informe de actividades anuales</i>	Ainia centro tecnológico	Paterna, Valencia		<i>Select D</i>
2005	Poemarios	Espirelius	<i>El Món mariner de Península</i>	Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Literatura ilustrada	Hidalgo, Alejandra	<i>Taller de pintura y construcciones</i>	Media Vaca	Valencia		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2005	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>R[0]b[a]to[r]is / 8a Biennial Martínez Guerricabeitia,</i>	Fundació General Universitat de València, Patronat Martínez Guerricabeitia	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007); Select E</i>
2005	Divulgativo/Institucional	Ibán Ramón, Daniel Requeni	<i>Memoria IVIE 2005</i>	Instituto Valenciano de Investigaciones Económicas	Valencia		<i>ADCV Bianuario III, 2004-05. Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Divulgativo/Institucional	Engloba Brandesign	<i>IVAM Memoria 2004</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Experimental	Dídac Ballester	<i>Helvetica sobre negro</i>		Valencia	Selección Laus diseño gráfico, 2006; Premio Daniel Gil de Diseño editorial, diploma mejor diseño de libro, 2005. Premio Daniel Gil de Diseño editorial, mejor aplicación tipográfica, 2005. Premio Daniel Gil de Diseño editorial, selección mejor libro promocional, 2005.	
2005	Divulgativo	Juan Nava	<i>La estancia inhóspita</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Divulgativo	Ibán Ramón	<i>AVS: Buenas prácticas</i>	Asociación Española de Promotores Públicos de Vivienda y Suelo	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Catálogo Arte	Manel Granell, Paco Bascuñán	<i>Andreu Alfaro. Catálogo razonado / edición de Vicente Jarque</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España; Experimenta nº 57</i>
2005	Literatura	Paco Bascuñán	<i>Cuentos Viajeros</i>	Tàndem	Valencia		<i>Select D; Experimenta nº 57</i>
2005	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>D'après. Versiones, ironías y divertimentos</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2005	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Payá, 1905-2005. Cien años de juguetes en la Comunidad Valenciana</i>	Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Divulgativo	Raúl Climent, Andrés Massa: InVitro Taller de Disseny	<i>Hacia una arquitectura sostenible</i>	Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Bruno Sauer	Valencia		<i>ADCV Bianuario III, 2004-05</i>
2005	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Catálogo razonado Francis Montesinos</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2005	Divulgativo	Pepe Gimeno	<i>Informe de actividades. Llanera</i>	Llanera	Torrella		
2005	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Nunc est bibendum!! :Un mito gráfico desde 1898</i>	Michélin España Portugal.			<i>Listos para leer. Diseño de libros en España; Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Nómades i devotes = Nómadas y devotas</i>	Generalita Valenciana	Valencia		<i>Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2006	Catálogo Arte	Alex Gifreu	<i>Todas las historias: mujer</i>	Espai d'Art Contemporani de Castelló, EACC	Castellón		<i>Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2006	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>El libro de las preguntas</i>	Media Vaca	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2006. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana; Pequeños editores, grandes libros</i>
2006	Experimental	Antonio Solaz	<i>A...Z pintapalabras</i>	La Imprenta, Comunicación Gráfica	Valencia		<i>El llibre espai de creació; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2006	Catálogo Arte	Marisa Gallén	<i>Helma Vanrens</i>	Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana, D.L.	Valencia		<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2006	Experimental	Didac Ballester	<i>Carta de un exiliado</i>	BDM Impressors	Valencia	Premios Certificate of Typographic Excellence 2007, Type Directors Club de Nueva York; Premios Laus diseño de libro, 2007; Premios Visual de diseño editorial diploma mejor diseño de libro, mejor aplicación tipográfica y mejor libro promocional, 2007; Select F 2007	<i>ADCV Bianuario III, 2004-05; Select F; Suma y Sigue; Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2006	Catálogo Arte	David Cercós	<i>Silvestre Navarro</i>	Silvestre Navarro			<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Colección Valencia Arte Contemporáneo</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno			<i>ADCV Bianuario III, 2004-05</i>
2006	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Peregrinatio. Arte en las ermitas de Sagunto 2006</i>	Consorti de Museos de la Comunitat Valenciana			<i>ADCV Bianuario III, 2004-05; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV; Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Album ilustrado	Javier Mariscal	<i>Lula, de qui és aquest bebè?</i>	RqueR	Barcelona		<i>Experimenta nº 49</i>
2006	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Habitat radix</i>	Engloba Grupo de Comunicación	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2006	Divulgativo/ Institucional	Espirelius	<i>Colección de libros Recerca (Col·lecció Recerca ; 4. Sèrie Homenatges)</i>	Acadèmia Valenciana de la Llengua,		Premios Anuarial 2007 (Seleccionado)	
2006	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	VAC	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Literatura ilustrada	Espirelius	<i>Acompañame</i>	Espirelius		Premios Anuarial 2007 (Seleccionado)	<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Divulgativo/ Institucional	Pepe Gimeno	<i>Roca Sanitario, S.A 2006</i>	Roca Sanitario, S.A		Premios Anuarial 2006 (Seleccionado)	<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Divulgativo/ Institucional	Ibán Ramón	<i>Study of the Public Sector</i>	Cecodhas, European Liaison Committee For Social Housing			<i>ADCV Bianuario III, 2004-05; Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>50 clicks</i>	Estudio Ibán Ramón			<i>Select E</i>
2006	Divulgativo/ Institucional	Juan Nava	<i>Els mons de Vicente Martín y Soler. Congrés Internacional : 14-18 novembre 2006, València.</i>	Institut Valencià de la Música	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007); Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2006	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Érase 21 veces Caperucita Roja</i>	Media Vaca	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2007 Premio Libro Infantil	
2006	Experimental	Juan Nava	<i>27 letras encontradas en un paisaje urbano</i>	Juan Nava-Contraediciones	Valencia		<i>Suma y Sigue; Editorial Made in Spain (ed. 2007); Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2009	Catálogo Arte	Menta	<i>Arquitectura y Ciudad</i>	Iseebooks	Paterna	Premios Anuaría 2009 (Seleccionado)	
2006	Divulgativo/ Institucional	Juan Nava	<i>Consume productos de aquí</i>	AAPCV, Asociación de Agencias de Publicidad de la Comunidad Valenciana	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Kike Correcher	<i>Homenaje a Frutiger</i>	Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Manel Granell	<i>Josep Renau fotomontador</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Suma y Sigue</i>
2006	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Pintadas 80, 90, 00</i>	Editorial de la UPV	Valencia		<i>ADCV Bianuario II, 2005</i>
2006	Divulgativo	Paco Bascuñán	<i>25 anys pràcticament inventats. Bambalina, teatre practicable</i>	Bambalina Titelles,	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>La música valenciana a l'Arxiu José Hugué</i>	Institut Valencià de la Música	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007); Exposición Tres décadas de Diseño. ADCV.</i>
2006	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Forward 2006</i>	FIM Cultural, D.L	Valencia		<i>Editorial Made in Spain (ed. 2007)</i>
2006	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Arnau de Bruselas</i>	Fundación Bancaja, D.L.	Valencia		<i>ADCV Bianuario III, 2004-05; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2006	Album ilustrado		<i>Anna la sargantana</i>	Tàndem	Valencia		<i>El llibre espai de creació</i>
2007	Catálogo Arte		<i>Una caja de resonancia</i>	Pre-Textos	Valencia		
2007	Literatura	Vicente Chambó	<i>Fábulas literarias</i>	El caballero de la Blanca Luna	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2007/8. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibrerías de la Comunitat Valenciana</i>
2007	Catálogo Arte	Enrique Casp/Malva Sawada	<i>Cine infinito</i>	Consorti de Museos de la Comunitat Valenciana	Valencia		<i>Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2007	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>Josep Renau, 1907-1982. Compromís i cultura</i>	Universitat de València	Valencia	Premios Anuaría 2008 (Seleccionado)	<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2007	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Panorama doméstico: serie Mise en Scène X</i>	Sala Parpalló	Valencia		<i>Hojeando...cuatro décadas de libros y revistas de artista en España</i>
2007	Catálogo Arte	Paco Bascuñán	<i>Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura</i>	Lalmprenta CG, D.L.	Valencia		<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2007	Catálogo Arte	Engloba Brandesign	<i>Mutaciones</i>	Engloba Grupo de Comunicación	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2007	Catálogo Arte	Estudi Dídac Ballester	<i>Plaisir de fleurir - Monique Bastiaans</i>	Diputación de Valencia, Sala Parpalló			<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2007	Divulgativo/ Institucional	Pepe Gimeno	<i>Cuaderno de tendencias del hábitat</i>	Snowwhite	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2007	Poemarios	David Moreno	<i>Los deseos en Armherst</i>	Ediciones Trashumantes	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2008	Poemarios	David Moreno	<i>Fatiga de materiales</i>	Ediciones Trashumantes	Valencia	Finalista Premios Visual 07 en la categoría de Mejor colección	
2008	Catálogo Arte	Antonio Ballesteros	<i>Castelló, 69</i>	Espai d'Art Contemporani de Castelló, EACC	Castellón		<i>Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2008	Poemarios	David Moreno	<i>En uno de los valles del río blanco</i>	Ediciones Trashumantes	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2008	Literatura ilustrada	Paco Bascuñán	<i>Atlas. (Correspondència 2005-2007)</i>	Tàndem	Valencia	Mejor Libro Valenciano de 2008/09. Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana</i>
2008	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Tres imperios del Islam. Estambul, Isfahán, Delhi : obras maestras de la colección del Louvre</i>	Fundación Bancaja	Valencia	Premio ADCV 2009 BRONCE	<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2008	Catálogo Arte	By Canya Estudio	<i>Peregrinatio. Tierra Madre</i>	Conselleria de Cultura i Esport	Valencia	Premio ADCV 2009 ORO. Premios Lluna d'or; Laus 2009	<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Select H; Suma y Sigue</i>
2008	Album ilustrado	Espirelius	<i>Sofia o el pendolaje</i>	Espirelius	Valencia	Premios Anuaría (Anuaría de Plata 2009);	<i>Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación, N° 137;</i>
2008	Catálogo Arte	Ángel Álvarez, Antonio Ballesteros	<i>Otras biologías. Daniel Canogar</i>	Diputació de València, Sala Parpalló	Valencia		<i>Suma y Sigue; Cartografías de la creatividad. 100% valencianos; Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2008	Catálogo Arte	David Cercós	<i>Bianuario III</i>	Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana	Valencia		<i>Suma y Sigue; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2008	Catálogo Arte	Estudi Dídac Ballester	<i>Ambientes sensibles. Studio Azzurro</i>	Diputación de Valencia, Sala Parpalló	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2008	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>La geometría cósmica de Nassio</i>	Consorti de Museos de la Comunitat Valenciana			<i>Select H</i>
2008	Catálogo Arte	Ibán Ramón, Daniel Requeni	<i>Simeón Sáiz Ruiz. J'est un je</i>	Fundació General de la Universitat de València	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2008	Catálogo Arte	Ibán Ramón, Daniel Requeni	<i>Daniela de Lorenzo. Encara de nou</i>	Conselleria de Cultura i Esport	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2008	Divulgativo	Josep Gil, Susi Martínez	<i>Xarxa Teatre, 25 años sin fronteras</i>	Fiestacultura	Tabernes Blanques ?		<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Suma y Sigue</i>
2008	Poemarios	David Moreno	<i>De esperar a que se aparte</i>	Ediciones Trashumantes	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2008	Divulgativo	Juan Nava, Jaume Marco	<i>Espinet/Ubac. Treinta años</i>	Pencil	Alboraya		<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2008	Divulgativo/Institucional	Kikuru	<i>10 años controlando</i>	Generalitat : Controla Club	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2008	Catálogo Arte	Manel Granell	<i>Carmen Calvo</i>	Instituto Valenciano de Arte Moderno	Valencia		<i>Suma y Sigue</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2008	Experimentación	Ibán Ramón	<i>Básicos</i>	Ibán Ramón	Valencia	Premio ADCV Bronce, 2008, Autopromoción. Certificate of Typographic Excellence, 2008, Type Directors Club de Nueva York. Selección Laus, Diseño Gráfico, 2008, ADG-FAD. Nominado al Designpreis 2009, Premio de Diseño Oficial del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la R. F. Alemana. Finalista del Premio Anuario, 2008.	<i>TDC awards 54. Nueva York, Tokio, Berlín., 2008. Suma y sigue del diseño en la Comunitat Valenciana, 2009. Cartografías de la creatividad, 2010. 3 Décadas de diseño. Las Naves, Valencia. 2015.</i>
2008	Divulgativo	Paco Bascuñán	<i>El sabor de la memoria</i>	Ed. Montagud	Barcelona		<i>ADCV Bianuario IV, 2009; Suma y Sigue</i>
2008	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>El paseo de Buster Keaton</i>	Media Vaca	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros; Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación, N° 143;</i>
2008	Divulgativo	Pepe Gimeno	<i>Colección de libros del Viaje Operación Tierra de Reyes</i>	Roca Sanitario S.A.	Valencia	Premios Anuario 2007 (Seleccionado)	<i>Select G</i>
2008	Literatura ilustrada/ Comic		<i>Artfobia II</i>	Edicions de Ponent	Alicante		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2008	Literatura ilustrada/ Comic		<i>Soy mi sueño</i>	Edicions de Ponent	Alicante		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2008	Literatura ilustrada/ Comic		<i>4 botas</i>	Edicions de Ponent	Alicante		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2008	Divulgativo/ Institucional	Belén Payá, Adela Hernández	<i>Tetralogía de Wagner</i>	Palau Arts, Generalitat Valenciana	Valencia		<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2009	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Robinson</i>	Media Vaca	Valencia	2nd CJ Picture Book Awards, Corea, 2009; BOLOGNA RAGAZZI AWARD 2009; White Ravens List 2009(Selección); Premios Visual Daniel Gil 2010 Diploma Premio Ilustración;	
2009	Catálogo Arte	Pepe Gimeno, Ricardo Cañizares, Juanma Aznar	<i>Diario de un naufrago</i>	Pepe Gimeno, D.L.	Paterna	Premio ADCV 2009 ORO. Diploma Catálogo/Libro de Arte en Premios Visual Daniel Gil 2010; Certificado de Excelencia del ISTD (International Society of Typographic Designers, Reino Unido), 2009; Certificado de Excelencia Tipográfica, del Type Directors Club de New York, 2010; Premios Visual Daniel Gil 2010 Diploma Catálogo/ Libro de Arte	<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>
2009	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Arqueografies: Collages i Monotips</i>	Universidad de Valencia	Valencia	Premio ADCV 2009 PLATA	<i>ADCV Bianuario IV, 2009</i>








Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2009	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Sorolla. Visiones de España</i>	Fundación Bancaja, D.L.	Valencia	Premio ADCV 2009 PLATA	ADCV <i>Bianuario IV, 2009</i> ; <i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2009	Divulgativo/ Institucional	Estudio Contexto Comunicación/ Manuel Camacho	<i>Home Textiles from Spain</i>	Asociación de Empresarios Textiles de la Comunidad Valenciana (ATEVAL)	Valencia	Premios Anuarial 2009 (Seleccionado)	ADCV <i>Bianuario V, 2011</i>
2009	Catálogo Arte	Ibán Ramón, Daniel Requeni, Diego Mir	<i>IV Bianuario ADCV</i>	Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana]	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2010 Diploma Catálogo/Libro de Arte	ADCV <i>Bianuario V, 2011</i> ; <i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2009	Album ilustrado		<i>Pequeños sucesos</i>	Milimbo	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i> ; <i>Premio Gràffica 2010 (a la editorial)</i>
2009	Literatura ilustrada/ Comic		<i>El arte de volar</i>	Edicions de Ponent	Alicante		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2009	Catálogo Arte	Pepe Gimeno	<i>Suma + sigue: del disseny a la Comunitat Valenciana</i>	Instituto de la Pequeña y Mediana Industria de la Generalitat Valenciana	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2010 Diploma Catálogo/Libro de Arte	<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i> ;
2009	Catálogo Arte	Ibán Ramón	<i>Contranatura</i>	Fundació General de la Universitat de València, Patronat Martínez Guerricabeitia	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2010 Selección catálogo/libro de arte	ADCV <i>Bianuario V, 2011</i> ; <i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i> ; <i>Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2009	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Banquete, Nodos y Redes</i>	Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Seacex y Turner	Barcelona		<i>Suma y Sigue</i>
2009	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>La comunidad inconfesable</i>	Ed.Institut Ramon Llull, Actar	Barcelona		<i>Suma y Sigue</i>
2009	Catálogo Arte	Berenguer Ros, Mario y Nieves	<i>Santiago Roqueta</i>	Jorge Blasco Gallardo, Pilar Cós i Riera	Barcelona		<i>Suma y Sigue</i>
2009	Catálogo Arte	By Canya Estudio	<i>Peregrinatio. La mística : art a les ermites de Sagunt 2009</i>	Conselleria de Cultura i Esport	Valencia	Laus Bronce 2009. Premio Oro ADCV	ADCV <i>Bianuario V, 2011</i> ; <i>Select I</i> ; <i>Select Europe A</i> ; <i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2009	Catálogo Arte	By Canya Estudio	<i>Ladeira do desterro</i>	Galeria Paulo Darzé (Salvador / Bahía / Brasil) Galería Art Lounge (Lisboa, Portugal)	Salvador / Bahía / Brasil		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011
2009	Catálogo Arte	Dídac Ballester	<i>Carmen Calvo. Hombre patata</i> [Universitat de València	Valencia		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011; <i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV; Aplec de Disseny Expo</i> , 2015
2009	Divulgativo/ Institucional	Juan Martínez Diseño y Comunicación S.L.	<i>Proyecto Dibanisa</i>	Proyecto Dibanisa	Valencia		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011
2009	Divulgativo/ Institucional		<i>Articulado</i>	Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana	Valencia		<i>Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación</i> , N° 143
2009	Divulgativo	Juan Nava, Jaume Marco	<i>Tipos de oficinas. Work spaces: offices</i>	Pencil	Alboraya		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011; <i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2009	Divulgativo/ Institucional	Pepe Gimeno, A. Catalá, B. Pons y Julio Alonso	<i>Nuevas formas de habitar</i>	[Paterna]: AIDIMA ; [Alcoi]: AITEX ; [Castelló de la Plana]: ITC-AICE	Valencia		ADCV <i>Bianuario IV</i> , 2009. <i>Listos para leer. Diseño de libros en España</i>
2009	Catálogo Arte	Establiment (Antonio Ballesteros, Ángel Álvarez,)	<i>John Cage</i>	Espai d'art contemporani de Castelló	Castellón		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011; <i>Aplec de Disseny Expo</i> , 2015
2009	Divulgativo	Pepe Gimeno, Ricardo Cañizares, Suso Pérez	<i>Memoria Roca 2009</i>	Roca	Castellón		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011
2009	Catálogo Arte		<i>Kolkata</i>	Pre-textos	Valencia		<i>10 Anys de Premis de la Generalitat. Editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana</i>
2009	Catálogo Arte	Establiment (Antonio Ballesteros, Ángel Álvarez,)	<i>Puntas de flecha : nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano</i>	Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana	Valencia		<i>Aplec de Disseny Expo</i> , 2015
2009	Divulgativo	Félix Bella	<i>¿Qué pasa mientras lees? Tipografía y legibilidad.</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2009	Divulgativo	Félix Bella	<i>El signo alfabético. Aldo Novarese</i>	Campgràfic	Valencia		<i>Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación</i> , N° 146
2009	Divulgativo/ Institucional	Alicia Martínez	<i>Mas contigo. Memoria Suma 09</i>	Suma Agencia Tributaria	Alicante		ADCV <i>Bianuario V</i> , 2011
2009	Literatura ilustrada	Menta	<i>El tiempo de Basilio</i>	Menta	Valencia		<i>Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación</i> , N° 143.
2009	Album ilustrado		<i>Cuaderno de viaje. Cuba</i>	Edicions de Ponent	Alicante		<i>Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación</i> , N° 141.

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2009	Divulgativo/ Institucional	Juan Nava	<i>10 Anys de Premis de la Generalitat, editorials i llibreries de la Comunitat Valenciana</i>	Biblioteca Valenciana- Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana;	Valencia		<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2010	Catálogo Arte	Espirelius	<i>Demasiado mundo</i>	Generalitat Valenciana	Valencia	Premios Anuaria 2010 (Seleccionado)	
2010	Catálogo Arte	Enrique Casp	<i>Cosas que solo un artista puede hacer</i>	MARCO / MEIAC	Vigo		<i>Aplec de Disseny Expo, 2015</i>
2010	Literatura ilustrada	Media Vaca, Alejandra Hidalgo	<i>Viva mi pueblo</i>	Media Vaca	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2010 Selección diseño de libro	
2010	Catálogo Arte	Pepe Gimeno, Baptiste Pons, Juanma Aznar, Ricardo Cañizares y Suso Pérez.	<i>Pepe Gimeno_1999/2009</i>	P. Gimeno	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2010 Selección diseño de libro	<i>ADCV Bianuario V, 2011</i>
2010	Divulgativo	Palau Gea	<i>A.M. Cassandre</i>	Palau Gea	Valencia	Premios Visual Daniel Gil 2010/11 Selección	
2010	Catálogo Arte	By Canya Estudio	<i>Cartografies de la creativitat 100% valencians</i>	Fundación de las Artes : Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana	Valencia		<i>ADCV Bianuario V, 2011; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2010	Divulgativo	Dènou Estudi. Manel Antich	<i>Teoría del lenguaje musical</i>	Rivera Mota Editores	Valencia		<i>ADCV Bianuario V, 2011</i>
2010	Catálogo Arte	Dídac Ballester	<i>Charley Case</i>	Sala Parpalló	Valencia		<i>ADCV Bianuario V, 2011</i>
2010	Catálogo Arte	Estudio Sandra Figuerola	<i>Ana Prada</i>	Sala Parpalló	Valencia		<i>ADCV Bianuario V, 2011</i>
2010	Divulgativo/ Institucional	Pepe Gimeno, Batiste Pons	<i>Cuaderno de tendencias del hábitat 10-11</i>	AIDIMA,	Valencia		<i>ADCV Bianuario V, 2011</i>
2010	Catálogo Arte	Establiment (Antoni Ballesteros, Ángel Álvarez, ...)	<i>Peregrinatio 2010. El Teatro de los Misterios</i>	Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana			
2010	Divulgativo/ Institucional	Menta, Raúl Climent Rojano	<i>Guía de Arquitectura de Valencia</i>	Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia. Bruno Sauer	Valencia		
2010	Divulgativo/ Institucional	Menta	<i>Fragments 2010</i>	Unió de Periodistes Valencians			<i>ADCV Bianuario V, 2012</i>
2010	Divulgativo	Pre-Textos	<i>El cuerpo</i>	Pre-Textos	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2010	Poemarios	Pre-Textos	<i>Temperatura de voz</i>	Pre-Textos	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>

Año	Tipología	Diseñador	Título	Editorial	Lugar	Premio/Mención	Publicación en la que aparece/referencia
2010	Poemarios	Pre-Textos	<i>Ventanas a ninguna parte</i>	Pre-Textos	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2010	Divulgativo/ Institucional	Juan Nava	<i>Guía de editoriales, Comunitat Valenciana</i>	Biblioteca Valenciana- Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana;	Valencia		<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2010	Catálogo Arte	Lina Vila	<i>Bellaciao</i>	Agent 002	París, Francia		<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2010	Catálogo Arte	Boke Bazán	<i>Vivan los toros. Cartells per a la reflexió.</i>	Universitat de València; La Imprenta CG	Valencia		<i>Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2010	Divulgativo/ Experimental	MacDiego	<i>BascuBlues. NánÑam</i>	Ediciones Trashumantes	Valencia		<i>Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación, N.º. 145, 2010; Exposición Tres décadas de diseño. ADCV</i>
2010	Literatura	Pre-Textos	<i>Bajo toda la lluvia del mundo</i>	Pre-Textos	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>
2010	Poemarios	Pre-Textos	<i>¿Estamos todos muertos?</i>	Pre-Textos	Valencia		<i>Pequeños editores, grandes libros</i>

ANEXO 2. Tabla-resumen de los análisis.

								
Tipografías utilizadas	Bodoni / Garamond	FF Pepe/ Syntax	Aurora Campgràfic / Folio, Futura Neufville / Celeste	Clarendon /Univers/ Compacta	Relato /Pradell	Univers / Futura / Rockwell / Dolly / Celeste / Neutra	Adobe Jenson Pro/ Bliss	Canogar
Origen de la tipografía	Histórico: tipografías románticas y renacentistas.	Proyecto personal original/origen histórico/caligrafía /tipografía palo seco humanística	Origen histórico/palo seco neogrotesco	Origen histórico/egipcia/palo seco neogrotesco/Rotulación	Tipografía contemporánea con referentes históricos.	Origen histórico/ Tipografía contemporánea con referentes históricos	Origen histórico /romana humanística y palo seco neohumanístico	Tipografía contemporánea diseñada para el libro.
MACRO-MICROTIPOGRAFÍA Aspectos formales y funcionales	El análisis expone las cualidades formales de las de las tipografías seleccionadas y compara éstas con las versiones originales. Las formas tipográficas como el párrafo y la capitular se sobredimensionan. La composición de los cuentos no atiende a criterios funcionales mientras que en los textos del anexo sí se contemplan.	El análisis explica el diseño de la tipografía Pepe a partir de la letra manuscrita original. Así mismo se exponen los ajustes que realizó Meier para trazar el palo seco humanístico. La composición de los textos ofrece una rica variedad de formas y usos de la retícula . El ritmo, como en la escritura es el principal criterio compositivo. La función expresiva se antepone a la funcional pero sin perjuicio de lo esencial tanto en la legibilidad como en la lectura.	Ante la imposibilidad de utilizar los recursos originales, el diseñador ha digitalizado la tipografía y seleccionado una existente (en el caso de la Folio) según los principios formales y estéticos descritos en los textos del propio título . Ello ha exigido un estudio detallado de las formas de las letras y de la composición tipográfica. Los aspectos funcionales están contemplados con rigor tanto en la elección como el uso de las tipografías. La tipografía contribuye a diferenciar las partes del libro.	El criterio para la elección de la tipografía de edición y la retícula es absolutamente funcional. El contraste entre los estilos seleccionados ayuda a identificar tipologías de texto. La disposición de los textos es estática y ordenada en el texto, y dinámica y expresiva en los títulos.	Relato aún formas tradicionales de escritura con formas tipográficas contemporáneas . La elección se basa en este criterio y en la calidad de su trazado que contempla tanto los aspectos estéticos como los funcionales de una tipografía de lectura. La composición atiende más a los criterios propios de la forma poética que a los funcionales.	La tipografía adquiere un papel fundamental para diferenciar tipologías de texto y contenido así como crear estructura. La elección de varias tipografías con formas muy diversas aporta gran riqueza estética mientras que comunica que el libro también está compuesto por documentos muy diferentes entre sí. La composición de los títulos genera un abanico de posibilidades formales y expresivas muy diversas.	La funcionalidad es un criterio importante condicionado por el formato elegido. Se han seleccionado tipografías muy legibles en tamaños pequeños. Los principios de contraste y la armonía también son relevantes. Contraste en la forma tipográfica y armonía en la composición de la página. Las formas caligráficas más orgánicas contrastan con los trazos monolineales de la palo seco mientras ambas poseen una estructura común.	La forma tipográfica responde a la conceptualización de los contenidos de la exposición. El diseño de la tipografía contempla tanto los aspectos estéticos y comunicativos como los funcionales. La forma de los puntos se sobredimensiona para aportar a la forma de la letra otro significado. La tipografía se convierte en una textura que lo invade todo. La legibilidad fue un requisito imprescindible en su desarrollo y su posterior aplicación en la página.
Aspectos semánticos	Los aspectos comunicativos de las tipografías se basan en referencias históricas y culturales . La utilización es de carácter emocional y expresivo . La forma del párrafo y los recursos tipográficos tienen gran relevancia. Se consideran los criterios de colección en el diseño de la sobrecubierta.	La forma y la estructura de Syntax y sus referentes históricos se relacionan intrínsecamente con las reflexiones en torno a la caligrafía y la tipografía, la letra manuscrita y la letra digitalizada expuestas en el libro. Mientras que el caso de FF Pepe es evocadora de sentimientos , épocas y sucesos en torno a un sujeto concreto.	La decisión de respetar la forma tipográfica original le otorga al libro una doble función semántica: por un lado, comunica los principios de Tschichold, y, por otro, transporta al lector al contexto histórico del momento de su publicación. La utilización de la Celeste tiene en cuenta los aspectos de Identidad de la colección en la editorial.	La elección de la tipografía atiende a criterios semánticos pero también al gusto del propio diseñador. Los aspectos connotativos de la forma de la letra son la principal razón en la elección de los tipos utilizados. También hay alusiones los propios referentes de Mariscal y su obra gráfica tanto en la elección como en el uso.	Escarpa incorpora elementos de la poesía visual que, contribuyen a que la tipografía adquiera una presencia rica en matices: unas veces adquiere una dimensión espacial, otras veces se hace sonora, otras contribuye a comunicar silencios y, siempre de manera sutil, elegante y expresiva, adquiere la forma y el significado que el autor pretende.	La forma de la tipografía de la identidad del evento marco y de la exposición es la que aporta mayor significación en el libro ya que se refiere tanto al momento histórico como al artista y responde al hilo argumental de la exposición que es la militancia política comprometida de Renau	En la selección tipográfica se han tenido en cuenta aquellos aspectos formales y semánticos que contribuyen a reforzar el significado del libro como objeto y como metáfora. El catálogo es un misal. La tipografía juega un papel relevante para situar al lector en el contexto donde tiene lugar la muestra de arte contemporáneo.	La forma comunica algo técnico, mecánico, construido pero también suave y ligero. Las formas han surgido como una estilización que tiende a la abstracción pero que pone los límites en la funcionalidad/legibilidad. Todo ello desde un planteamiento constructivo racional técnico/tecnológico y un aprecio de la letra en sí, como objeto de transformación y de experimentación. La composición tipográfica de la página se diseña para completar el significado de la tipografía y del libro.
Aspectos técnicos	La reproducción del color y la impresión es buena. La tipografía también contempla ajustes para mejorar la impresión.	La forma tipográfica como soporte de experimentación técnica tanto en sus posibilidades visuales como táctiles. La tecnología y los materiales se ponen al servicio de la tipografía y la comunicación .	La tipografía Aurora se diseñó exclusivamente para reproducir el aspecto y el espíritu de la original. No ofrece problemas de reproducción.	Las tipografías tienen en su diseño los ajustes necesarios para optimizar su impresión. Se han tomado decisiones técnicas que garantizan la buena impresión de la tipografía en color.	Relato, posee algunos ajustes en su diseño que mejoran la óptica y la impresión de la letra.	Las tipografías Celeste y Univers poseen algunos ajustes en su diseño que mejoran la óptica y la impresión de la letra también en tamaños muy pequeños.	Tanto la Adobe Jenson Pro como la Bliss Pro son tipografías OpenType con extensas familias y gran variedad de estilos y glifos para todos los idiomas. La Adobe Jenson Pro ofrece las versiones con ajustes ópticos para distintos usos y tamaños.	La fuente no posee una gama extensa de glifos. El diseño del peso Medium resuelve algunos problemas técnicos de comportamiento de la tinta en la Regular para fondos oscuros y para los cuerpos pequeños.
Relación con los objetivos de comunicación	La elección de la tipografía y su uso vienen determinados principalmente por el objetivo principal de los editores: que los libros sean atractivos para sus lectores: los niños (de todas las edades) haciendo un guiño a las formas tradicionales del libro.	Con este proyecto editorial la letra se aborda de muy diferentes aspectos: desde el discurso teórico, la experimentación, la abstracción, la estilización, la reproducción... La tipografía está presente como texto-imagen y texto-lenguaje. La reproducción de la forma tipográfica adquiere también en este caso, una gran importancia en la comunicación del mensaje.	La reproducción de un texto, en cuanto a forma y contenidos de una edición, en el marco de una colección ya existente y perteneciente a un periodo histórico muy distante, ha requerido por parte del diseñador una labor de armonización y convivencia de formas tipográficas muy diferentes para aunar en una misma edición los principios estéticos de contextos muy diferentes.	La forma de la letra fue un factor fundamental en su elección, por su relación con el contenido del libro. A través de la tipografía se comunican muchos aspectos que tienen que ver tanto con el trabajo de Mariscal como con las referencias gráficas y culturales del mismo.	La tipografía , en este caso, no es sólo un elemento importante del proyecto gráfico del libro sino que cobra la mayor relevancia al participar, desde el inicio, en la conceptualización del proyecto . Tipografía y poesía se aúnan para explorar las posibilidades expresivas de la palabra en su forma escrita y en su significado.	La forma tipográfica es relevante para explicar al público la naturaleza del evento, del libro que tiene en sus manos, y de los contenidos de ambos.	El uso de recursos gráficos y tipográficos contemporáneos utilizados en combinación con los criterios de composición tradicionales y las referencias históricas, generan un objeto rico en matices de significación y muy atractivo para el lector.	El diseñador no descuida ningún aspecto del libro que contribuya a potenciar su significado como documento y como objeto tridimensional. Su planteamiento gráfico posee una gran carga expresiva pero ésta se equilibra con los ajustes en la composición tipográfica necesarios para que sea funcional. Es un proyecto muy rico tanto por su conceptualización como por la resolución de los aspectos tipográficos y matéricos.

